



CLASSIQUES
GARNIER

FRITZ (Jean-Marie), « À l'ombre d'Orphée : variations médiévales sur le mythe d'Amphion », *Cahiers de recherches médiévales et humanistes / Journal of Medieval and Humanistic Studies*, n° 26, 2013 – 2, p. 9-33

DOI : [10.15122/isbn.978-2-8124-2934-7.p.0017](https://doi.org/10.15122/isbn.978-2-8124-2934-7.p.0017)

La diffusion ou la divulgation de ce document et de son contenu via Internet ou tout autre moyen de communication ne sont pas autorisées hormis dans un cadre privé.

© 2014. Classiques Garnier, Paris.
Reproduction et traduction, même partielles, interdites.
Tous droits réservés pour tous les pays.

À l'ombre d'Orphée : variations médiévales sur le mythe d'Amphion

Abstract : Amphion forms with Orpheus and Arion a trio of mythological figures that embody the efficacy of music : music tames tigers, charms stones, fascinates dolphins. Music has the power to subjugate nature and to awaken it. The myth of Amphion transmits the most radical form of this emotive power : stone, the creature least sensible, miraculously obeys the melody of his harp to the point of being emotionally moved. The character of Amphion also conveys a political meaning. Unlike Orpheus, he is a musician of the polis, of a city – specifically Thebes – which he has founded and governed. No wonder medieval commentators of this myth increasingly interpreted music as rhetoric : to move, to emote is a key word in the oratorical art. Moving, setting into motion is a key-word of the ars rhetorica. Finally, the figure leaves its imprint in the story of Alexander who destroys the walls of Thebes thanks to the sound of Ismene's flute, in an inversion of the foundational myth of Amphion.

Résumé : Amphion forme avec Orphée et Arion un trio de figures mythologiques qui représentent l'efficacité de la musique : la musique dompte les tigres, charme les pierres, fascine les dauphins. La musique aurait le pouvoir de soumettre la nature, de la rendre sensible. Le mythe d'Amphion constitue la forme la plus radicale de ce pouvoir d'émotion : la pierre, créature on ne peut plus insensible, obéit miraculeusement jusqu'à se mouvoir au son de la harpe du héros thébain. Forme politique aussi : Amphion est à la différence d'Orphée le musicien de la polis, d'une ville, en l'occurrence Thèbes, qu'il fonde et gouverne. Cette dimension politique explique le glissement progressif de la musique vers la rhétorique qu'opèrent les exégèses médiévales du mythe : mouvoir, émouvoir est un mot-clé de l'art oratoire. Enfin, cette figure resurgit en creux dans le geste d'Alexandre, qui fait détruire les murailles de Thèbes au son de la flûte d'Isménias, inversion du mythe fondateur d'Amphion.

Capanée, du haut des murs de Thèbes, tout en invectivant les ennemis, trouve les ressources de faire appel à la mythologie et d'évoquer la figure d'Amphion, un des fondateurs de la cité :

Nous osteron toutes les pierres
Que Amphion vostre harpierrres
Assembla ci par artimaire
Et par la force de gramaire
Et par le chant de sa vièle¹.

C'est là sans doute la première occurrence d'Amphion dans la littérature française, et d'emblée se noue une contradiction ou tout au moins une tension : Amphion est à la fois un musicien, joueur de vièle, et un orateur ; il use de la *musica* et de la

¹ *Roman de Thèbes*, éd. et trad. A. Petit, Paris, Champion Classiques, 2008, v. 9321-9325.

grammatica ; en lui se rejoignent les arts du *trivium* et ceux du *quadrivium* ; enfin, il n'est pas étranger à l'*artimaire*, l'art magique, avec tout ce que cette notion a de trouble aux yeux des médiévaux. Amphion deviendra une figure récurrente de la littérature médiévale vernaculaire, tant française qu'italienne, et son lien avec la légende thébaine n'en est qu'un des versants². Il est aussi étroitement associé à Orphée ; il forme avec lui un duo, dont on peut suivre la trace depuis l'*Art poétique* d'Horace – Orphée a dompté les bêtes sauvages, Amphion les pierres du Cithéron – jusqu'aux Grands Rhétoriciens comme Jean Robertet en passant par Macrobe, le *Mythographe III*, Pétrarque ou Chaucer³ ; Martianus Capella, dont on connaît l'importance pour le Moyen Âge, a même imposé une trinité, déjà présente dans l'*Art d'aimer* d'Ovide : Orphée, Amphion, Arion, que l'on retrouve par exemple chez Jean de Salisbury ou Octavien de Saint-Gelais⁴.

Orphée, Amphion et Arion sont d'abord des figures mythologiques qui permettent de dire l'efficacité de la musique : la musique dompte les tigres, charme les pierres, fascine les dauphins. Mythes de pouvoir que l'on pourrait opposer dans la sphère musicale aux mythes d'invention (Mercure et la lyre, Athéna et la flûte, Syrinx et le roseau...) et aux mythes agonistiques (Apollon et Marsyas). La musique aurait le pouvoir de soumettre la nature, de la rendre sensible, et avec Amphion l'on se situe dans la forme la plus radicale de ce pouvoir : la pierre, créature on ne peut plus insensible et inanimée, obéit miraculeusement au son de la harpe du héros. Forme politique aussi au sens étymologique du terme : Amphion est le musicien de la *polis*, de la cité, d'une seule ville, en l'occurrence Thèbes, qu'il fonde (ou

² Voir J. Cerquiglini-Toulet, « Amphion à l'œuvre. Formes lyriques et construction littéraire au Moyen Âge : l'exemple de Michault Taillevent », *Quant l'ung amy pour l'autre veille. Mélanges de moyen français offerts à Claude Thiry*, éd. T. Van Hemelryck et M. C. Timelli, Turnhout, Brepols, 2008, p. 187-194. Pour la place d'Amphion dans la littérature du XVI^e siècle, voir F. Joukovsky, *Orphée et ses disciples dans la poésie française et néolatine du XVI^e siècle*, Genève, Droz, 1970, p. 132-137, et R. Crescenzo, *Peintures d'instruction. La postérité littéraire des Images de Philostrate en France de Blaise de Vigenère à l'époque classique*, Genève, Droz, 1999, p. 141-144.

³ Horace, *Art poétique*, 391-396 (cf. déjà Properce, *Élégies*, III, 2, v. 3-6). Macrobe, *In somnium Scipionis*, II, 3, § 8, éd. et trad. M. Armisen-Marchetti (*Commentaire au Songe de Scipion. Livre II*), Paris, Les Belles Lettres, 2003, p. 16. *Mythographe du Vatican III*, c. 8, § 20, éd. G. H. Bode, *Scriptores rerum mythicarum*, Celle, 1834, p. 211-212. Pétrarque, *Canzoniere*, 28, v. 68, éd. P. Vecchi Galli, Milan, BUR, 2012, p. 180. Chaucer, *The Riverside Chaucer*, éd. L. D. Benson, Oxford, 1987, p. 160 (*Canterbury Tales*, IV, 1716). Jean Robertet, *Œuvres*, éd. M. Zsuppán, Genève, Droz (« Textes Littéraires Français », 159), 1970, p. 129.

⁴ Martianus Capella, *De nuptiis Philologiae et Mercurii*, IX, § 907-908, éd. et trad. J.-B. Guillaumin (*Les Noces de Philologie et de Mercure. Livre IX*), Paris, Les Belles Lettres, 2011, p. 14-15. Jean de Salisbury, *Policraticus*, V, 10, éd. C. C. J. Webb, 2 vol., Londres-Oxford, 1909, t. I, p. 326. Octavien de Saint-Gelais, *Le Séjour d'Honneur*, éd. F. Duval, Genève, Droz (« Textes Littéraires Français », 545), 2002, p. 120, v. 172 et 174 (avec rime *Anfion / Arion*). Pour Ovide, voir *Ars amatoria*, III, 319-326, où l'on peut noter qu'Amphion n'est désigné que par une périphrase (*vindex justissime matris*, « très juste vengeur de ta mère ») à la différence d'Orphée et Arion.

refonde, puisqu'il est en concurrence avec un premier héros fondateur, Cadmos) et qu'il gouverne. Alors que le mythe d'Orphée interroge d'abord les liens de la musique avec l'amour et la mort, celui d'Amphion explore le rapport à la politique et à la société, ce qui explique le glissement de la musique vers la rhétorique dont témoigne le *Roman de Thèbes* et sa présence dans la réflexion médiévale sur le pouvoir, de Jean de Salisbury à Pétrarque en passant par Brunet Latin. Amphion n'est pas un amoureux et pourtant il joue de la musique ; situation singulière qui ne pouvait qu'intriguer les poètes du Moyen Âge, pour qui la poésie ne se pense pas à l'écart de l'amour, et inversement. Il conviendra donc de voir comment s'opère durant le millénaire médiéval la réception de cette figure de musicien aussi atypique que mystérieuse, comment les clercs vont le repenser et finalement le remodeler. De plus, si la figure d'Amphion se réduit souvent au Moyen Âge à la seule mention, bien laconique, de l'érection des murs de Thèbes au son de sa musique, le personnage s'inscrit en réalité dans un réseau mythique plus complexe et plus contrasté sans jamais atteindre, il est vrai, la densité d'un Orphée : il entretient des rapports conflictuels avec son double, son frère jumeau, Zéthos ; il est roi de Thèbes et, époux de Niobé, connaît un destin tragique à travers celui de ses fils et filles, victimes de la vengeance de Latone. Enfin, la légende d'Alexandre, depuis le Pseudo-Callisthène, rappelle sa figure, lorsque le conquérant macédonien rase la cité thébaine, imaginant même la figure d'un flûtiste, Isménias, qui accompagnera au son de son instrument la destruction des remparts, manière de boucler la boucle et d'inverser le mythe musical de fondation.

Amphion et Zéthos

Commençons par la question de l'origine⁵. Dès les premières occurrences, Amphion apparaît lié à un frère jumeau, Zéthos ; ils sont le plus souvent des Dioscures. Leur mère, Antiope, après son union avec Jupiter sous l'apparence d'un satyre⁶, fuit la demeure de son père Nycteus, craignant sa colère ; elle trouve refuge auprès d'Épopeus, roi de Sicyone qu'elle épouse. Une partie de la tradition médiévale fera même de ce personnage le véritable père des jumeaux, et non Jupiter,

⁵ Sur les occurrences d'Amphion dans le corpus antique, voir W. H. Roscher, *Ausführliches Lexicon der griechischen und römischen Mythologie*, Leipzig, 12 vol., 1884-1937, t. I, c. 308-316 (s.v. *Amphion*), et G. Wille, *Musica Romana. Die Bedeutung der Musik im Leben der Römer*, Amsterdam, 1967, p. 552-553.

⁶ Voir Ovide, *Métamorphoses*, VI, 110-111, cité par Boccace, *Genealogie deorum gentilium libri* (1363-1373), V, 30, § 1 et 5 (éd. V. Zaccaria, dans *Tutte le opere di Giovanni Boccaccio*, éd. V. Branca, Milan, 1998, t. VII, p. 594-596) ; Boccace allègue dans le même passage l'autorité d'Ovide pour évoquer une métamorphose de Jupiter en taureau (*a tauro Jove seu satyro conceptum*), mais il s'agit là sans doute d'une confusion, peut-être à partir du terrible châtimement de Dirce, belle-sœur de Nycteus, attachée vivante sur un taureau ; elle apparaît déjà dans le *Mythographe du Vatican II* (c. 92, éd. P. Kulcsár, *Mythographi Vaticani I et II*, Turnhout, Brepols [« Corpus Christianorum. Series Latina », 91 C], 1987, p. 167, l. 4). Cette métamorphose en satyre se retrouve dans le domaine vernaculaire, par exemple dans le *Barlaam et Josaphat* de Gui de Cambrai (vers 1220), qui énumère une série de métamorphoses de Jupiter, qualifié de grand débauché (*liciere forsenés*) : *Une autre fois en soterel / Se mua por Anthyopem* (v. 7060-7061, éd. C. Appel, Halle, 1907, p. 208).

comme le rappelle Boccace dans sa *Généalogie des dieux*⁷. Nycteus meurt de dépit et confie à son frère Lycos le soin de la vengeance. Emmenée captive par ce dernier, elle donne naissance aux jumeaux sur le Cithéron et est contrainte de les abandonner ; ils sont recueillis et élevés par un berger, destin qui rappelle évidemment celui d'un autre grand thébain, Œdipe, qui, nous y reviendrons, appartient à un lignage parallèle. Antiope, une fois libérée, retrouve ses enfants dans une grotte du Cithéron et exerce sa vengeance sur Lycos et son épouse Dircé. Dans les plus anciennes occurrences, les jumeaux sont indifférenciés. Homère les mentionne au chant XI de l'*Odyssée*, dans la *Nekya*, comme les deux fondateurs de Thèbes qu'ils entourent de murailles ; point de musique encore⁸. Celle-ci apparaît en revanche chez Hésiode si l'on en croit un mythographe grec, Palaephatos (peut-être un disciple d'Aristote) :

De Zéthos et d'Amphion Hésiode raconte avec d'autres qu'ils construisirent les murailles de Thèbes avec une lyre (*kithara*). Certains croient qu'ils jouaient de cet instrument et que les pierres d'elles-mêmes (*automatôs*) venaient se poser sur les murs⁹.

Cet ajout de la musique n'entraîne pas pour autant de différenciation : l'un et l'autre sont également musiciens. Tout a changé à l'époque grecque classique : un partage s'opère entre activité musicale et activité pastorale ; Zéthos devient un berger, Amphion, un musicien. Le premier est désormais à l'image de son père nourricier, le berger du Cithéron ; le second conserve seul l'aptitude à la musique. Le rapport est à première vue de complémentarité, plus que de rivalité ; Jacqueline Duchemin a montré comment les mythologies de la Grèce, et plus largement du bassin méditerranéen, ont multiplié les liens entre l'art musical et l'art pastoral. Hermès, l'inventeur de la lyre, est un *pastor* ; même Apollon n'est pas étranger à l'horizon bucolique¹⁰. On le retrouve dans la Genèse avec les descendants de Caïn : Yabal (*Jabel* dans la *Vulgate*) est l'ancêtre de ceux qui vivent sous la tente des bergers (*pater habitantium in tentoriis atque pastorum*), alors que son frère Yubal (*Jubal* dans la *Vulgate*) est le premier musicien ; leur demi-frère est plus connu, et aussi plus controversé, Tubal-Caïn, premier forgeron¹¹.

⁷ Boccace, *Genealogie deorum*, V, 30, § 5, éd. citée, p. 596. Boccace allègue comme souvent l'autorité du mystérieux mythographe *Theodontius* dont l'œuvre est perdue. La forme retenue *Epaphus* au lieu d'*Epopeus* nous conduit en tout cas à Hygin, *Fabulae*, VII, 1, éd. et trad. J.-Y. Boriaud, Paris, Les Belles Lettres, 1997, p. 15 (voir l'apparat critique) et entraînera, nous y reviendrons, des confusions avec Epaphus, fils de Jupiter et d'Io.

⁸ Homère, *Odyssée*, XI, 262-263. Boccace peut même faire allusion à ce passage au début du chapitre sur Amphion de ses *Genealogie deorum gentilium libri* (V, 30, § 1, éd. citée, p. 594) à partir des commentaires sur Homère de Léonce Pilate (voir A. Pertusi, *Leonzio Pilato fra Petrarca e Boccaccio*, Venise-Rome, 1964, p. 313 pour le passage en question).

⁹ Palaephatos, *Histoires incroyables (Peri apistôn)*, 41, éd. A. Santoni, *Palefato. Storie incredibili*, Pise, 2000, p. 104 ; nous traduisons.

¹⁰ Voir J. Duchemin, *La houlette et la lyre. Recherche sur les origines pastorales de la poésie*, Paris, Les Belles Lettres, 1960.

¹¹ Voir Genèse, IV, 20-22.

Mais Euripide ne retient pas cette solution irénique dans sa tragédie *Antiope*, restée célèbre durant toute l'antiquité et qui sera adaptée en latin par Pacuvius. Malheureusement perdue, on peut toutefois assez bien la reconstituer à travers de nombreux fragments et par des sommaires mythographiques, notamment d'Hygin et d'Apollodore¹². Le sommet de la pièce est curieusement moins les retrouvailles entre la mère et ses fils et leur vengeance qu'un *agôn logôn* (« joute verbale ») opposant les jumeaux ; le poète tragique transforme l'harmonie entre *pastor* et *musicus* en conflit frontal. Dans cette scène célèbre, mainte fois évoquée par Platon, Horace et surtout Cicéron¹³, Zéthos reprochait à Amphion de s'adonner à un art contemplatif. Comme le note Louis Séchan, Euripide ne joue pas simplement sur le contraste entre deux caractères, mais entre deux époques : « Zéthos avait la rudesse des Marathônomaques ; il incarnait le goût de l'action, la défiance entre les choses de l'esprit dont le souci entraînait, selon lui, à la mollesse, à l'oubli des devoirs virils (...). En face de cette doctrine un peu étroite et simpliste, Amphion représente les goûts d'une génération plus instruite, plus raffinée et, en particulier, les goûts d'Euripide lui-même, car il est manifestement le porte-parole du poète. Ce qu'il défendait avec la musique, c'était la culture, la réflexion, l'intelligence »¹⁴. Vie contemplative face à vie active. Le Moyen Âge latin pouvait connaître cet *agôn* par le biais des traités de rhétorique de Cicéron, mais aussi par Horace qui, dans une de ses *Épîtres*, demande à son ami de le suivre dans ses activités pratiques comme Amphion a renoncé à la lyre devant la colère de son frère :

Ainsi se rompit la concorde des frères jumeaux, Amphion et Zéthos, jusqu'à ce que la lyre de l'un se tût, importune à l'austérité de l'autre. Amphion céda, dit-on, à l'humeur de son frère ; toi, cède aux ordres sans rudesse de ton puissant ami...¹⁵

Les mythographes de l'Antiquité tardive transmettront au Moyen Âge une image stylisée de cette opposition ; Zéthos sera ainsi qualifié de « paysan » (*rusticus*) et Amphion de *musicus*, comme chez Servius :

Amphion et Zéthos étaient deux frères nés de Jupiter et d'Antiope ; mais Zéthos était un paysan, alors qu'Amphion était habile dans l'art de la musique¹⁶.

¹² Cf. Hygin, *Fabulae*, VIII, éd. citée, p. 16 (résumé Pacuvius). Apollodore, *Bibliothèque*, III, 5, § 5, trad. J.-C. Carrière et B. Massonnie, Besançon, 1991, p. 91-92. Pour la reconstitution de la tragédie d'Euripide et sa fortune dans le domaine grec et latin, voir L. Séchan, *Études sur la tragédie grecque dans ses rapports avec la céramique*, Paris, Champion, 1926, p. 291-307, et F. Jouan et H. Van Looy, *Euripide (Tome VIII). Fragments I*, Paris, Les Belles Lettres, 1998, p. 213-274.

¹³ Voir Séchan, *Études sur la tragédie grecque*, p. 296-297. Pour Cicéron, voir *De Inventione*, I, 50/94 ; *De oratore*, II, 37/155 ; *De Republica*, I, 18/30 ; mention aussi dans la *Rhétorique à Hérennius*, II, 43. Cf. déjà Platon, *Gorgias*, 484e-486d ; Calliclès se met dans la peau de Zéthos pour reprocher à Socrate/Amphion son amour invétéré de la philosophie.

¹⁴ Séchan, *Études sur la tragédie grecque*, p. 297.

¹⁵ Voir Horace, *Épîtres*, I, 18, v. 41-45, trad. F. Villeneuve, Paris, Les Belles Lettres, 1934, p. 120.

Cette *rusticitas* se décline selon plusieurs modes : pour Apollodore, Zéthos s'occupait de faire paître les bœufs¹⁷ ; pour Junius Philargyrius, commentant les mêmes *Bucoliques* de Virgile, il est plutôt un cultivateur¹⁸.

Il est intéressant de voir comment cette nouvelle image de Zéthos est intégrée dans cet événement-fondateur qu'est la construction des murailles de Thèbes. Car, devenu berger, bouvier ou agriculteur, il n'est pas pour autant écarté de la vie de la cité : il devient même une sorte d'Hercule qui transporte sur ses épaules de gros blocs de pierre du Cithéron vers la ville, alors qu'Amphion obtient le même résultat avec les seuls sons de sa lyre. L'auteur du poème *Aetna* (v. 50 av. J.-C. ?) insiste bien sur la collaboration des deux frères dans l'édification des remparts, mais qualifie l'un d'homme d'action, l'autre de héros harmonieux (*ille impiger, ille canorus*)¹⁹. Opposition entre la force brute et les pouvoirs subtils de l'art et l'intelligence. C'est l'image que retient Apollonios de Rhodes dans ses *Argonautiques*, lorsqu'il décrit le manteau de Jason :

Puis c'étaient les deux fils de l'Asôpide Antiopé, Amphion et Zéthos. Encore sans remparts, Thèbes était près d'eux et ils venaient seulement d'en jeter les fondations, pleins d'ardeur : Zéthos sur son épaule portait la cime d'une haute montagne et semblait peiner ; Amphion, derrière lui, au son clair de sa phorminx d'or, s'avavançait et un rocher deux fois aussi grand suivait ses pas²⁰.

Probus (I^{er} siècle ?), autre commentateur de Virgile, se souvient explicitement de cette *ekphrasis* dans son commentaire de Virgile et la transmet au Moyen Âge²¹.

¹⁶ Servius, *In Vergilii Bucolica et Georgica commentarii*, *In Bucolica*, II, 24 : « Amphion et Zethus fratres fuerunt ex Jove et Antiopa ; sed Zethus rusticus fuit, Amphion vero musicae artis peritus » (éd. G. Thilo, *In Vergilii Carmina commentarii*, t. III/1, Leipzig, 1887, p. 21-22) ; nous traduisons ; repris dans le *Mythographe du Vatican II* (c. 92, éd. Kulcsár, p. 167) et dans Conrad de Mure, *Fabularius* (1273 ; s.v. « Amphion », éd. T. van de Loo, Turnhout, Brepols [« Corpus Christianorum. Continuatio Mediaevalis », t. 210], p. 115). Voir aussi *Scholies à l'Achilléide de Stace* (autour de 800), dans *Lactantii Placidi in Statii Thebaida commentum*, vol. I, éd. R. D. Sweeney, Stuttgart et Leipzig, Teubner, 1997, p. 666 (in v. 13).

¹⁷ Apollodore, *Bibliothèque*, III, 5, § 5, trad. citée, p. 92. C'est peut-être dans ce sens qu'il faut interpréter l'apparition des deux frères dans l'*Œdipe* de Sénèque : Zéthos serre dans sa main droite la corne d'un taureau, Amphion porte de sa main gauche la cithare (610-612) ; à moins que le taureau ne soit une allusion au supplice de Dircé.

¹⁸ Junius Philargyrius (après 400), *In Bucolica*, II, 24 [Rec. I] : « Et Zethus, frater ejus, agrorum cultus habuit » (éd. H. Hagen, *Appendix Serviana [In Vergilii Carmina commentarii]*, t. III/2], Leipzig, 1902, p. 36). Cf. Conrad de Mure, *Novus Grecismus*, IX, 912-913 : « [Antiopa] gignit Amphiona saxa moventem / In cythare fidibus et Zethum rura colentem » (éd. A. N. Cizek, Munich, 2009, p. 304).

¹⁹ Voir Virgile, *La Fille d'auberge suivi des autres poèmes attribués à Virgile*, éd. et trad. M. Rat, Paris, Garnier, 1935, p. 155 (v. 575).

²⁰ Apollonios de Rhodes, *Argonautiques*, I, 735-741, éd. F. Vian et trad. E. Delage, Paris, Les Belles Lettres, 1974, p. 84.

²¹ Probus, *In Bucolica*, II, 23 : « Apollonius in Argonautis a fratribus ante dictis muro esse clausas [Thebas] ait, sed Zethus humeris saxa contulit operi, Amphion cantu evocavit » (éd.

L'image n'est pourtant pas toujours aussi tranchée ; dans ses *Bucoliques*, Virgile préserve l'idée ancienne d'une complémentarité du chant et de l'art pastoral : Amphion apparaît en berger qui appelle de son chant ses troupeaux (*armenta*) ; point d'allusion à la cité de Thèbes et à ses murs²². Et inversement Zéthos peut redevenir (ou rester) le musicien qu'il était encore à l'origine, chez un Hésiode ; ainsi, Isidore de Séville cite parmi les inventeurs de la *musica* Moïse, Pythagore, mais aussi Linos le Thébain, Amphion ou Zéthos ; manière de redonner à la gémellité originelle toute sa force et de neutraliser le conflit²³.

Amphion, Thèbes et Niobé

Amphion le musicien met son art au service de la cité de Thèbes. Il n'est certes pas le fondateur de la ville (c'est Cadmos qui a ce privilège), mais il la refonde à sa manière en l'entourant de murs ; il la transforme en citadelle, en *castel*, si l'on adopte la terminologie médiévale²⁴. Ajout décisif, quand l'on connaît l'importance des murs dans la définition et la représentation figurée de la ville au Moyen Âge²⁵. Amphion ne se réduit pas à cette fonction de bâtisseur. Il règnera sur la cité avec son frère. Cette royauté à deux têtes semble apaisée ; aucun texte n'évoque de conflit²⁶. Boccace se contente à propos de Zéthos de souligner le

H. Hagen, *Appendix Serviana [In Vergilii Carmina commentarii, t. III/2]*, Leipzig, 1902, p. 329). Le *Mythographe du Vatican I* présente un scénario original : Amphion, par sa musique, fait venir à lui les rochers et Zéthos transporte ces mêmes rochers et pierres (*saxa ac lapides*) à Thèbes pour élever les remparts de la ville (I, 96, § 5, éd. N. Zorzetti et trad. J. Berlioz, Paris, Les Belles Lettres, 1995, p. 58).

²² Virgile, *Bucoliques*, II, 23-24.

²³ Isidore de Séville, *Etymologiae*, III, 16, § 1, éd. M. Lindsay, 2 vol., Oxford, 1911 (« Alii Linum Thebaeum et Zetum et Amphion in musica arte primos claruisse ferunt ») ; il reprend Eusèbe de Césarée, *Chronicon*, trad. latine de Jérôme, éd. R. Helm, *Eusebius Werke. VII. Hieronymi Chronicon*, Berlin, 1956, p. 48b.

²⁴ Le *Mythographe II* voit moins un rapport de succession entre Cadmos et Amphion qu'une sorte de collaboration : le second est l'*adjutor* du premier en édifiant les murailles de la ville (§ 92, éd. Kulesár, p. 167, l. 15 ; cf. § 98, p. 170). Sur la rivalité Cadmos / Amphion, voir F. Vian, *Les origines de Thèbes. Cadmos et les Spartes*, Paris, Klincksieck, 1963, p. 69-75. On a aussi pu dire que Cadmos fonde la ville haute, la Cadmée, alors que les jumeaux créent ou du moins fortifient la ville basse (*hê katô polis*), notamment à partir de Pausanias, *Description de la Grèce*, II, 6, § 4 et IX, 5, § 6 : voir Roscher in *Ausführliches Lexicon*, art. cit., col. 313-314. Cette distinction échappe évidemment au clerc occidental du Moyen Âge.

²⁵ Voir P. Zumthor, *La Mesure du monde. Représentation de l'espace au Moyen Âge*, Paris, Seuil, 1993, chap. 6. Un auteur comme Silius Italicus est un des rares à privilégier la dimension verticale des tours : la lyre d'Amphion « fit vers l'immensité du ciel se dresser des tours enchantées » (« jussit in immensum cantatas surgere turris », *Punica*, XI, 445).

²⁶ Eusèbe de Césarée, *Chronicon*, trad. de Jérôme : « Amfion et Zethus Thebis regnabant » (éd. citée, p. 48b). Certains textes ne retiennent d'Amphion que cette fonction royale, comme *Renart le Contrefait* : « En celui temps que vous devise,/ Qu'encor rengnoit l'eage Moÿse,/ Dont je vous ay fait mencion,/ Rengnoit en Thebes Amphion » (éd. G. Raynaud et H. Lemaître, 2 vol., Paris, Champion, 1914, v. 8647-8650, vol. 1, p. 90), puis Hercule tue *Amphion le gaïant* (?) et, ce qui est conforme à la tradition, Laomédon, le père de Priam

contraste entre sa nature de *rusticus* et la dignité royale : « Zéthos était un homme de la campagne (*rusticum hominem*), bien qu'il ait régné avec son frère »²⁷. Zéthos épousera Thébé, figure éponyme de la cité²⁸. Mais la violence n'est pas pour autant absente : elle s'inscrit dans l'origine de ce pouvoir plutôt que dans son exercice ; leur règne résulte d'une usurpation dont est victime le lignage d'Édipe²⁹. Rappelons la construction lignagère : Polydoros, roi de Thèbes et fils de Cadmos, a épousé Nyctéis, la sœur d'Antiope ; son fils Labdacos, en mourant, laisse un fils âgé d'un an, Laïos, trop jeune pour régner ; son grand-oncle Lycos (l'oncle d'Antiope et de Nyctéis) en profite pour s'emparer du trône³⁰. Amphion et Zéthos n'obtiendront le pouvoir qu'en mettant à mort Lycos, également leur grand-oncle (Labdacos et Amphion sont donc cousins germains par leurs mères). Ils renversent un usurpateur sans pour autant rendre le pouvoir au lignage légitime de Polydoros et Labdacos. Apollodore ajoute qu'ils ont banni de Thèbes Laïos ; celui-ci se réfugie dans le Péloponnèse, où il est l'hôte de Pélopos³¹. Ce n'est qu'à la mort d'Amphion que Laïos accèdera au trône de la cité cadméeenne avec le destin qu'on lui connaît. Boccace rapporte à partir d'une source perdue une autre usurpation qui porte sur leur naissance : les deux frères sont le fruit d'un adultère d'Antiope, épouse de Lycos, roi de Thèbes en Égypte (!), avec Epaphos ; après avoir mis à mort Lycos, ils se rendent à Thèbes en Béotie, renversent Cadmos âgé et s'emparent du trône en se faisant passer pour des fils de Jupiter³².

Dernier signe que le règne d'Amphion n'a rien d'un parcours sans histoire, le destin tragique de ses enfants, les Niobides. Époux de Niobé, il a sept fils et sept filles qui donneront leur nom aux sept portes de Thèbes selon Hygin³³. La vengeance terrible de Latone qui met à mort tous ses enfants à l'exception de Chloris, mère de Nestor, plonge Amphion dans le désespoir : d'après Hygin, il est tué d'une flèche par Apollon, dont il assiégeait le temple après le meurtre de ses enfants, scénario que

(v. 8667). Pour Jacques Legrand, Amphion est « roy de Frise et de Thebe » (*Archilogie Sophie*, éd. E. Beltran, Paris, Champion, 1986, p. 174) ; *Frise* désigne dès le *Roman de Thèbes* la Phrygie.

²⁷ Voir Boccace, *Genealogie deorum*, V, 32, éd. citée, p. 598.

²⁸ Apollodore, *Bibliothèque*, III, 5, § 6, p. 92.

²⁹ Le récit le plus précis est celui d'Apollodore, *Bibliothèque*, III, 5, § 5, p. 91-92.

³⁰ Sur ces rois *fainéants* Polydoros, Labdacos et Laïos, voir Vian, *Les origines de Thèbes*, p. 198-201.

³¹ Voir aussi Hygin, *Fabulae*, IX, 1 : « Laium Labdaci regis filium in exilium ejecerunt. »

³² Boccace, *Genealogie deorum*, V, 30, § 5, p. 596. C'est toujours *Theodontius* qu'allègue Boccace ; le mariage d'Antiope avec Lycos et l'adultère avec Epaphos figure chez Hygin, *Fabulae*, VII, 1 ; mais chez ce dernier les jumeaux sont bien les fils de Jupiter et il n'est pas question de Thèbes en Égypte ; cette référence égyptienne provient sans doute d'une confusion entre Epopeus nommé *Epaphus* chez Hygin et Epaphus, le fils de Jupiter et d'Io, fondateur de Memphis (cf. Ovide, *Mét.*, I, 748 ; Hygin, *Fabulae*, CXLIX ; Lactance Placide, *In Statii Thebaida commentum*, IV, 737, éd. R. D. Sweeney, Stuttgart et Leipzig, Teubner, 1997, p. 322).

³³ Hygin, *Fabulae*, LXIX, 7. Philostrate met ce nombre en rapport avec les sept cordes de la lyre (*La Galerie de tableaux*, I, 10, § 5, trad. A. Bougot et F. Lissarague, Paris, Les Belles Lettres, 1991, p. 28).

reprend le *Premier mythographe du Vatican*³⁴. D'après Ovide et l'*Ovide moralisé*, il se suicide, devenant une sorte d'incarnation d'*Ira* :

Li peres, qui nouvele en ot,
Par ire et par desesperance
S'ocist pour finer sa pesance³⁵.

Ces mêmes textes notent que l'orgueil de Niobé qui a précipité sa chute ne porte pas que sur sa nombreuse progéniture, mais aussi sur les pouvoirs de son époux. Dans un long discours dirigé contre Latone, elle met en avant tout son lignage, son aïeul Atlas, son père Tantale qui s'est assis à la table des dieux, puis son époux musicien ; elle mentionne sa lyre (*fides*) qui a permis la construction des remparts, note qu'elle règne avec son époux et sur ces murs et sur le peuple (« Moenia cum populis a meque viroque regnuntur »³⁶). Amphion ne semble plus partager son pouvoir avec son frère jumeau comme le suggéraient bien des mythographes, mais avec Niobé. L'auteur de l'*Ovide moralisé* n'oublie pas d'inclure la figure du mari dans la vantardise de Niobé :

El s'orgueilli pour sa richesce,
Pour le sens et pour la noblese
Son mari Amphion le sage,
Mes plus assez pour le barnage
De ses enfants s'outrecuida³⁷.

La culpabilité d'Amphion est gommée par la tradition, qui ne retient que ses pouvoirs musicaux, mais la faute d'orgueil est bien présente en filigrane dans les textes de l'Antiquité et du Moyen Âge et n'est pas l'apanage de la seule Niobé. Le couple partage le pouvoir sur la ville, mais aussi une forme d'outrecuidance. D'après la *Minyade*, épopée grecque perdue que mentionne Pausanias, Amphion expie sa faute dans l'Hadès pour s'être moqué de Latone et de ses enfants³⁸. Pour Lucien, il

³⁴ Voir Hygin, *Fabulae*, IX, 4 ; Apollodore parle de vengeance d'Apollon et Artémis sans plus de précision sur les deux frères (*Bibliothèque*, III, 5, § 6, p. 92) ; le *Mythographe du Vatican I* explique que ce sont Apollon et Diane qui, de leurs flèches, ont massacré Niobé, son mari et leurs enfants (II, 54, § 3, éd. citée, p. 89). Pour Pierre Bersuire, Apollon tue Amphion et ses fils ; Diane massacre ses filles (« Phoebus igitur telis suis patrem et septem filios occidit. Diana vero septem filias ejus interfecit », *Ovidius Moralizatus*, éd. J. Engels, Utrecht, 1962, p. 103).

³⁵ *Ovide moralisé en vers*, VI, 1246-1248, éd. C. De Boer, 5 vol., Amsterdam, 1915-1938, t. II, p. 316. Voir Ovide, *Mét.*, VI, 271-272, et Boccace, *Genealogie deorum*, V, 30, § 4, p. 596, et *De mulieribus claris*, XV, 3, éd. V. Zaccaria, dans *Tutte le opere*, éd. citée, t. X, 1967, p. 78. Selon Pausanias, il meurt de la peste (*Description de la Grèce*, IX, 5, § 9).

³⁶ Ovide, *Mét.*, VI, 179.

³⁷ *Ovide moralisé en vers*, VI, 993-997. Nous soulignons.

³⁸ Pausanias, *Description de la Grèce*, IX, 5, § 8-9.

est frappé de folie³⁹. Niobé n'est donc pas seule en cause. Quant à son destin chez Ovide, il est connu : elle est métamorphosée en une pierre, qui plus est de marbre, qui pleure⁴⁰. Cette métamorphose, on l'a trop rarement noté, fait sens à partir du pouvoir d'Amphion : le héros a su attendre les pierres, son épouse deviendra dans une sorte de revirement tragiquement ironique un minéral susceptible de verser des larmes, et le choix du marbre n'est pas arbitraire : c'est la pierre la plus froide et la plus austère, la moins susceptible de s'animer. L'*Ovide moralisé* propose une allégorie sans surprise, même si elle passe sous silence Amphion : Latone est *Religion* ou *sainte Predicacion* ; « Nyobé c'est l'orgueil dou monde » ; ses sept fils signifient les sept parties du corps susceptibles de se montrer outreuidantes (yeux, sourcils, langue, nez, mains, pieds, pis) ou les péchés capitaux ; la muance en pierre signifie l'humilité et le passage de la vie active à la vie contemplative !⁴¹ Notons que Dante la rencontre non dans l'Enfer, mais dans le Purgatoire, et retient ses yeux pleins de souffrance – *occhi dolenti* – au milieu de ses enfants anéantis⁴².

Amphion et la lyre

Roi, souverain, frère, époux, père, Amphion est au centre d'un réseau mythique complexe qui converge vers son statut de musicien. Et c'est évidemment comme *musicus* qu'il apparaît d'abord sous la plume des clercs et des poètes du Moyen Âge. Il est à la fois un concepteur et un praticien ; la musique est chez lui un savoir et un pouvoir. Il figure ainsi dans les listes topiques d'inventeurs de la musique dès les *Lois* de Platon (il est selon lui l'inventeur de la lyre)⁴³. Pline fait état de plusieurs traditions : Amphion est cité comme inventeur de la cithare aux côtés d'Orphée et de Linos ; il est également en concurrence avec Linos pour l'idée d'un accompagnement du chant par la cithare (*cithara cum cantu*) ; il inventerait seul en revanche la *musica* et les modes lydiens (*Lydios modulos*)⁴⁴. Pour Pausanias, il ajoute trois cordes aux quatre cordes primitives de la lyre⁴⁵. Cette idée d'invention se conjugue sans difficulté à celle d'un héritage : presque tous les mythographes s'accordent à faire de la lyre d'Amphion un don d'Hermès, le dieu berger et musicien ; il reçoit autant qu'il imagine⁴⁶. Seuls des traditions tardives et byzantines font d'Apollon le donateur de l'instrument, solution que retiendra pourtant Paul

³⁹ Lucien, *De la danse*, 41, dans *Œuvres complètes*, trad. E. Chambry, t. II, Paris, Garnier, 1934, p. 163 (le terme grec est celui de *mania*).

⁴⁰ Ovide, *Mét.*, VI, 311-312.

⁴¹ *Ovide moralisé en vers*, VI, 1379-1447.

⁴² Dante, *Purgatoire*, XII, 37-39 (dans *Tutte le Opere*, éd. L. Blasucci, Florence, Sansoni, 1965, p. 536).

⁴³ Platon, *Lois*, III, 677d.

⁴⁴ Pline, *Histoire naturelle*, VII, 204. Boccace ne retient que l'invention de la cithare (*Genealogie deorum*, V, 12, § 15, p. 544) et celle des modes lydiens (*Genealogie*, V, 30, § 3, p. 596).

⁴⁵ Pausanias, *Description de la Grèce*, IX, 5, § 7.

⁴⁶ Apollodore, *Bibliothèque*, III, 5, § 5, p. 92 ; Probus, *In Bucolica*, II, 23 : « Phanocles et Alexander lyram a Mercurio munerī datam dicunt » (éd. citée [voir n. 21], p. 329) ; *Mythographe du Vatican II*, c. 92, éd. Kulcsár, p. 167 ; Boccace, *Genealogie deorum*, V, 30, § 6, p. 596.

Valéry, dans son *Amphion*, mélodrame sur une musique d'Arthur Honegger⁴⁷. Horace nous rappelle en ouverture d'une de ses *Odes* que Mercure est le maître d'Amphion⁴⁸. Philostrate précise : « On dit qu'Hermès le premier s'avisait de construire une lyre avec deux cornes, une pièce transversale et une carapace de tortue, et qu'il donna cet instrument au dieu Apollon, aux Muses, enfin à Amphion le Thébain ». Il est le seul, semble-t-il, à expliquer ce don à un mortel par une passion du dieu : « Je crois, pour ma part, qu'Hermès épris d'amour pour Amphion lui fit présent à la fois et de la mitre et de la lyre »⁴⁹.

Cette filiation hermétique explique le terme fréquent chez les latins pour désigner cet instrument : *testudo* ou, son équivalent grec, *chelys*, soit la tortue, conformément à l'*Hymne homérique à Hermès*⁵⁰ ; ils seront le plus souvent remplacés par *lyra* ou *cithara* sous la plume des clercs médiévaux⁵¹. Le passage à la langue vernaculaire offre quelques surprises : si le *Roman de Thèbes* fait appel assez naturellement à *viele* et qualifie Amphion, on l'a vu, de *harpierre*, la *testudo* que Jean de Salisbury emprunte à l'*Art poétique* d'Horace, devient chez Denis Foulechat un curieux *limaçon* : « Orpheus ou Arion ou celi qui, si comme l'en dit, a un seul son de limaçon a amoloié et cassé pierres et caillos... »⁵². Comme le note l'éditeur Charles Brucker, aucun texte du Moyen Âge ne qualifie la lyre de *limaçon* ; il est difficile d'imaginer ce que pouvait comprendre (ou ne pas comprendre) le lecteur du temps de Charles V. Au XV^e siècle, l'*instrumentarium* sera élargi : on ne cherche plus à rester fidèle à la lettre du mythe antique, même si Jean Molinet cite toujours la *harpe* du héros thébain⁵³. Ainsi, Simon Gréban n'hésite pas à parler de la *challemye d'Amphion*⁵⁴ ; dans le *Purgatoire d'Amours* (1463), Amphion joue des

⁴⁷ Sur la figure d'Apollon donateur, voir Roscher, *Ausführliches Lexicon...*, art. cit., c. 313.

⁴⁸ Horace, *Odes*, III, 11. Cf. Pausanias, *Description de la Grèce*, IX, 5, § 8.

⁴⁹ Philostrate, *La Galerie de tableaux*, I, 10, § 1 et 3, trad. citée, p. 25 et 27.

⁵⁰ On trouve *testudo* chez Horace (*Odes*, III, 11, v. 3 ; *Art poétique*, 395), et Jean de Salisbury, *Policraticus*, V, 10, éd. citée, t. I, p. 326. Stace (*Thébaïde*, VIII, 233), Sénèque (*Edipe*, 611) ou Sidoine Apollinaire (*Carmina*, XVI, 3) utilisent le grec *chelys*.

⁵¹ *Lyra* : Stace (*Thébaïde*, X, 877 dans la bouche de Capanée) ; Junius Philargyrius, *In Bucolica*, II, 24, éd. citée (voir n. 18), p. 36 ; *Mythographe du Vatican II*, c. 92, éd. Kulcsár, p. 167 ; Boccace, *De mulieribus claris*, XLVII, 5, éd. citée, p. 192... *Cithara* : Sénèque, *Phéniciennes*, 569 ; *Mythographe du Vatican I*, I, 96, § 5, éd. citée, p. 58 ; Boccace, *Genealogie deorum*, V, 30, § 6, p. 596 (ajoutons qu'il rappelle à propos d'Orphée □ V, 12, § 12-13, p. 544 □ le lien étymologique entre *cithare* et *Cithéron* à partir d'une citation de Lactance, *Institutiones divines*, I, 22, § 15, éd. et trad. P. Monat, Paris, Le Cerf [« Sources Chrétiennes », 326], 1986, p. 235-237)... *Fides* : Martianus Capella, *De nuptiis Philologiae et Mercurii*, IX, § 908 (dans une partie versifiée).

⁵² Voir D. Foulechat, *Le Policraticus de Jean de Salisbury. Livre V* (traduction achevée en 1372), éd. C. Brucker, Genève, Droz, 2006, p. 364.

⁵³ Jean Molinet, *La Journée de Théroouenne* (1479), v. 3-5 : « Chante, Amphion, desgorge ta voisette./ Qui de ta herpe assés propre et doucette/ Edifias la cité thebeïne » (dans *Les Faictz et dictz*, éd. N. Dupire, 3 vol., Paris, SATF, 1937-1939, t. I, p. 127).

⁵⁴ Simon Gréban, *Épitaphes de Charles VII de France* (mort en 1461), v. 168 (éd. S. C. Aston, dans *Studies in Medieval Literature in Honor of Professor Albert Croll Baugh*, éd. M. Leach, Philadelphia, 1961, p. 314).

flustes haultaines avec Pan⁵⁵ ; Jean Robertet, dans son éloge de Georges Chastellain, parle de la *tube* (soit la trompette) d'Amphion, qui fait pendant à la lyre d'Orphée :

N'est ce son melodieux en toutes oreilles plus que l'armonieuse lire d'Orpheus
ouvrans les parfons enserrez cuers, la tube d'Amphion retentissant ?⁵⁶

La figure jumelle d'Orphée oblige en quelque sorte à opérer une différenciation entre cordophone et aérophone. Voilà notre musicien devenu un trompettiste ! À moins qu'il ne manie un *manicordion*, ancêtre du clavecin, dans une moralité mythologique, la *Cène des dieux*, où on le retrouve en duo avec Pan (vers 1492)⁵⁷. Souvent l'instrument est neutralisé : Brunet Latin ne parle que de la douceur de son chant⁵⁸ ; pour le *Pastoralet*, il est d'abord un *bon chanteur*⁵⁹. Tout comme pour Martin le Franc,

Amphion lequel en chantant
Les murs de Thebes composa,
Ne print plaisir en son chant tant
Que Franc Vouloir ou sien posa⁶⁰.

Cet effacement de la dimension instrumentale et ce resserrement autour du pôle de la voix s'expliquent par le glissement massif que le Moyen Âge opère sur le mythe : Amphion est désormais moins un musicien qu'un orateur. Son arme est la parole plus que le son musical. Il est du côté du *trivium* plus que de celui du *quadrivium*. Le mythe d'Amphion explore de fait davantage la question du pouvoir que du savoir : il s'agit moins d'un mythe d'invention (c'est Hermès qui invente la lyre, ce que chante l'*Hymne homérique*) que de pouvoir. La perspective est pragmatique et la résurgence de la figure d'Amphion à partir du XIII^e siècle s'explique dans cette perspective politique : elle permet de dire la force de la parole dans une société où le prédicateur et les hommes de parole en général occupent une place de plus en plus décisive.

⁵⁵ *Le Purgatoire d'Amours* (de Pierre Michault ?), v. 20-21 (éd. S. Thonon, Louvain-la-Neuve, 1998).

⁵⁶ Jean Robertet, *Œuvres*, éd. citée, p. 129.

⁵⁷ *La Cène des dieux nouvellement jouée a Caen*, dans *Le Recueil Trepperel. Fac-similé*, introd. E. Droz, Genève, Slatkine, 1966 (pièce XVII), p. 108 : « Puis Amphion du manicordion/ Psalterium cum cythara concorde/ Avesques Pan, qui ses muses accorde » ; c'est Vénus qui parle ou plutôt chante (*Venus cantando*). Cette association à Pan devient fréquente à partir du XV^e siècle ; on la retrouve dans l'iconographie : un panneau de bois (volet de buffet d'orgue ?) dû à Baldassare Peruzzi représente en pied quatre héros musiciens : Musée, Pan, Amphion et Marsyas avec alternance de lyres et de flûtes (Musée du Louvre, v. 1520).

⁵⁸ Brunet Latin, *Li Tresors*, III, 1, § 8, éd. F. J. Carmody, Berkeley, 1948, p. 318.

⁵⁹ *Pastoralet* (1422-1425), éd. J. Blanchard, Paris, PUF, 1983, v. 4407 : Amphion est qualifié de *bon chanteur*.

⁶⁰ Martin le Franc, *Le Champion des Dames*, éd. R. Deschaux, 5 vol., Paris, Champion, 1999, t. V, p. 132.

Musique et rhétorique

Un mythe aussi radical que celui d'Amphion demande à être interprété. Comment rendre compte de ces pierres *automobiles*, qui se déplacent elles-mêmes (*automatôs* selon Palaephatos, *sponte sua* selon Properce⁶¹) au seul son de sa musique et viennent se ranger autour de la citadelle cadméeenne ?⁶² Et quelle solution sera retenue par les clercs du Moyen Âge ?

Le premier à interpréter le mythe de la construction de la citadelle est le mythographe *rationaliste* Palaephatos, difficile à dater, on l'a vu, et qui n'est guère connu du Moyen Âge latin⁶³. Son recueil, *Histoires incroyables*, s'attache à déconstruire les mythes : il donne l'énoncé canonique du mythe, puis le réécrit sur le mode du *crovable*. Pour Amphion, la solution est la suivante ; on se rappelle qu'à la suite d'Hésiode les deux frères jouissent du même don musical :

Tous deux étaient d'excellents citharèdes, qui faisaient payer leur spectacle. À cette époque les gens n'avaient pas d'argent. Amphion et son frère demandaient à ceux qui voulaient les entendre, de travailler à l'édification des remparts ; ce n'étaient sûrement pas les pierres qui les suivaient pour les écouter. On disait donc avec raison que les murs furent construits au son de la lyre⁶⁴.

Le mythe perd ici toute grandeur ; l'explication est triviale, basement matérielle : à une époque où l'argent n'existait pas, les deux musiciens se font rétribuer en nature. Palaephatos maintient l'idée d'une construction au son de la musique, mais brise tout lien de cause à effet entre les deux processus ; la musique n'a aucun pouvoir, si ce n'est de contraindre les auditeurs à payer le spectacle du prix de la sueur.

L'interprétation qui s'imposera ne sera évidemment pas celle-ci, mais préservera la puissance du mythe par le recours à l'allégorie⁶⁵. L'allégorèse portera en priorité sur les pierres : transportées par la musique elle-même, elles sont dès l'Antiquité une image des cœurs durs, sauvages, non polis, que la musique parvient à amadouer et à civiliser. Eusèbe de Césarée parle des auditeurs « au cœur dur »

⁶¹ Properce, *Élégies*, III, 2, v. 6.

⁶² Voir notamment le texte de Philostrate, qui personnifie de manière insistante les pierres : « Que font les pierres ? Elles accourent en foule, attirées par le chant ; elles écoutent, elles s'assemblent pour élever les murailles. Les unes sont déjà en place dans la construction, les autres sont en train de monter, les autres ne font que d'arriver. Ce sont là de charmantes pierres, en vérité, qui rivalisent de zèle et travaillent en mercenaires sous les ordres du musicien ! » (trad. citée, p. 27-28).

⁶³ Il n'en a qu'une idée très parcellaire entre autres par le biais de la *Chronique* d'Eusèbe : voir Pierre le Mangeur, *Historia scolastica*, in *Patrologia Latina*, t. 198, c. 1283A et 1290A (l'œuvre apparaît sous le titre *De incredibilibus*).

⁶⁴ Palaephatos, *Histoires incroyables*, 41, éd. citée (voir n. 9), p. 104 ; nous traduisons.

⁶⁵ Ce qui n'empêchera pas de retrouver ce type d'explication à la Renaissance dans le *Bref sommaire* de Guillaume Telin (1533) : les Thébains, qui n'avaient jamais entendu un tel musicien, « pour le voir jouer ouvraient les carrières et amassoient les pierres » (cité par F. Joukovsky, *Orphée et ses disciples*, p. 134).

(*duro corde*), voire des « auditeurs de pierre » (*saxei auditores*)⁶⁶. Le mythe d'Amphion met ainsi en scène le pouvoir d'*émotion*, voire de *séduction* de la musique et de la voix : la performance *émeut* au sens littéral de *mettre en mouvement* celui qui en est témoin, miracle d'une expérience esthétique. On étendra les pouvoirs au-delà du seul règne minéral par contamination de la figure d'Orphée ; pour Pausanias, ses chants attirent derrière lui les pierres et les bêtes sauvages et pour le *Premier Mythographe du Vatican*, « il faisait venir à lui les montagnes, les forêts et les rochers »⁶⁷. On pourra jouer sur la nature de cette performance : musique, poésie, discours. Amphion peut être ainsi au fil des textes une image du *musicus*, du poète, de l'orateur. Jean de Meun ou Chaucer le citent dans un contexte musical : il est avec Orphée le musicien (au sens d'exécutant) par excellence⁶⁸ ; au début du chant XXXII de l'*Inferno*, Dante demande aux Muses de le soutenir dans son entreprise comme elles l'ont fait pour Amphion ; Pétrarque voit en lui un modèle d'éloquence, tout comme Boccace qui rappelle qu'en donnant au héros thébain la cithare, Mercure lui transmet aussi le don de l'éloquence⁶⁹. Pétrarque jouera également sur la dimension proprement architecturale et sur le pouvoir du poète à créer par le biais de l'*ekphrasis* une ville ou un palais : au début du *Secretum*, Vérité s'adresse au poète et lui rappelle comment, nouvel Amphion, il a dans son *Africa* érigé pour elle de ses mains de poète (*poeticis manibus*) une magnifique demeure au sommet de l'Atlas⁷⁰.

Ce pouvoir de la voix peut même amener une insertion du mythe dans un cadre érotique ; l'émotion que suscite la musique du héros thébain, son pouvoir de séduction est en rapport d'analogie avec la dame. On ne garde alors du scénario mythique que l'efficace, le lien avec la musique s'estompe. Pour Gautier Map, Laïs de Corinthe, la célèbre courtisane, maîtresse du chaste Démosthène, « remuait les

⁶⁶ Eusèbe de Césarée, *Chronicon*, trad. de Jérôme : « Amphion Thebis regnavit, quem ferunt cantu citharae saxa movisse. Fuerunt autem duro corde et, ut ita dicam, saxei quidem auditores » (éd. citée [voir n. 23], p. 53b). Les témoins grecs allégués par Helm dans son édition d'Eusèbe (p. 303) montrent que certains auteurs, comme le Pseudo-Jean d'Antioche et peut-être Eusèbe lui-même, procédaient à un jeu de mots paronymique sur *lithoi*, « les pierres », et *élithioi*, « stupides ».

⁶⁷ Pausanias, *Description de la Grèce*, IX, 5, § 8 ; *Mythographe du Vatican I*, I, 96, § 5, trad. citée, p. 58. Pour Pétrarque, Amphion a ému de son chant les arbres et les rochers □ *arbores ac saxa* (*Lettres Familiales*, I, 9, § 7, t. I [= *Livres I-III*], éd. et trad. A. Longpré et U. Dotti, Paris, Les Belles Lettres, 2002, p. 100). L'*Antiope* d'Euripide évoque en fait déjà ce double pouvoir sur les pierres et sur les arbres (voir Euripide, *Fragments. I^{ère} partie*, éd. F. Jouan et H. Van Looy, Paris, Les Belles Lettres, 1998, p. 266, v. 93-94).

⁶⁸ Jean de Meun, *Roman de la Rose*, v. 20999, éd. F. Lecoy, t. III, Paris, Champion, 1970, p. 131 (dans le mythe de Pygmalion) ; Chaucer, *The Riverside Chaucer*, éd. citée, p. 160 et 283 (*Canterbury Tales*, IV, 1716 et IX, 116). Toutes ces occurrences se présentent comme des comparaisons dans un portrait dithyrambique de musicien : Amphion ne lui arrive pas à la cheville...

⁶⁹ Pétrarque, *Canzoniere*, éd. citée (voir n. 3), 28, v. 68 ; Boccace, *Genealogie deorum*, V, 30, § 6, p. 596.

⁷⁰ Pétrarque, *Secretum, Prologue*, 2, éd. U. Dotti, Rome, 1993, p. 2. Curieusement, cette demeure de Vérité fait défaut dans l'*Africa* : la Vérité ment ?

pierres par sa beauté (*ipsa sua specie*), comme Amphion avec sa harpe (*cythara*) »⁷¹. Dans le portrait de Biancofiore (Blanchefleur) du *Filocolo* de Boccace, la clarté du regard de l'héroïne dépasse la lumière d'Apollon, sa beauté est digne de Vénus et la douceur de sa parole (*la dolcezza della tua lingua*) surpasse en pouvoir la cithare du poète thrace (Orphée) ou d'Amphion (*la cetera del trazio poeta o del tebano Anfion*)⁷². Dans un sonnet d'amour du même auteur, la parole d'une créature « angélique » (*angioletta*) est plus douce que la flûte de Mercure qui a endormi Argus, que la cithare d'Amphion ou la voix de la sirène odysseenne⁷³. Le texte sous-jacent à toute cette tradition est l'*Art d'aimer* d'Ovide, qui illustre l'importance de l'apprentissage du chant et du travail de la voix pour la jeune fille désireuse de séduire, par les mythes des Sirènes, d'Orphée, Amphion et Arion⁷⁴. Une adaptation médiévale du traité ovidien, l'*Art d'Amours*, nous livre ainsi une bien curieuse version du mythe antique : Antiope est emmurée dans une tour par son époux Alic (= Lycos), amoureux de Diressen (= Dircé) ; il épouse cette dernière,

et quant Anthyopa le seut, si chanta si doucement dedens la tour ou elle estoit enclose, que Jupiter y descendi et engendra en elle deux enfans masles, c'est assavoir Zeton et Amphyon, liquel enfant, quant il furent parcreü, occirent Diressen, leur marastre, et fu muee en une fontaine qui encore est appelee Diresse⁷⁵.

Plus loin, Amphion est présenté comme celui qui « vanga Ethiopon, sa mere, par ce qu'elle chantoit si bien »⁷⁶. Les pouvoirs d'Amphion sont ici transférés sur la figure de la mère et dans le cadre d'une scène de séduction du dieu par l'héroïne. L'adaptateur de la fin du XIII^e siècle semble ignorer le mythe de la construction des murailles au son de la harpe et imagine une dame emprisonnée, avatar de la marmariée de la poésie lyrique, qui ne possède que le chant pour se tirer d'affaire ; mais peut-être se souvient-il aussi du mythe de Persée que Jupiter engendra en visitant Danaé enfermée dans sa prison sous forme de pluie d'⁷⁷.

Ce texte est singulier. L'image dominante à la fin du Moyen Âge dans le domaine français est bien celle de l'éloquence. Évrart de Conty note qu'Orphée et Amphion

furent deux anciens musiciens tres sage, non mie seulement en musique armonique qui gist en chant et es sons de instrumens, come il a esté dit, ainz estoient aussi de

⁷¹ Voir Gautier Map, *Contes pour les gens de cour*, IV, 3, trad. A. K. Bate, Turnhout, Brepols, 1993, p. 233 ; voir aussi p. 193 (pour le texte latin, voir Walter Map, *De Nugis curialium*, éd. M. R. James, Oxford, 1983, p. 304 et 230).

⁷² Boccace, *Filocolo*, II, 19, éd. V. Branca, dans *Tutte le opere*, éd. citée, t. I, 1967, p. 150.

⁷³ Boccace, *Rime*, I, 5, v. 3 dans *Le Rime. L'Amorosa Visione. La Caccia di Diana*, éd. V. Branca, Bari, 1939, p. 5 ; autre référence à Amphion en association avec Orphée dans le sonnet 8, p. 7.

⁷⁴ Ovide, *Ars amatoria*, III, 311-328.

⁷⁵ *L'Art d'Amours*, III, l. 4319-4324, éd. B. Roy, Leyde, Brill, 1974, p. 250. Le livre III a été écrit dans le dernier tiers du XIII^e siècle, après le *Roman de la Rose* de Jean de Meun.

⁷⁶ *Ibid.*, p. 251.

⁷⁷ Voir, pour une version médiévale, le *Mythographe du Vatican I*, II, 55, éd. citée, p. 89-90.

grant discrecion et de grant senz, et de bele eloquence a ce correspondant, qui sont deux choses ensamble bien seans, come Tulles tesmoigne, et qui aussi sont de grant efficace⁷⁸.

Et si Jean Robertet mentionne le héros thébain dans sa *Complainte de la mort de Georges Chastellain*, c'est d'abord pour son éloquence :

Las, que n'ay je d'Amphion l'eloquence,
 Qui Thebes fait par douce resonance
 Faisant les pierres en rang et ordre mettre ;
 Ou d'Apollo la grace et refulgence [...] ⁷⁹.

Le *Livre des fais du Mareschal Bouciquaut* (1407-1409) insiste pareillement sur cette perspective rhétorique :

Et ainsi par la vertu de eloquence furent premierement fondees les citez. Et a ce s'accorde assez la fable de qui fait mencion Stace, qui dit que Amphion fonda les murs de la cité de Thebes par la douceur de sa chançon, que nous pouons entendre que par son bel lengage il peupla celle cité⁸⁰.

Ce choix de l'éloquence au détriment de la musique ou de la poésie oriente la lecture du mythe dans un sens politique et historique plus qu'esthétique : Amphion devient le plus souvent, aux côtés d'Orphée, la figure du grand homme qui a guidé l'humanité primitive vers les lumières du progrès. Horace déjà convoque ces deux figures dans son *Art poétique*, qualifiant Orphée de personnage sacré, interprète des dieux (*sacer interpresque deorum*) ; l'un et l'autre ont détourné les « hommes de la forêt », les hommes sauvages (*silvestris homines*) d'une nourriture infâme et de la violence des meurtres ; dompter les tigres et les lions pour Orphée, remuer les pierres pour Amphion sont des images d'un processus de civilisation⁸¹. Solin, dans un passage original, non repris à Plinie comme le contexte immédiat, gomme l'aspect musical du mythe pour ne retenir que la douceur de la parole (*adfatus suavitate*), qui avait conduit les hommes incultes et sauvages, habitant dans les cavernes, vers la civilisation⁸². Deux autorités de premier ordre pour les clercs du Moyen Âge, Macrobe et Martianus Capella, reprendront ces analyses et assureront leur large diffusion. Dans son *Commentaire du Songe de Scipion*, le premier évêque

⁷⁸ Évrart de Conty, *Le Livre des Eschez amoures moralisés*, éd. F. Guichard-Tesson et B. Roy, Montréal, 1993, p. 192.

⁷⁹ Jean Robertet, *Œuvres*, éd. citée, p. 165, v. 143-146.

⁸⁰ *Le Livre des fais du Mareschal Bouciquaut*, IV, 10, éd. D. Lalande, Genève, Droz (« Textes Littéraires Français », 331), 1985, p. 430-431.

⁸¹ Horace, *Art poétique*, 391-396.

⁸² Solin, *Collectanea rerum memorabilium* (ou *Polyhistor*), VII, 21 : « Thebas condidit Amphion, non quod lyra saxa duxerit [...], sed quod adfatus suavitate homines rupium incolas et incultis moribus rudes ad obsequii civilis pellegerit disciplinam » (éd. T. Mommsen, Berlin, 1864, p. 65).

la musique des sphères et la dimension spirituelle de la *musica*, qui touche au plus profond de l'âme, avant d'insister sur la question de la sensibilité et de l'émotion :

Telle est à mon sens l'origine des mythes d'Orphée ou d'Amphion, qui par leurs chants amenaient à eux, dit-on, l'un les animaux privés de raison, l'autre, les rochers aussi : il se peut qu'ils aient été les premiers à avoir par leur chant amené à un sentiment de plaisir des peuples barbares étrangers à l'usage de la raison, ou bien à l'instar du roc, rebelles à toute émotion⁸³.

Orphée et Amphion permettent de mettre en figure une étape décisive dans l'évolution de l'humanité. La pierre, les roches du Cithéron sont ici une image de la barbarie des premiers hommes. Le *Troisième mythographe du Vatican*, texte élaboré dans la première moitié du XII^e siècle, porte davantage l'accent sur les enjeux politiques du processus, ce que justifie ce geste de la fondation de Thèbes :

Si l'on montre Amphion, le fondateur de Thèbes, homme également remarquable par le pouvoir de sa parole (*oratoria facultate*), exhortant par son chant les pierres à s'assembler d'elles-mêmes pour élever les remparts, c'est parce que ses paroles, douces comme le miel (*melliflua oratione*), ont su persuader des hommes qui, auparavant, étaient stupides, ignoraient le droit (*juris ignaris*) et habitaient n'importe où, de se rassembler, de vivre en respectant les lois et d'élever des remparts pour se protéger collectivement (*ad publicam tuitionem*)⁸⁴.

Amphion, à la différence d'Orphée, ne joue pas que sur le sensible et l'émotion ; il est aussi un bâtisseur, un constructeur, il fonde une collectivité en lui donnant des contours matériels (un mur) et des normes à respecter (les lois).

Toute cette tradition reprend sans le dire explicitement le chapitre célèbre qui ouvre le *De inventione* de Cicéron, texte qui connaît une diffusion massive à partir de l'époque carolingienne⁸⁵. Au début, nous dit en substance Cicéron, les hommes vivaient comme des bêtes, ne s'occupant que des nécessités du corps, sans préoccupations intellectuelles. Un grand homme – *quidam magnus vir et sapiens* – apparut et découvrit ce qu'il fallait aux hommes pour les rendre meilleurs et pour les intéresser à tout ce qui est noble et utile, pour adoucir leurs mœurs. Ce génie avant la

⁸³ Macrobe, *In somnium Scipionis*, II, 3, § 8, trad. citée, p. 16. Pour Martianus Capella, voir ci-dessus, note 4. Voir aussi la *Lettre à Boèce* de Cassiodore datée de 507 : Amphion, en faisant construire les murs de Thèbes, a conduit les hommes accablés de fatigue vers l'étude de la perfection (*homines labore marcidos ad studium perfectionis erigeret*) et les roches elles-mêmes semblaient se déplacer et quitter les montagnes (*Variarum libri XII*, ii, 40, éd. A. J. Fridh, Turnhout, Brepols [« Corpus Christianorum. Series Latina », 96], 1973, p. 89).

⁸⁴ Voir *Mythographe du Vatican III*, c. 8, § 20, trad. P. Dain et F. Kerlouegan, Besançon, 2005, p. 151 (pour le texte original, voir G. H. Bode, *Scriptores rerum mythicarum*, Celle, 1834, p. 212). Boccace cite verbatim le *Mythographe III* en l'attribuant au mystérieux *Albericus (Genealogie deorum*, V, 30, § 6, p. 596).

⁸⁵ On en possède plus de 200 manuscrits entre le IX^e et le XII^e siècle.

lettre ne réussit que grâce à son discours : ce fut lui l'inventeur de la Rhétorique⁸⁶. Cette idée se retrouve au seuil de la *Rhétorique* d'Alcuin⁸⁷. Ce *quidam* est anonyme chez Cicéron et le restera chez un Alcuin, mais le mythe d'Amphion va permettre de donner un nom à cette figure. Ainsi le scholiaste à l'*Art poétique* d'Horace, peut-être un disciple d'Alcuin (IX^e siècle ?), illustre la vision cicéronienne de l'humanité primitive par le héros thébain : il s'agissait pour les premiers hommes de fixer des principes moraux, « afin d'amollir les cœurs sauvages et durs comme la pierre, à l'image d'Amphion qui a rassemblé en un même lieu les pierres et a fondé des villes »⁸⁸. Brunet Latin assure encore plus explicitement la jonction entre ces analyses mythographiques et la tradition rhétorique. Le mythe d'Amphion qu'il désolidarise pour des raisons évidentes de celui d'Orphée, apparaît dès le chapitre d'ouverture de son livre III du *Trésor*, consacré, on le sait, à la Rhétorique et qui démarque de près le traité de Cicéron :

Et si nous raconte l'histoire que Amfions, ki fist la cité d'Athenes, i faisoit venir les pieres et le merien [*bois de construction*] a la douçor de son chant, c'est a dire par ses bonnes paroles. Il retraist les homes des sauvages roches ou il abitoient, et les amena a la comune habitation de cele cité⁸⁹.

Dans un curieux lapsus, Thèbes laisse place à la *polis* par excellence, Athènes⁹⁰ ; et Amphion le musicien devient un rhéteur fondateur de la cité : la douceur de son chant signifie sa bonne parole. L'allégorie ne porte plus sur le récepteur (les pierres sont les cœurs durs), mais sur le média lui-même : le chant est une image de la parole. Basculement du *quadrivium* vers le *trivium* : la musique s'efface devant la rhétorique dans cette lecture politique. Et lorsque Pétrarque se livre à un vibrant éloge de l'éloquence dans une lettre à Tommaso de Messine (1350), il ne se contente

⁸⁶ Cicéron, *De Inventione*, I, 2, éd. et trad. G. Achard, Paris, Les Belles Lettres, 1994, p. 57-58.

⁸⁷ Alcuin, *Disputatio de rhetorica et de virtutibus*, c. 2, éd. K. Halm, *Rhetores latini minores*, Leipzig, 1863, p. 525-526 (= *Patr. Lat.*, t. 101, c. 921A-B). Voir l'analyse de cette filiation dans E. De Bruyne, *Études d'esthétique médiévale*, 3 vol., Bruges, 1946, t. I, p. 211 sq.

⁸⁸ Voir *Scholia Vindobonensia ad Horatii Artem poeticam*, éd. J. Zechmeister, Vienne, 1877, p. 24 : « Nam fuit intentio primorum dare praecepta de moribus, ut silvestria et saxea corda redderent mollia, ut Amphion, qui saxa collegit in unum et urbes constituit » ; voir aussi p. 47. Zechmeister attribue ces scholies à Alcuin, mais il s'agit vraisemblablement d'un auteur plus tardif.

⁸⁹ Brunet Latin, *Trésor*, éd. citée, p. 318.

⁹⁰ On peut ajouter qu'au Moyen Âge Thèbes n'est pas la seule ville associée à Amphion ; les Byzantins (*Alexias* d'Anne Comnène) comme les Latins (*Gesta Roberti Wiscardii* de Guillaume d'Apulie) feront aussi des jumeaux les constructeurs des murailles de la cité de Dyrrachium : voir H. Grégoire, « Imphe, la ville d'Amphion en terre d'Épire », *Mélanges de philologie romane et de littérature médiévale offerts à Ernest Hoepffner*, Paris, Les Belles Lettres, 1949, p. 183-190 ; c'est une explication possible de l'énigmatique toponyme *Imphe* à la fin de la *Chanson de Roland*.

pas de rappeler le passage très connu (*locus ille notissimus*) du *De inventione*, mais le complète par les mythes d'Orphée et d'Amphion⁹¹.

Signe à la fois d'une grande plasticité du mythe et de l'inventivité des clercs médiévaux, la lecture politique ne se réduit pas à cette utopie des origines ; elle peut aussi s'actualiser et s'inscrire dans une perspective critique, voire satirique. Ainsi, Jean de Salisbury insère le mythe dans une satire anti-curiale. La cour est assimilée au monde d'en bas, peuplé de cerbères aux cœurs inflexibles ; Orphée, qui a pourtant adouci lions et tigres au son de sa lyre, Arion ou Amphion (on retrouve le trio d'Ovide ou de Martianus Capella) n'auraient aucun pouvoir sur les *curiales*, tellement leurs cœurs sont durs. Ce qui peut les fléchir ou les attendrir n'est pas un chant ou une voix, mais l'argent :

Tu n'obtiendras rien auprès des courtisans, si tu n'amollis pas leurs cœurs de plomb (*plumbea corda*) avec les marteaux d'or ou d'argent sur l'enclume de la vanité ou cupidité (*vanitatis vel cupiditatis incude*)⁹².

*Trad. de Denis Foulechat (1372) : Si ne feras tu rien par devers ceulz de la cour se tu ne casses leurs cuers, qui sont de plonc, par la force du mail d'or ou d'argent sur l'enclume de vanité*⁹³.

Jean de Salisbury joue aussi en filigrane sur le mythe des âges : l'âge d'or est loin ; Amphion n'aurait plus de pouvoir en cet âge de plomb, où l'or et l'argent règnent désormais en maîtres. Cet usage aporétique du mythe se retrouve dans une lettre célèbre adressée par Pétrarque en 1359 au tyran de Pavie, le frère Jacopo de l'ordre des Augustins. Ce dernier use de ses extraordinaires talents de prédicateur pour convaincre la population de la cité lombarde de résister jusqu'au bout à l'assaut des Milanais et des Visconti. Il le présente comme un fauteur de guerre, qui, par son éloquence, a détruit sa cité ; il est très exactement un anti-Amphion :

Tu te montres, mais d'un point de vue opposé, tout à fait semblable à Amphion le Dircéen : lui, il a construit Thèbes par son éloquence, toi, par la tienne, tu détruis Pavie, cette cité très ancienne, selon la tradition, et très noble, qui, si elle ne t'avait pas donné le jour sous de mauvais auspices, serait aujourd'hui très heureuse, tandis qu'elle est malheureuse avec toi comme citoyen et encore plus avec toi comme dirigeant⁹⁴.

On est loin ici de la musique et de la lyre d'Hermès ; le mythe d'Amphion permet de dire les pouvoirs ambivalents de la parole et, plus précisément, de la prédication

⁹¹ Pétrarque, *Lettres Familières*, I, 9, § 7, éd. citée, t. I, p. 100.

⁹² Jean de Salisbury, *Policraticus*, V, 10, éd. citée, t. I, p. 326. Nous traduisons.

⁹³ Denis Foulechat, *Le Policratique de Jean de Salisbury. Livre V*, éd. citée (voir n. 52), p. 364-365.

⁹⁴ Pétrarque, *Lettres Familières*, XIX, 18, § 25, t. V (= *Livres XVI-XIX*), éd. et trad. A. Longpré et U. Dotti, Paris, Les Belles Lettres, 2005, p. 408.

dans la cité italienne du *Trecento*. La parole construit ou détruit une communauté, elle *édifie* ou anéantit⁹⁵.

Amphion et le Roman d'Alexandre

Pétrarque reste sur un plan métaphorique : édification ou destruction renvoient au corps politique que constituent les citoyens de Pavie. Le *Roman d'Alexandre* du Pseudo-Callisthène se situe sur un plan certes fictionnel, mais donne à l'idée de destruction le poids du réel. Dans la version β de cette œuvre, Alexandre, à peine a-t-il hérité de la royauté de son père Philippe, décide de soumettre la Grèce en rébellion contre le nouveau souverain. Les Thébains ayant passé au fil de l'épée la garnison laissée sur place par Alexandre, ce dernier décide de se venger avec une impitoyable dureté :

Indigné, Alexandre marcha contre les Thébains [...]. Quand il l'eut prise, le roi rasa entièrement la ville, n'épargnant que la maison de Pindare. On dit aussi qu'il força le flûtiste Isménias à accompagner de sa musique la destruction de la ville⁹⁶.

Terrorisés, les Grecs reconnaissent l'autorité d'Alexandre. Cet Isménias n'est pas un personnage de fiction ; il s'agit d'un grand virtuose de l'*aulos*, originaire de Thèbes et contemporain d'Alexandre et de Ptolémée I, que Boèce mentionnera encore au début de son *De musica*⁹⁷. Tout se passe comme si Alexandre inversait le mythe fondateur : Amphion a construit les murs de la citadelle au son de sa lyre, Alexandre fait détruire ces mêmes murailles au son d'une flûte. On peut aussi noter l'opposition entre le cordophone et l'aérophone. L'instrument apollinien *édifie* dans tous les sens du terme ; l'instrument dionysiaque participe, ici tout au moins, d'un geste destructeur et d'anéantissement. La figure d'Amphion ne manquera pas d'apparaître explicitement dans les réécritures de l'épisode. Ainsi, la même version β rajoute maladroitement un second épisode thébain, où, une fois la cité détruite, un Thébain, « habile joueur de flûte et sage d'esprit », se jette aux pieds d'Alexandre

⁹⁵ Cet usage polémique des mythes d'Orphée et d'Amphion apparaissait déjà en 1353 dans l'*Invective contre un médecin* ; le médecin d'Avignon qui s'en est pris au poète n'est qu'un charlatan hostile aux Muses, érudit dans les seuls arts mécaniques : « Ni la cithare d'Amphion, ni celle d'Orphée ne sauraient émouvoir une pierre aussi dure (*tam duram silicem movere*) ou dompter un tigre aussi primitif » (I, 16, dans Pétrarque, *Invectives*, éd. et trad. R. Lenoir, Grenoble, Jérôme Millon, 2003, p. 74).

⁹⁶ Voir Pseudo-Callisthène, *Le Roman d'Alexandre*, I, 27, § 3-4, trad. G. Bounoure et B. Serret, Paris, Belles Lettres, 1992, p. 27. Sur la place de cet épisode dans la tradition grecque, voir C. Jouanno, « Un épisode embarrassant de l'histoire d'Alexandre : la prise de Thèbes », *Ktèma*, 18, 1993, p. 245-258.

⁹⁷ Sur Isménias, voir A. Belis, *Les Musiciens de l'Antiquité*, Paris, Hachette, 1999, p. 78, 80-81 ; Thèbes était réputée pour ses aulètes. Pour Boèce, Isménias était capable par ses modes musicaux de soulager les Béotiens atteints de sciatique (« *Ismenias vero Thebanus Boetiorum pluribus, quos ischiadici doloris tormenta vexabant, modis fertur cunctas abstersisse molestias* », *Traité de la musique*, éd. G. Friedlein et trad. C. Meyer, Turnhout, Brepols, 2004, p. 28).

pour le supplier et entonne un « air triste, pitoyable et appelant la compassion »⁹⁸ ; ce n'est là qu'un abrégé de la recension α , où la prise de Thèbes se situe contre toute vraisemblance historique au milieu de l'expédition d'Asie. Le flûtiste se lance dans un long discours, sans doute en vers à l'origine, et y fait allusion à Zéthos le pâtre et à Amphion le joueur de lyre, mais aussi à Œdipe et à tous les malheurs de Thèbes⁹⁹. Alexandre répond avec sévérité – il ne se laisse donc pas attendrir par la musique – et méprise ce flûtiste avant d'ordonner d'incendier Thèbes, incarnation du mal, tout en forçant Isménias à accompagner de son jeu l'anéantissement de cette cité maudite des dieux. L'auteur conclut par un parallélisme inverse entre Amphion et Isménias :

Thèbes éprouva ce malheur en vertu de présages ancestraux. Car, lorsque ses murs se trouvèrent juste édifiés et achevés, c'est la lyre d'Amphion qui, de sa musique, mit un terme aux travaux, tandis que leur ruine était accompagnée des mélodies d'Isménias. Ainsi ce qui fut édifié avec le secours de la musique fut aussi abattu avec le secours de la musique¹⁰⁰.

Dans la recension ϵ , c'est Alexandre en personne qui fait le rapprochement, tout en substituant Orphée à Amphion ; le flûtiste s'appelle désormais Démocée :

« Continue, mon cher, dit-il à Démocée, à frapper de ton instrument, car Thèbes fut bâtie tandis qu'Orphée jouait de la cithare, et ce fut le salaire payé au Thrace pour qu'il joue : les hommes bâtissaient en l'écoutant, acquittant ainsi le salaire de leur plaisir. C'est de cette manière que Thèbes fut bâtie par Orphée. Et tandis que toi, tu joues de la flûte, elle sera abattue de fond en comble »¹⁰¹.

L'histoire, même légendaire, peu importe en définitive, répond au mythe et l'inverse dans un jeu de rimes embrassées ; la musique préside à une édification là, à un renversement ici¹⁰².

Qu'advient-il de cette légende dans la filiation latine et occidentale du Pseudo-Callisthène ? Julius Valérius reprend dans ses *Res gestae Alexandri* (entre 360 et 380) la trame de la recension α du roman grec : un aulète (désormais anonyme) supplie Alexandre et se roule à ses pieds ; il chante des airs pour susciter sa pitié et se lance dans un long discours, où il fait allusion aux jumeaux constructeurs des murs de la cité. Alexandre répond sans ménagement : un cœur

⁹⁸ Voir Pseudo-Callisthène, *Le Roman d'Alexandre*, I, 46a, trad. citée, p. 48-49.

⁹⁹ Voir *Le Roman d'Alexandre*, I, 46a (recension α), trad. citée, p. 169-171.

¹⁰⁰ Voir *Le Roman d'Alexandre*, p. 173.

¹⁰¹ Trad. et analyse dans C. Jouanno, « Un épisode embarrassant de l'histoire d'Alexandre », p. 256. Ajoutons que l'explication apportée par Alexandre – les auditeurs rétribuent la performance du musicien par leur travail de manœuvre – semble un souvenir de Palaephatos (voir ci-dessus, n. 64).

¹⁰² Il n'est pas sans signification que dans la seule recension α , un lutteur, Clitomaque, vainqueur aux Jeux Isthmiques, réussira là où l'aulète a échoué ; il obtiendra du souverain la reconstruction de la ville. La force physique – et un oracle d'Apollon – font céder Alexandre, resté insensible aux arguments du musicien (*Le Roman d'Alexandre*, p. 173-174).

martial ne doit pas se laisser fléchir par des flûtes (*tibiis*)¹⁰³. L'aulète est une figure sans grandeur et sans pouvoir, bien loin du fils d'Antiope. Les différentes versions de l'*Historia de preliis* n'infléchissent pas ce scénario : plus question de flûtiste, mais d'un simple *musicus* qui retrouve une identité (*Isminea, Hismenea, Hysmon...*) et qui cherche brièvement par son art musical, voire magique (*per artem magicam* dans la recension J¹) à fléchir le souverain, mais il ne fait que provoquer la colère d'Alexandre et précipiter la destruction de la ville¹⁰⁴.

Les romans français du XII^e siècle feront en revanche une lecture contrastée de cet épisode. Thomas de Kent met en scène un *riches hom*, qui avait appris les arts libéraux et savait jouer des flûtes (*estives*), de la harpe et chanter ; il supplie Alexandre d'épargner Thèbes en faisant allusion à Amphion sans parler pour autant de sa lyre : « Aiez merci de nous, sire, par ton comant, ne destruez la cité ne leu si avenant. Hercules i fu né e Amphion regnant »¹⁰⁵. Mais Alexandre refuse absolument de se laisser attendrir (« Le roy ne volt flechir son coruz tant ne quant ») ; le miracle d'Amphion ne saurait se reproduire, le cœur d'Alexandre reste un cœur de pierre et Thèbes est anéantie, ses habitants exterminés jusqu'au dernier enfant, jusqu'à la dernière bête. Thomas nous donne là comme ailleurs une image sans concession du conquérant macédonien, coupant court à tout processus d'idéalisation. Alexandre n'a rien de généreux. À l'inverse d'Alexandre de Paris, on le sait. Ce dernier transpose la scène à Tarse¹⁰⁶. La cité vient d'être détruite ; un de ses habitants, habile à jouer des lais sur la flûte, s'avance devant Alexandre et joue un air ; le souverain l'écoute, il est ému et engage un dialogue : citoyen d'une *gaste vile*, il est maintenant ruiné (« Ier estoie je riches, or sui povres mendis »). Alexandre se

¹⁰³ Voir Julius Valere, *Roman d'Alexandre*, I, 46, éd. J.-P. Callu, Turnhout, Brepols, 2010, p. 105-107 ; repris en abrégé par l'*Epitomé* (éd. J. Zacher, *Julii Valerii Epitome*, Halle, 1867, p. 36), que compile ensuite Vincent de Beauvais, *Speculum Historiale*, IV, 28, éd. Douai, 1624, p. 124 ; suivi toujours de l'épisode de Clitomaque qui obtient d'Alexandre la reconstruction de la cité. Dans son *Alexandreis* (vers 1176), Gautier de Châtillon ignore Clitomaque : le flûtiste est remplacé par un joueur de harpe (*fide conspicuus*) nommé Cléadès (à partir de Justin, *Historiae Philippicae*, XI, 4, où le personnage n'a rien d'un musicien), qui par son chant et ses paroles – et son allusion à Amphion □ ne peut empêcher la destruction complète et définitive de Thèbes (*Alexandreis*, I, 326-348, éd. M. L. Colker, Padoue, 1978, p. 23-25).

¹⁰⁴ Voir *Die Historia de preliis Alexandri Magni. Synoptische Edition der Rezensionen des Leo Archipresbyter und der interpolierten Fassungen J¹, J², J³*, éd. H.-J. Bergmeister, Meisenheim am Glan (« Beiträge zur klassischen Philologie », 65), 1975, p. 96-97, suivi de l'épisode de Clitomaque. La substitution de la magie à la musique dans J³ disqualifie d'emblée le personnage.

¹⁰⁵ Thomas de Kent, *Le Roman d'Alexandre ou le Roman de toute chevalerie*, v. 2252-2559, éd. B. Foster et I. Short / trad. C. Gaullier-Bougassas et L. Harf-Lancner, Paris, Champion Classiques, 2003, p. 176.

¹⁰⁶ Alexandre de Paris, *Le Roman d'Alexandre*, I, l. 126-128, éd. E. C. Armstrong et trad. L. Harf-Lancner, Paris, Le Livre de Poche (« Lettres Gothiques »), 1994, p. 240. Pourquoi faire appel à Tarse ? A. Foulet avance deux explications : souvenir de Quinte-Curce, où apparaît Tarse (III, 4, § 14) et importance de cette cité dans la littérature des croisades (*The Medieval French Roman d'Alexandre*, t. III, Princeton, 1949, p. 337).

montre cette fois généreux : il lui donne la ville de Tarse en fief non sans l'avoir repeuplée et rebâtie. La musique a ici exercé son pouvoir d'émotion et d'édification ; s'il n'y a plus d'allusion à Amphion du fait du déplacement géographique, le flûtiste anonyme (qualifié aussi de *harperre*) a bien, comme le fils de Jupiter et d'Antiope, réussi à amollir le cœur du souverain ; sa largesse proverbiale n'est pas un vain mot¹⁰⁷.

Le texte le plus étonnant n'est pourtant pas un texte de fiction, mais un commentaire bien austère à première vue aux *Noces de Philologie et de Mercure* de Martianus Capella, celui que rédige Remi d'Auxerre (mort en 908). Remi connaît à la fois la littérature mythographique et la geste d'Alexandre, et procède à un curieux amalgame :

Amphion, citoyen de Thèbes et excellent citharède, après avoir été expulsé en même temps que tous ses concitoyens de sa patrie et cité de Thèbes détruite par Alexandre, comme il jouait un jour de la cithare en présence d'Alexandre et qu'on l'interrogeait sur son origine, il répondit et dit à Alexandre : « Si seulement j'avais une patrie ! ». Le souverain lui demanda alors pourquoi il disait ne pas avoir de patrie ; et lui de répondre : « C'est toi qui l'as détruite ». Et aussitôt Alexandre fit reconstruire Thèbes. C'est pourquoi Martianus Capella affirme : « Il a donné des murs à Thèbes grâce à sa lyre au doux son », c'est à dire grâce à ses cordes¹⁰⁸.

Remi est peut-être victime de son érudition, et confond Isménias et Amphion. Peut-être apporte-t-il une nouvelle explication *rationaliste* et *évhémériste* au mythe d'Amphion en télescopant les temps mythologiques et les temps historiques : Amphion devient un apatride qui, grâce sa cithare (il n'est plus question de flûte), obtient d'Alexandre le droit de reconstruire la cité de Thèbes. Télescopage et en même temps scission : le musicien ne se confond plus avec le souverain ni même avec l'architecte comme dans la forme canonique du mythe. L'artiste se trouve face à l'homme de pouvoir et se sert de son art pour l'émouvoir. Et trois siècles avant Alexandre de Paris, le grammairien carolingien reconstruit le scénario de la destruction de Thèbes dans un sens favorable au conquérant macédonien.

Le rapport d'Alexandre à la musique auquel nous a conduit le mythe d'Amphion est plus riche qu'il n'y paraît. Figure paradigmatique de la puissance,

¹⁰⁷ L'épisode est repris entre autres par Jean Wauquelin, qui parle de la cité de *Trache* en Arcadie : voir *Les Faicts et les conquestes d'Alexandre le Grand*, I, 34, éd. S. Hériché, Genève, Droz (« Textes Littéraires Français », 527), 2000, p. 62-63 ; le musicien est désormais un harpiste, il n'est plus question de flûte.

¹⁰⁸ Remi d'Auxerre, *In Martianum Capellam*, 481.14 : « Amphion civis Thebanorum, optimus cytharista, cum expulsus esset simul cum reliquis civibus a patria et a civitate sua Thebis quam Alexander destruxit quadam die cum in praesentia Alexandri cytharizaret, interrogatus cujus patriae esset, respondit dixitque Alexandro : 'Utinam haberem patriam !' Rege vero perquirente cur se patriam dixisset non habere, respondit quia 'Tu eam destruxisti'. Unde statim jussit Alexander rursus extrui Thebas. Inde est quod dicit *Dedit muros Thebis dulcisonis fidibus*, id est chordis » (éd. C. E. Lutz, 2 vol., Leyde, 1962-1965, t. II, p. 311). Nous traduisons.

Alexandre se méfie des pouvoirs de la musique ; il s'en méfie parce qu'il les connaît. Dans un *exemplum* cité par Giraud de Barri, mais qui ne semble pas avoir été repris dans les collections de la fin du Moyen Âge, Alexandre, « entendant dans une assemblée de familiers le doux son d'une harpe (*citharam*), trancha les cordes de l'instrument », estimant « qu'il valait mieux que les cordes (*chordas*) fussent tranchées que les cœurs (*corda*) », pressentant que « la mélodie l'inclinait plus à la mollesse (*mollitiis*) qu'à la prouesse (*militiis*) »¹⁰⁹. C'est ce pouvoir d'émotion, cette capacité à toucher les cœurs qui est au centre du mythe d'Amphion, pouvoir qui est autant celui de la musique instrumentale que du chant, autant celui de la poésie que de l'art oratoire. Et l'Amphion médiéval est tout aussi bien un joueur de harpe qu'un chanteur, poète ou orateur. Le mythe réalise la métaphore : l'émotion devient la capacité concrète de mettre en mouvement, de mouvoir l'inanimé, les pierres du Cithéron, de rendre sensible le matériau le plus froid. L'*émouvoir* se confond avec le *mouvoir*. Le verbe *movere*, terme clé de la rhétorique antique et médio-latine et qui forme avec *docere* et *delectare* une trilogie fondatrice, est en quelque sorte pris au pied de la lettre¹¹⁰. Toucher la lyre et toucher les cœurs ne font qu'un, car l'instrument de musique *se touche* – origine de la *toccata* –, et cela est vrai des cordophones, mais aussi des aérophones, comme dans cette scène du *Roman de Renart*, où le goupil *touche* le cor pour effrayer Brun l'ours et faire croire à l'arrivée de chasseurs¹¹¹. Ce pouvoir d'émotion est chez Amphion positif : il préside à une construction, à une architecture, il crée un espace politique, la cité de Thèbes ceinte de murs et régie par des lois. Mais, et Renart nous le rappelle, il peut aussi être du côté de l'effroi, de la peur, voire de la destruction. Isménias accompagne de sa flûte la destruction de Thèbes par Alexandre. Une figure biblique apparaît plus nettement comme aux antipodes du héros thébain même si les exégètes du Moyen Âge ne semblent pas faire le lien, peut-être en raison du statut marginal d'Amphion : Josué, de ses trompettes, renverse les murs de Jéricho. Depuis Origène, Jéricho symbolise le monde (*presens seculum*) ; ses murailles, les raisonnements des philosophes et le culte des idoles (*philosophica argumenta, culturam idolorum*) ; l'arche que l'on fait circuler sept jours durant autour de la cité, Jésus ; ceux qui la portent, les apôtres et les prédicateurs ; les trompettes d'airain, l'autorité puissante et invincible de la prédication (*fortem et invincibilem predicationis auctoritatem*)¹¹². Josué le

¹⁰⁹ Giraud de Barri, *Topographia Hibernica*, III, 12, éd. J. F. Dimock, dans *Opera omnia*, t. V, Londres, 1867, p. 156 (trad. fr. et commentaires par J.-M. Boivin, *L'Irlande au Moyen Âge. Giraud de Barri et la Topographia Hibernica*, Paris, Champion, 1993, p. 246-247).

¹¹⁰ Sur *docere*, *delectare* et *movere*, voir Cicéron, *Brutus*, 49/185, et Augustin, *De doctrina christiana*, IV, XII, 27, éd. K.-D. Daur et J. Martin, Turnhout, Brepols (« Corpus Christianorum. Series Latina », 32), 1962, p. 135.

¹¹¹ *Le Roman de Renart*, br. XII (Martin, IX), v. 775 (« Si fort et si tres bien le touche »), éd. sous la dir. d'A. Strubel, Paris, Gallimard (« Bibliothèque de la Pléiade »), 1998, p. 350. Pour l'emploi de *toucher* dans la pratique instrumentale, voir W. Ulland, *Jouer d'un instrument und die altfranzösischen Bezeichnungen des Instrumentenspiels*, Bonn, 1970, p. 52-69.

¹¹² Richard de Saint-Victor, *Liber exceptionum*, II, 4, c. 2, éd. J. Châtillon, Paris, Vrin (« Textes philosophiques du Moyen Âge », 6), 1958, p. 269. L'auteur suit de très près l'exégèse d'Origène que nous ne connaissons que par la traduction latine de Rufin d'Aquilée : voir Origène, *Homélies sur Josué*, VII, éd. A. Jaubert, Paris, Le Cerf (« Sources

prédicateur, Amphion l'orateur ; Jéricho anéantie, Thèbes ceinte de remparts ; destruction du culte des idoles ici, construction d'une société harmonieuse là ; deux versants du pouvoir sans limite de la musique, de la voix, du son.

Jean-Marie Fritz
Université de Bourgogne
ANR *Musiconis*

Chrésiennes », 71), 1960, p. 194 *sq.* Voir aussi *Glossa ordinaria. Lib. Josue*, VI, 20 (*Patrologia Latina*, t. 113, c. 510-511).