



GRAECA TERGESTINA

Studi e testi di Filologia greca

coordinati da
Olimpia Imperio e Andrea Tessier

6

Comitato scientifico internazionale

Maria Grazia Bonanno (Università di Roma "Tor Vergata"), Francesco Donadi (Università di Verona), Antonietta Gostoli (Università di Perugia), Enrico V. Maltese (Università di Torino), Glenn W. Most (Scuola Normale Superiore di Pisa), Orlando Poltera (Université de Fribourg), Paolo Scarpi (Università di Padova), Martin Steinrück (Université de Fribourg), Renzo Tosi (Università di Bologna), Paola Volpe (Università di Salerno), Onofrio Vox (Università di Lecce), Bernhard Zimmermann (Albert-Ludwigs-Universität Freiburg)

Volume pubblicato con il sostegno finanziario
della Cattedra di Greco (Dipartimento di Scienze
dell'Antichità) dell'Università di Ginevra



Opera sottoposta a peer review secondo il protocollo
UPI – University Press Italiane

Impaginazione
Gabiella Clabot

© copyright Edizioni Università di Trieste, Trieste 2016

Proprietà letteraria riservata.
I diritti di traduzione, memorizzazione elettronica,
di riproduzione e di adattamento totale e parziale di questa
pubblicazione, con qualsiasi mezzo (compresi i microfilm,
le fotocopie e altro) sono riservati per tutti i paesi.

ISBN 978-88-8303-777-1 (print)
ISBN 978-88-8303-778-8 (online)

EUT Edizioni Università di Trieste
Via Weiss, 21 – 34128 Trieste
<http://eut.units.it>
<https://www.facebook.com/EUTEdizioniUniversitaTrieste>

**La Sphinx,
Ménandre, l'Œuf**
Trois études
Alessandra Lukinovich

Table des matières

- 7 Wir Philologen
- 13 Sophocle, *Œdipe Roi*, vers 130 : « La Sphinx au chant chatoyant »
- 29 Mais qui composait les parties chorales des comédies de Ménandre ?
Ēthos du poète et musique à l'époque de la Comédie Nouvelle
- 55 L'ordonnance des rythmes dans l'*Œuf* de Simias de Rhodes

Wir Philologen*

En juin 2013, Daniel Barbu a lancé l'idée de m'offrir comme cadeau à l'occasion de mon départ à la retraite une journée d'étude organisée par un groupe de mes amis sur un sujet de mon choix. L'helléniste, la philologue classique, la philologue tout court, proposa alors : « Nietzsche philologue ». Et voilà que maintenant, grâce au magnifique travail du Comité d'organisation, nous sommes réunis pour ces deux Journées d'études qui portent un titre si joyeusement provocateur : *Subvertir Nietzsche. Philologie et philosophie*. Je suis plus que comblée ! Je remercie de tout mon cœur le Comité ainsi que tous ceux et celles qui ont accepté d'intervenir dans cette rencontre qui m'est dédiée ; ils sont pour la plupart des amis très chers. En modifiant ma proposition initiale, les membres du Comité ont eu une idée de génie. Mon sujet n'aurait pu réunir qu'une minuscule bande de philologues acharnés. La formule actuelle s'ouvre en revanche à des contributions venant d'horizons aussi divers que la philosophie et la

* Journées d'étude *Subvertir Nietzsche. Philologie et philosophie* – 29-30 avril 2016, Laboratoire Flux, Carouge (Genève)

musique, le cinéma et l'histoire des religions, la théologie et la bande dessinée, le théâtre et l'anthropologie, la poésie sonore. En fait, cette pluralité de voix répond parfaitement à la problématique implicite dans le sujet que j'avais proposé, une problématique qui me tient à cœur, car elle me concerne personnellement, comme elle concerne d'autres collègues philologues : quelles peuvent bien être ces forces vives qui habitaient Nietzsche et qui s'appellent philologie, musique, théâtre, philosophie et poésie, comment travaillaient-elles en cet homme en se compénétrant, en s'entrechoquant ?

Je suis loin d'être versée dans les études nietzschéennes, mes connaissances au sujet de la pensée de Nietzsche et de sa vie sont lacunaires, je n'ai lu qu'une toute petite partie de ses écrits en privilégiant ceux qui avaient un rapport explicite avec l'Antiquité grecque ; j'avoue même qu'il m'a été difficile d'avancer dans la lecture de son *Zarathustra*. Malgré cela, le professeur de philologie classique Nietzsche, l'helléniste Nietzsche, a joué un rôle déterminant dans ma formation intellectuelle depuis le commencement de mes études universitaires. A la philologue que je suis, il sert encore aujourd'hui de modèle méthodologique tout à la fois positif et négatif, il m'aide à réfléchir au sens de ma discipline aussi bien qu'aux graves erreurs que l'on peut y commettre, celles qu'il dénonce avec verve ou celles qu'il a commises lui-même. Il suscite en moi un questionnement critique fondamental toujours renouvelé et me pousse encore et encore à me remettre radicalement en question. Bref, même à mon âge avancé, je continue à fréquenter le « *Pädagogium* nietzschéen ». En ces deux jours, 29 et 30 avril 2016, le « *Pädagogium* nietzschéen » n'est pas abrité par un bâtiment scolaire, mais par Flux, un laboratoire à vocation artistique multidisciplinaire. Je suis heureuse de pouvoir poursuivre ma formation dans un pareil établissement en compagnie des nombreux doctorants et doctorantes qui se sont inscrits à ces Journées d'« école nietzschéenne ».

Nietzsche a occupé la chaire de philologie classique à Bâle pendant dix ans, de 1869 à 1879, en y enseignant principalement la langue et la littérature grecques. Il a été nommé à ce poste à l'âge de 25 ans, un mois avant qu'il n'obtienne son doctorat à l'Université de Leipzig. Toutefois, dès 1871, deux ans après sa nomination, il se sent de plus en plus philosophe et de moins en moins philologue. Il postule une chaire de philologie, on ne la lui accorde pas. Il continue alors à exercer son activité de philologue, mais, littéralement, à son corps défendant. Il est déchiré,

comme le dit Curt Paul Janz, entre sa profession (Beruf) de philologue et sa vocation (Berufung) de philosophe. Finalement, il donnera sa démission et quittera Bâle, libre désormais de suivre sa vocation. Je vous rappelle ces faits connus pour vous faire apprécier le rôle joué dans ma vie par une photo de Nietzsche vue précisément à Bâle, où dans l'automne 1968, à 18 ans, j'ai commencé mes études universitaires. J'avais choisi la philosophie comme première branche, l'histoire comme deuxième, le latin et le grec comme branches annexes. Je venais tout juste d'écouter la première leçon d'un cours de philosophie sur Nietzsche quand il m'arriva de découvrir la photo du professeur Nietzsche dans le sombre couloir d'entrée du Séminaire de philologie classique (Altphilologisches Seminar) ! Celui-ci se trouvait à l'époque à l'Augustinergasse. Mon émotion fut grande. Je crus retrouver un ami et un allié, et ceci uniquement sur la base des quelques notions que j'avais retenues des cours de notre enseignant de philosophie au lycée de Milan (le dionysisme de Nietzsche, sa critique du christianisme et de tous les préjugés, sa dispute avec Wagner, sa vie de plus en plus solitaire, son aristocratism, sa folie), ainsi que sur la base d'un petit nombre d'échantillons de son style qu'on nous avait fait lire. Du coup, les locaux poussiéreux et sévères du séminaire de philologie classique me parurent plaisants, merveilleux. J'avais trouvé un philosophe parmi les philologues ! Mais voilà que peu de temps après, j'abandonnai le cours sur Nietzsche, le trouvant inintéressant. Puis, pendant les trois premiers semestres d'études, j'ai vécu une conversion progressive : déçue par la philosophie, j'ai changé mon programme en faisant du grec ma branche principale et en repoussant la philosophie au rang de deuxième branche. J'étais arrivée à la conclusion que ma manière propre de pratiquer la philosophie, c'était d'étudier la poésie grecque. Depuis lors, mon point de vue n'a pas changé. Je m'identifie pleinement à la définition qu'un ami poète, Gérard Joulié alias Sylvoisal, a donné de moi en me dédicçant sa *Médée* récemment parue : « A celle dont l'œil voit *Médée* et dont l'oreille se dresse ». Malgré ma sympathie pour Nietzsche, j'ai donc suivi un parcours intellectuel opposé à celui de Nietzsche : lui a abandonné la philologie pour la philosophie, moi, j'ai fait le contraire !

Quelques années après, dans la seconde moitié des années '70, j'étais assistante à l'Unité de grec de l'Université de Genève, quand un ami m'a apporté un texte de Nietzsche intitulé *Wir Philologen, Nous les philologues*, qu'il avait photocopié dans l'édition de Karl Schlechta. Mon ami

souhaitait, disait-il, me placer en face de « mes contradictions ». Le texte que j'avais reçu est en fait une compilation qui ne remonte pas à l'auteur lui-même. Elle réunit un choix des notes que Nietzsche avait rédigées en 1874 et 1875 et groupées sous le titre de *Wir Philologen* dans l'intention de préparer une de ses *Considérations inactuelles, Unzeitgemässe Betrachtungen*. L'ensemble de ces notes est maintenant reproduit dans le volume 8 de la *Kritische Studienausgabe* de Giorgio Colli et Mazzino Montinari (KSA, p. 11-130). Je fus enchantée par la lecture de *Wir Philologen*, un règlement de compte du philosophe à l'égard de la gens philologique conçu aussi brillamment que le discours d'un Gorgias ou d'un Antiphon. Je déçus mon ami en le remerciant pour ce document qui me confirmait tout à la fois dans mon choix professionnel et dans mon admiration pour Nietzsche. Cette lecture m'encouragea d'ailleurs dans mon entêtement à considérer Nietzsche avant tout comme un philologue. En parodiant un dicton russe, je dirais d'ailleurs qu'en grattant Nietzsche, on retrouve toujours l'helléniste sous le philosophe, même après son abandon de la philologie. Un philologue parmi les philosophes !

Je vais à présent évoquer un dernier épisode de « ma vie avec Nietzsche ». Il me permettra de dresser un bilan conclusif à propos de l'affinité élective qui me lie à ce philologue philosophe, musicien et poète. Au milieu des années '80, j'avais emprunté à la bibliothèque les volumes de la vénérable et contestée *Großoktavausgabe* contenant les œuvres philologiques de Nietzsche. Je ne vous dis pas quelle joie j'ai éprouvée à y découvrir ses recherches sur la rythmique et sur la métrique grecques ! Depuis 1993 on peut lire ces travaux, que l'auteur n'a jamais publiés sous forme de livre, dans la *Kritische Gesamtausgabe* fondée par Colli et Montinari, section 2, volume 3, celui qui contient les notes des cours des années 1870-1871. Le 27 novembre 1870, Nietzsche, qui est en train de donner un cours intitulé *Griechische Rythmik*, écrit à Erwin Rohde : « Troisième joie : à mon anniversaire j'ai eu la meilleure intuition philologique de toutes celles que j'ai eues jusqu'à présent ... Il y a une nouvelle *métrique*, que j'ai découverte, face à laquelle tous les développements récents de la métrique, de Hermann jusqu'à Westphal, ne sont qu'une *aberration*. Ris ou moque-toi, comme tu veux – je suis moi-même étonné de la chose. » Et effectivement, dans les travaux en question Nietzsche fait œuvre de précurseur en défendant des conceptions que mes amis métriciens et moi partageons aujourd'hui dans le groupe Damon, mais qui sont encore loin d'être te-

nues en considération par tous les philologues. Je fais allusion avant tout à l'affirmation d'une différence radicale entre la rythmique antique et la moderne et à la conservation de l'accent des mots dans la lecture des vers grecs contre l'habitude de les lire avec un ictus. C'est grâce à André Hurst qu'encore étudiante, j'ai pu découvrir la prononciation restituée du grec, respectueuse de l'accent mélodique des mots. Je lui dois une fière chandelle pour m'avoir ainsi préparée à comprendre la justesse de la « nouvelle métrique » de Nietzsche. C'est ce type de métrique qui a suscité en moi la vocation de métricienne, moi qui suis une passionnée du rythme sous toutes ses formes.

Finalement, je crois avoir compris que « rythme » et surtout : « rythme de la parole » sont les *schibboleth*, les mots de passe de mes affinités électives ; il y a un aimant qui m'attire vers ceux et celles que le rythme habite. J'emploie ici le mot « rythme » dans le sens originel du mot grec *ῥυθμός*, tel qu'Emile Benveniste l'a décelé : *ῥυθμός* « désigne la forme dans l'instant qu'elle est assumée par ce qui est mouvant, mobile, fluide ». Quant au rythme de la parole, j'en ai trouvé la meilleure définition dans *La rime et la vie* d'Henri Meschonnic, un livre que Camille Cellérier m'a offert en 2008 (je cite, p. 132) : « Ce que j'entends par rythme ne s'oppose plus au sens, c'est l'organisation continue du langage par un sujet, telle qu'elle transforme les règles du jeu par la partie qu'il joue et qu'il est le seul à jouer. Par là seulement il y a passage du sujet, quand un langage tout entier est je. La voix y rétablit la corporalité, la gestualité dans le mode de signifier. Le discours n'est plus un choix dans la langue, ou des opérateurs logiques, mais l'activité d'un homme en train de parler. Par quoi le poème est nécessaire pour transformer la pensée duelle et discontinue du langage en pensée du continu avec l'éthique. » Les amis présents me diront si j'ai bien cerné ainsi le caractère, en grec l'*èthos*, de nos relations.

Les amis du rythme sont forcément aussi les amis des Muses qui, comme les philologues le savent, déclarèrent un jour à Hésiode (*Théogonie*, v. 27-28) : « (...) Nous savons dire des mensonges tout pareils à des réalités, mais nous savons aussi, lorsque nous le voulons, proclamer des vérités. »

Sophocle, *Œdipe Roi*, vers 130 : « La Sphinx au chant chatoyant »^{*}

Sophocle, *Œdipe Roi*, vers 128-131 :

- OIA. Κακὸν δὲ ποῖον ἐμποδῶν, τυραννίδος
 οὔτω πεσοῦσης, εἶργε τοῦτ' ἐξειδέναι ;
KP. Ἡ ποικιλῶδὸς Σφίγξ τὸ πρὸς ποσὶ σκοπεῖν
 μεθέντας ἡμᾶς τὰφανή προσήγετο.¹

Œdipe : La royauté étant ainsi tombée, quel grand fléau, entrave à vos pieds,
a bien pu empêcher de tirer l'affaire au clair ?

^{*} *Une première ébauche de cette étude a été présentée le 22 mai 2010 à l'École Normale Supérieure de Paris, à l'occasion des Journées de métrique grecque organisées par Anne-Iris Muñoz et Martin Steinrück autour du thème : Formes et rythmes sur la scène du drame antique. Je suis reconnaissante à Anne-Iris Muñoz et à Manon Klopfenstein pour leur relecture attentive de la dernière version de mon article et pour les améliorations apportées à sa mise en forme.*

¹ Les éditions de R. D. Dawe (Stuttgart 1996³), de H. Lloyd-Jones / N. G. Wilson (Oxford 1990 repr. 1992) et de A. C. Pearson (Oxford 1924¹, 1967) ne signalent pour ces quatre vers que des variantes textuelles minimales : εἶργε au lieu de εἶργε et ταῦτ' au lieu de τοῦτ' au v. 129, τὰ au lieu de τὸ et ποσὶν au lieu de ποσὶ au v. 130.

lourde de sous-entendus que le roi vient de lui poser. Mais dans les propos du personnage fait surface une autre voix, celle de l'auteur, qui nous suggère de le reconnaître à son tour dans la Sphinx « au chant chatoyant ». En effet, qu'est-ce qu'un poète, et tout spécialement un poète dramatique, en l'occurrence Sophocle, sinon un être aux voix variées, autrement dit « aux mélodies variées » ou « au chant chatoyant », qui gouverne l'action dramatique, qui « empêche » l'action ou qui « pousse » à l'action ? Et si le personnage d'Œdipe s'identifie avec la Sphinx, s'il est tout aussi troublant et déroutant que le monstre, il en va de même pour le poète, le créateur du personnage et de sa voix. Un seul signal, mais doté d'une force allusive très efficace, nous pousse à identifier le poète avec la Sphinx : l'emploi de l'épithète *ποικιλῶδός*, « au chant chatoyant ». Il s'agit d'un *hapax* dans l'ensemble de la littérature grecque conservée : il n'est attesté qu'au vers 130 de l'*Œdipe Roi* et chez les grammairiens qui en expliquent la signification pour cette unique occurrence. Le mot a sans doute été créé par Sophocle. Par ailleurs, le poète met la Sphinx en rapport avec le chant dans d'autres passages de la même pièce, aux v. 36 (trimètre iambique), 391 (trimètre iambique) et 1199-1200 (partie chorale), qui désignent le monstre respectivement comme *σκληρὰ ἀοιδός* (« dure chanteuse »), *ἡ ῥαψῶδός κῶων* (« la chienne rhapsode ») et comme *ἡ παρθένος χρησιμῶδός* (« la fille chanteuse d'oracles »). La Sphinx est un être rattaché au symbolisme de la mort et des funérailles, tout comme les Sirènes. Avec celles-ci, elle partage un caractère hybride où se mélangent des traits d'animal et de femme à la puissance érotique et séductrice. La Sphinx de Sophocle chante, qui plus est, comme les Sirènes, et son chant funeste, lugubre, est, comme le leur, un chant inspiré, une *ἀοιδή* (ᾠδή).⁵ À ma connaissance, dans la littérature grecque

danger (cf. Pastoureau 1991).

⁵ Cf. *Od.* 12, 183 : *λιγυρήν δ' ἔντυνον ἀοιδήν*. Qui sait si Sophocle s'est inspiré du vers 24 du *Prométhée Enchaîné* (v. 23-24 : *ἀσμένῳ δέ σοι / ἡ ποικιλείμων Νύξ ἀποκρύψει φάος* « Tu seras content / lorsque la Nuit, prairie chatoyante, cachera la lumière »), ou si le vers 130 de l'*Œdipe* a servi de modèle à l'auteur du *Prométhée* ? Entre la Sphinx « au chant chatoyant » de Sophocle et la Nuit, « prairie chatoyante », de l'auteur du *Prométhée*, on croit entendre l'écho du chant insidieux des Sirènes homériques et entrevoir leur « prairie fleurie » (*Od.* 12, 159 : *λειμών' ἀνθεμόεντα*). Mais les scholies au v. 24 du *Prométhée* proposent également une autre interprétation de *ποικιλείμων*, qui s'accorde encore mieux avec le rôle attribué à la Nuit dans le passage en question : « au manteau chatoyant » (cf. *τὸ εἶμα*, « l'habit »). Tout comme *ποικιλῶδός*, *ποικιλείμων* est un *hapax* dans l'ensemble de la littérature grecque conservée : cette épithète n'est attestée qu'au vers 24 du *Prométhée*

ancienne conservée, la Sphinx n'est évoquée en chanteuse que dans l'*Œdipe Roi* de Sophocle, dans l'*Electre* et dans *Les Phéniciennes* d'Euripide,⁶ ainsi que dans l'*Alexandra* de Lycophron,⁷ donc dans des compositions relevant toutes du genre tragique.⁸ Or les poètes tragiques œuvrent dans le domaine du chant inspiré, de l'ᾠδή : leur domaine s'appelle précisément τραγῳδία, et il entretient des rapports étroits avec le culte des morts et les rites funéraires. On comprend donc pourquoi la Sphinx chanteuse hante la poésie tragique. Depuis quand ? Il se pourrait qu'elle ait fait ses débuts dans l'*Œdipe Roi*, et que le vers 130 soit la première attestation de son

Enchaîné et chez les grammairiens qui en expliquent la signification pour cette unique occurrence.

⁶ On suppose que Sophocle a composé l'*Œdipe Roi* entre 430 et 425. L'*Electre* d'Euripide pourrait dater de 416 ; quant aux *Phéniciennes*, elles ont été représentées en 409. Dans les deux pièces d'Euripide, la Sphinx chanteuse apparaît dans les cinq passages suivants : *El.* 471-472 (lyr.) Σφίγγες ὄνυξιν αἰοιδιμον ἄγραν φέρουσαι (« des Sphinx emportant dans leurs griffes la proie acquise par le chant ») ; *Ph.* 50 (tr ia) μούσας ἐμός παῖς Οἰδῖπους Σφίγγος μαθῶν (« mon fils Œdipe qui a compris "les Muses" de la Sphinx »), 807b (lyr.) Σφίγγ' ἀπομουσοτάταισι σὺν ᾠδαῖς (« la Sphinx avec ses chants on ne peut plus étrangers aux Muses »), 1506-1507 (lyr.) μέλος ἔγνω Σφίγγος αἰοδοῦ (« il déchiffra l'air de la Sphinx chanteuse ») ; l'emploi du mot μέλος s'explique comme une allusion au contexte d'énonciation, un μέλος ἀπὸ τῆς σκηνῆς : c'est un air d'Antigone), 1729-1732 (lyr.) ὄδ' εἰμι μούσαν ὅς ἐπὶ καλ- / λίνικον οὐράνιον ἔβαν / †παρθένου κόραστ / † αἶνιγμ' ἀσύνετον εὐρών (« Me voici, moi qui atteignis la Muse céleste triomphante, en résolvant l'incompréhensible énigme de la jeune vierge »).

⁷ Cf. le vers 7 de l'*Alexandra* : Σφίγγος κελαινῆς γῆρυν ἐκμιμουμένη, « en imitant le chant de la sombre Sphinx ». Le mot γῆρυς « voix » est fortement connoté : il signifie aussi « chant, plainte, chant plaintif ». La couleur sombre évoque les aspects mortuaires et funéraires de la Sphinx, aussi bien que l'obscurité de l'énigme.

⁸ A peu de chose près, nous ignorons tout du drame satyrique d'Eschyle intitulé *Sphinx*. Dans la *Bibliothèque* attribuée à Apollodore (3, 5, 8), la Sphinx a appris son énigme des Muses, mais ce n'est pas en chantant qu'elle la propose (προὔτεινε) aux Thébains. Dans son *De incredibilibus* (4, 14-36 éd. N. Festa, Lipsiae 1902), le mythographe Palaiphatos (seconde moitié du IV^e siècle avant notre ère) raconte que Sphinx était la première femme de Cadmos et qu'elle devint un fléau pour les Thébains à cause de la jalousie conçue à l'égard d'Harmonie : si le nom de sa rivale peut avoir un rapport avec la musique, Sphinx est totalement étrangère au domaine des Muses dans cette version du mythe. Le chant de la Sphinx ne s'accorde pas seulement avec le rôle joué par le monstre dans le symbolisme mortuaire et funéraire, mais aussi avec la connotation oraculaire de l'énigme, comme le suggère l'épithète χρησμοδός (« chanteuse d'oracles ») que Sophocle utilise au vers 1200 de l'*Œdipe Roi*. Les scholiastes expliquent le chant de la Sphinx plutôt dans cette dernière optique, en évoquant la forme métrique que présentent généralement les oracles (ils sont des ἔμμετροι λόγοι).

nom associé en toutes lettres avec sa compétence dans l'art du chant. C'est d'ailleurs l'unique fois où elle est appelée par son nom dans la pièce,⁹ voire l'unique fois où son nom apparaît dans l'ensemble de l'œuvre conservée de Sophocle (pièces et fragments).¹⁰

La musique du vers 130 de l'*Œdipe Roi*, c'est-à-dire sa facture métrique et prosodique tout à fait particulière, exalte l'avènement du nom de la Chanteuse dans la tragédie :

Η ποικιλωδὸς / Σφίγξ / τὸ (/) πρὸς ποσὶ σκοπεῖν

Les barres de fraction signalent, dans l'ordre d'apparition, (1) la césure penthémimère, (2) la diérèse¹¹ centrale, dite aussi « césure » médiane, (3) la césure heptémimère ; cette dernière se trouve *entre parenthèses*, car elle est précédée d'un prépositif. *Le caractère gras* signale des mots (mots graphiques, mots métriques, groupes accentuels) affectés par une montée de la mélodie accentuelle à valeur *potentiellement* hyperemphatique. J'appelle « hyperemphatique » l'intonation qui, dans un texte métrique, met en évidence des mots (qu'il s'agisse de mots graphiques isolés, de mots métriques ou de groupes accentuels) ap-

⁹ Au v. 36, le prêtre de Zeus l'appelle σκληρὰ ἀοιδὸς (« dure chanteuse ») ; au v. 391, Œdipe l'appelle ἡ ῥαψωδὸς κύων (« la chienne rhapsode ») ; au v. 508, le chœur l'appelle πετερόεσσα κόρα (« fille ailée ») et, aux v. 1199-1200, ἀ γαμψώνυχα παρθένος / χρησιμωδὸς (« la fille aux griffes crochues, chanteuse d'oracles »). La seule autre occurrence du nominatif Σφίγξ dans les vers conservés des poètes tragiques est au v. 46 des *Phéniciennes* d'Euripide : ὡς δ' ἐπεζᾶρει / Σφίγξ ἀρπαγαῖσι πόλιν ἐμός τ' οὐκ ἦν πόσις (...). Jocaste est en train d'expliquer que la Sphinx sévissait à Thèbes alors que son mari Laïos était absent ; pour remédier à cette impasse, son frère Créon l'avait promise en mariage à qui réussirait à résoudre l'énigme posée par le monstre. Euripide a placé le nominatif Σφίγξ au début de son vers ; après la césure, à la place où le nom figurait dans le vers de Sophocle, on lit chez ce poète le mot πόλιν, « cité », auquel répond le mot πόσις, « époux », en fin de vers. Nul doute qu'Euripide s'adonne ici à un jeu intertextuel.

¹⁰ Les monographies de Lowell Edmunds consacrées à la légende d'Œdipe (Edmunds 1981 et 1985) n'évoquent pas la Sphinx chanteuse. En revanche, on trouve des considérations générales et des références iconographiques très suggestives à propos de la Sphinx chanteuse et de la relation des poètes avec la Sphinx chanteuse dans l'ouvrage de Vermeule (1979), p. 171-175 et 197-209. Dans le premier volume, seul paru, de la thèse d'André Dessenne (Dessenne 1957), il n'y a aucun exemple de Sphinx chanteur, ni même musical.

¹¹ La diérèse (« séparation ») se produit lorsque la dernière syllabe d'un mot occupe une position métrique longue (un *elementum longum*). Dans les mètres du trimètre iambique, la césure penthémimère et la césure heptémimère interviennent en revanche respectivement après une position métrique *anceps* (*elementum anceps*) et après une position métrique brève (*elementum breve*).

partenant soit (1) à la catégorie des oxytons, c'est-à-dire des mots affectés par une montée de la mélodie accentuelle sur le dernier temps (dernière more) de leur dernière voyelle, comme dans le cas de ἡ ποικιλῶδός, de ἡ ποικιλῶδός Σφίγξ, de Σφίγξ (si le récitant le prononce comme un mot autonome) et de τὸ πρὸς ποσί, soit (2) à la catégorie des prépositifs dotés d'un accent aigu graphique, comme dans le cas de l'article τὸ ou de la préposition πρὸς. Je précise « potentiellement », puisque, dans chacune des cinq occurrences de notre vers 130, l'interprétation hyperemphatique dépend du récitant. L'intonation hyperemphatique d'une montée accentuelle (et par conséquent du mot concerné par cette montée) demande en effet que la montée soit suivie d'une pause (même légère) interrompant le *continuum* (dit aussi *sandhi*) phonique et mélodique de la chaîne verbale ; la pause permet en effet de prononcer pleinement la montée accentuelle et d'en bloquer aussitôt la descente, ce qui a pour effet de rendre l'événement mélodique particulièrement remarquable. Dans les cinq possibilités que le vers 130 offre au récitant pour une intonation hyperemphatique, la pause n'est pas inscrite dans la syntaxe de la phrase, c'est donc au récitant de choisir s'il veut ou non la marquer.¹²

Les mots ἡ ποικιλῶδός, « la (chanteuse) au chant chatoyant » occupent le premier cōlon (ou hémistiche) tout entier, jusqu'à la césure penthémimère, l'articulation originelle et la plus fréquente du trimètre iambique. Cette position octroie au groupe « article + épithète » une certaine autonomie : l'épithète paraît nominalisée, et l'expression prend ainsi l'allure d'une appellation énigmatique ou, plus exactement, d'un *kenning*.¹³ Toutefois, le nom propre monosyllabique Σφίγξ, situé im-

¹² J'ai mis au point le système de mon analyse rythmico-mélodique dans Lukinovich 2009 ; voir en particulier p. 40-53 et 55-57. D'après les règles de l'accentuation byzantine, qui ont originellement été inspirées par le traité *Peri katholikḗs prosōidias* du grammairien Hérodien (II^e siècle de notre ère) et qui sont encore suivies par les éditeurs de textes grecs, le signe graphique de l'accent grave, affectant en l'occurrence ποικιλῶδός, Σφίγξ, τὸ, πρὸς et ποσί, signale que la montée de la courbe accentuelle est « assoupie » dans le cadre du *continuum* mélodique de la chaîne verbale. En réalité, dans le grec classique, les mots orthotoniques étaient les seuls à présenter de manière constante la montée d'une courbe accentuelle ; dans le cas d'un appositif, cette montée était simplement possible. La notation systématisée de l'accent grave n'est donc d'aucun secours pour connaître les formes que pouvait assumer la mélodie accentuelle classique. Cf. Lukinovich & Steinrück 2009, p. 40-41.

¹³ Pour la commodité du lecteur, je transcris ici (en les modifiant légèrement) les premières lignes de la définition du *kenning* fournie par Wikipédia (il s'agit d'une définition rudimentaire, mais suffisante pour mon propos) : « Un *kenning* (pluriel savant : *kenningar*) est une figure de style propre à la poésie scandinave, qui consiste à remplacer un mot

médiatement après la césure, livre aussitôt la clé du *kenning*, donne la réponse à l'énigme. Après avoir imposé au *kenning* le statut subordonné d'une simple épithète « ornementale », paré de ce bel atout (peut-être de ce tout nouvel atout), le nom propre du monstre triomphe désormais. Abruptement révélé au milieu du vers, au début du second cōlon, ce nom à la brièveté et à la sonorité si violentes¹⁴ épouvante et fige comme la face de la Gorgone. Il bloque en tout cas le mouvement prosodique et rythmique du vers. D'une part, le groupe triconsonantique γξ rend problématique la redescente du *tropos* accentuel lié à l'oxyton Σφίγξ sur la voyelle suivante, le ο de l'article τó, d'autre part, le mot Σφίγξ arrête le flux du second hémistiche en son commencement.¹⁵ Cet effet est d'autant plus percutant que la longue, mélodieuse, mais inquiétante épithète avait laissé pressentir le danger caché derrière la séduction chatoyante de son chant :¹⁶ j'utilise exprès ce possessif ambigu, puisqu'il s'agit du chant de l'épithète tout autant que de celui de la Sphinx, le monstre au nom qui tétanise. Le brusque arrêt que l'irruption du mot Σφίγξ produit dans le mouvement du vers immédiatement après la penthémimère engendre une diérèse qui coupe le trimètre en deux parties égales (diérèse centrale, dite aussi « césure » médiane). Les poètes tragiques font un usage parcimonieux de la diérèse centrale :¹⁷ on peut par conséquent supposer que

par une périphrase à valeur métaphorique. La périphrase prend en général la forme d'un mot composé. La guerre est par exemple appelée « vacarme des épées » dans certaines parties du *Skáldskaparmál*. »

¹⁴ Je rappelle qu'au v^e siècle avant notre ère, le phi (φ) était une plosive labiale aspirée [ph] (cf. Allen 1987³, p. 18-26). La voyelle longue que représente le caractère ω était ouverte [ō] ; dans le triangle du système vocalique de l'attique classique, le oméga se trouve entre /ā/ et /ū/, mais il est plus proche du /ā/ que du /ū/ (cf. Allen 1987³, p. 62 et 75-76). Dommage qu'une étude portant sur un vers de Sophocle ne puisse pas prendre en considération également les virevoltes et les sinuosités des lettres qui composent le mot Σφίγξ écrit en caractères minuscules...

¹⁵ Après l'articulation (ou césure) penthémimère, le second hémistiche du trimètre iam-bique prend son départ sur un élan trochaïque (longue-brève-longue), ce qui entraîne une accélération du débit et donne généralement l'impression d'une rapidité et d'une fluidité accrues. Cf. Lukinovich 2009, p. 72.

¹⁶ Notons au passage le vocalisme plaintif et trébuchant du vers : ἦ-οι-ι-ω-ο-ι-ο-ο-ο-ι-ο-ει, ainsi que le jeu des plosives, notamment celui des cinq labiales (quatre π, un φ). Daniel Pilloud m'a fait remarquer que l'alternance irrégulière des sons /o/ et /i/ peut suggérer la démarche claudicante de Pied-Enflé.

¹⁷ Selon West 1982, p. 82-83, la diérèse centrale n'apparaîtrait que dans 2 % des vers

son apparition inattendue prenait l'auditeur au dépourvu, et sans doute le heurtait.

J'ai examiné le prologue (v. 1-150 : 150 vers) et l'*exodos* (v. 1369-1514 : 146 vers) de l'*Œdipe Roi*,¹⁸ 296 vers en tout, à la recherche de trimètres iambiques dotés, comme le vers 130, d'une césure penthémimère précédée d'un oxyton susceptible (au moins potentiellement) d'une mise en évidence rythmico-mélodique de type hyperemphatique, et suivie en même temps d'un oxyton monosyllabique ou constitué de deux syllabes brèves,¹⁹ susceptible également d'être prononcé de manière hyperemphatique. J'ai inclus dans ma recherche les trimètres présentant des périspomènes dans la même configuration, en laissant toutefois de côté les cas de mots dotés d'un accent qui, dans le contexte, ne saurait être que graphique. Comme je l'ai démontré ailleurs, un périspomène se terminant à la césure penthémimère occupe de toute manière une position de mise en évidence²⁰. J'ai saisi le *kairos* de cette étude pour vérifier l'existence éventuelle de monosyllabes périspomènes situés après la penthémimère et clairement chargés d'emphase malgré leur position métrico-mélodique de type « rythmique », c'est-à-dire non emphatique.

Dans mon corpus de 296 vers, j'ai trouvé 39 vers répondant aux critères choisis,²¹ 21 cas dans le prologue et 18 dans l'*exodos* (13 vers sur 100 en moyenne) :

d'Eschyle et dans 1 % des vers de Sophocle et d'Euripide. Les poètes comiques exploitent en revanche à fond la « césure » médiane comme toute diérèse qui peut contribuer à donner au rythme du vers un caractère lourdement métrique, maladroit, drôle. Cf. Lukinovich 2009, p. 66-68 et 74-76.

¹⁸ J'ai suivi l'édition de H. Lloyd-Jones et N. G. Wilson.

¹⁹ Du point de vue rythmique, un mot constitué de deux syllabes brèves est l'équivalent d'un monosyllabe dans la mesure où il occupe, comme un monosyllabe, une seule et même position métrique.

²⁰ Dans Lukinovich 2009, notamment p. 40-50, j'ai montré que la descente d'un *tropos* accentuel qui s'effectue dans l'une des positions brèves ou *anceps* du trimètre iambique a pour effet la mise en évidence du mot affecté par le *tropos* en question.

²¹ Je considère également comme monosyllabes des mots qui ne le sont qu'après élision, par exemple φράζ' et τούτ', de même que des mots composés dont le second élément était originellement un enclitique (τήνδε, τὰσδε et ὄνπερ).

6 ἀγὼ δικαιοῶν / μὴ παρ' ἀγγέλων, τέκνα,
 9 ἀλλ', ὦ γεραῖέ, / φράζ', ἐπεὶ πρέπων ἔφυς
 10 πρὸ τῶνδε φωνεῖν, / τίνι τρόπῳ καθέστατα,
 12 ἐμοῦ προσαρκεῖν / πᾶν· δυσάληγτος γὰρ ἄν
 20 ἀγοραῖσι θακεῖ, / πρὸς τε Παλλάδος διπλοῖς
 30 Ἕαιδης στεναγμοῖς / καὶ γόοις πλουτίζεται.
 50 στάντες τ' ἐς ὀρθὸν / καὶ πεσόντες ὕστερον,
 52 ὄρνιθι γὰρ καὶ / τὴν τότ' αἰσίῳ τύχην
 53 παρέσχες ἡμῖν, / καὶ τανῦν ἴσος γενοῦ.
 57 ἔρημος ἀνδρῶν / μὴ ξυνοικούντων ἔσω.
 66 ἀλλ' ἴστε πολλὰ / μέν με δακρῦσαντα δῆ,
 72 δρῶν ἢ τί φωνῶν / τήνδ' ἐρυσαιμην πόλιν.²²
 99 ποίῳ καθαρμῶ ; / τίς ὁ τρόπος τῆς ξυμφορᾶς ;
 102 ποίου γὰρ ἀνδρὸς / τήνδε μηνύει τύχην ;
 104 γῆς τῆσδε, πρὶν σέ / τήνδ' ἀπευθύνειν πόλιν.
 108 οἱ δ' εἰσὶ ποῦ γῆς ; / ποῦ τόδ' εὔρεθήσεται
 118 θνήσκουσι γάρ, πλὴν / εἰς τις, ὃς φόβῳ φυγῶν
 124 πῶς οὖν ὀληστής, / εἴ τι μὴ ξὺν ἀργύρῳ
 137 ὑπὲρ γὰρ οὐχὶ / τῶν ἀπωτέρω φίλων,
 138 ἀλλ' αὐτὸς αὐτοῦ / τοῦτ' ἀποσκεδῶ μύσος.
 141 κείνῳ προσαρκῶν / οὖν ἐμαυτὸν ὠφελῶ.
 1379 ἀγάμμαθ' ἱερά, / τῶν ὀπαντλήμων ἐγὼ
 1380 κάλλιστ' ἀνήρ εἰς / ἐν γε ταῖς Θήβαις τραφεῖς
 1391 ἰὼ Κιθαιρῶν, / τί μ' ἐδέχου ; τί μ' οὐ λαβῶν
 1404 ἐφύσαθ' ἡμᾶς, / καὶ φυτεύσαντες πάλιν
 1409 ἀλλ', οὐ γὰρ αὐδᾶν / ἔσθ' ἄ μηδὲ δρᾶν καλόν,
 1421 πάρος πρὸς αὐτὸν / πάντ' ἐφηύρημαι κακός.
 1424 ἀλλ' εἰ τὰ θνητῶν / μὴ καταισχύνεσθ' ἔτι
 1433 ἄριστος ἐλθὼν / πρὸς κάκιστον ἄνδρ' ἐμέ,
 1436 ῥίψόν με γῆς ἐκ / τῆσδ' ὅσον τάχισθ', ὅπου
 1438 ἔδρασ' ἄν, εὐ τοῦτ' / ἴσθ', ἄν, εἰ μὴ τοῦ θεοῦ²³
 1448 θοῦ· καὶ γὰρ ὀρθῶς / τῶν γε σῶν τελεῖς ὕπερ·

²² L'intérêt stylistique de la configuration rythmico-mélodique joue en faveur de la variante τήνδ' ἐρυσαιμην contre τήνδε ῥυσαιμην.

²³ J'ai légèrement modifié la ponctuation que Lloyd-Jones et Wilson ont donnée à ce vers, mais ce changement est sans conséquence pour les mots que j'examine ici.

1458	ἀλλ' ἢ μὲν ἡμῶν / μοῖρ', ὅποιπερ εἶσ', ἴτω·
1461	σπάνιν ποτὲ σχεῖν, / ἔνθ' ἂν ὦσι, τοῦ βίου·
1481	ὡς τὰς ἀδελφὰς / τὰσδε τὰς ἐμὰς χέρας,
1484	ὃς ὑμῖν, ὦ τέκν', / οὔθ' ὀρών οὔθ' ἱστορών,
1492	ἀλλ' ἠνίκ' ἂν δῆ / πρὸς γάμων ἤκητ' ἀκμάς,
1499	ἐκτήσαθ' ὑμᾶς, / ὧνπερ αὐτὸς ἐξέφυ.
1501	οὐκ ἔστιν οὐδεὶς, / ὦ τέκν', ἀλλὰ δηλαδὴ

Ces vers sont tous associés à des moments particulièrement significatifs du dialogue et de l'action scénique et s'accompagnent le plus souvent d'une forte charge émotive. Les passages suivants présentent une concentration particulièrement importante de ce type de vers :

- la prise de parole d'Œdipe à l'orée de la pièce (v. 6, 9, 10, 12 ; 4 vers sur 7) ;
- la conclusion de la *rhèsis* du prêtre de Zeus (v. 50, 52, 53, 57 ; 4 vers sur 8) ;
- la découverte par Œdipe du contenu de l'oracle delphique rapporté par Créon (v. 99, 102, 104, 108 ; 4 vers sur 10) ;
- le noyau de la *rhèsis* d'Œdipe sur laquelle s'achève le prologue (v. 137, 138, 141 ; 3 vers sur 5) ;
- le début de la stichomythie finale Œdipe-Créon (v. 1433, 1436, 1438 ; 3 vers sur 6) ;
- la *rhèsis* finale d'Œdipe (1481, 1484, 1492, 1499, 1501 ; 5 vers sur 21).

Dans chacun des 39 vers, la mise en évidence des mots entourant la césure révèle sa pertinence. Dans plusieurs occurrences, il s'agit notamment de mots dont le double sens fait allusion à la terrible situation d'Œdipe, ou de mots qui la laissent présager, ou encore qui la manifestent explicitement.²⁴

Voici maintenant les 39 vers classés selon la nature grammaticale du mot qui suit immédiatement la césure (si ce mot est un périspomène, le vers se trouve en plus dans le groupe « h. Périspomènes ») :

a. Interrogatifs

10	πρὸ τῶνδε φωνεῖν, / τίνι τρόπῳ καθέστατε,
99	ποιῶ καθαρωῶ ; / τίς ὁ τρόπος τῆς ξυμφορᾶς;
108	οἱ δ' εἰσὶ ποῦ γῆς ; / ποῦ τόδ' εὐρεθήσεται
1391	ἰὼ Κιθαιρῶν, / τί μ' ἐδέχου ; τί μ' οὐ λαβῶν

²⁴ Cf. les seize vers suivants : 6, 12, 52, 53, 72, 102, 118, 124, 137, 138, 141, 1380, 1404, 1458, 1481, 1499.

b. Déictiques, démonstratifs, relatifs, article

- 52 ὄρνιθι γὰρ **καὶ** / **τὴν** τὸτ' αἰσίῳ τύχην
72 δρών ἢ τί **φωνῶν** / **τὴνδ'** ἐρυσαιμην πόλιν.
102 ποίου γὰρ **ἀνδρὸς** / **τὴνδε** μηνύει τύχην ;
104 γῆς τῆσδε, πρὶν **σέ** / **τὴνδ'** ἀπευθύνειν πόλιν.
137 ὑπὲρ γὰρ **οὐχί** / **τῶν** ἀπωτέρω φίλων,
138 ἀλλ' αὐτὸς **αὐτοῦ** / **τοῦτ'** ἀποσκεδῶ μύσος.
1379 ἀγάμμαθ' **ιερά**, / **τῶν** ὁ παντλήμων ἐγώ
1436 ῥίψόν με **γῆς ἐκ** / **τῆσδ'** ὅσον τάχισθ', ὅπου
1448 θοῦ· καὶ γὰρ **ὀρθῶς** / **τῶν γε** σὼν τελεῖς ὑπερ-
1461 σπάνιν ποτὲ **σχεῖν**, / **ἐνθ'** ἂν ὦσι, τοῦ βίου·
1481 ὡς **τὰς ἀδελφὰς** / **τάσδε** τὰς ἐμὰς χέρας,
1499 ἐκτήσαθ' **ὑμᾶς**, / **ὧνπερ** αὐτὸς ἐξέφυ.

c. Particules, conjonctions introduisant des propositions circonstancielles, prépositions, ὧ accompagnant le vocatif

- 20 ἀγοραῖσι **θακεῖ**, / **πρὸς τε** Παλλάδος διπλοῖς
66 ἀλλ' ἴστε **πολλὰ** / **μέν με** δακρῦσαντα δῆ,
124 πῶς οὖν ὁ **ληστής**, / **εἴ τι** μὴ ξὺν ἀργύρω
141 κείνῳ **προσαρκῶν** / **οὖν** ἐμαυτὸν ὠφελῶ.
1380 κάλλιστ' ἀνὴρ **εἰς** / **ἐν γε** ταῖς Θήβαις τραφεῖς
1433 ἄριστος **ἐλθῶν** / **πρὸς** κάκιστον ἀνδρ' ἐμέ,
1492 ἀλλ' ἠνίκ' ἂν **δῆ** / **πρὸς** γάμων ἤκητ' ἀκμάς,
1501 οὐκ ἔστιν **οὐδεὶς**, / **ὧ τέκν'**, ἀλλὰ δηλαδῆ

d. Négations

- 6 ἀγῶ **δικαιῶν** / **μὴ** παρ' ἀγγέλων, τέκνα,
57 ἔρημος **ἀνδρῶν** / **μὴ** ξυνοικούντων ἔσω.
1424 ἀλλ' εἰ τὰ **θνητῶν** / **μὴ** καταισχύνεσθ' ἔτι
1484 ὃς ὑμῖν, **ὧ τέκν'**, / **οὔθ'** ὀρῶν οὔθ' ἱστορῶν,

e. καὶ « et, de surcroît, en plus »

- 30 Ἄιδης **στεναγμοῖς** / **καὶ** γόοις πλουτίζεται.
50 σάντες τ' **ἐς ὀρθὸν** / **καὶ** πεσόντες ὕστερον,
53 παρέσχες **ἡμῖν**, / **καὶ** τανῦν ἴσος γενοῦ.
1404 ἐφύσαθ' **ἡμᾶς**, / **καὶ** φυτεῦσαντες πάλιν

f. « tout »

- 12 ἐμοῦ **προσαρκεῖν** / **πάν**· δυσάλλητος γὰρ ἄν
1421 πάρος **πρὸς αὐτὸν** / **πάντ'** ἐφηγήρημαι κακός.

g. Autres

- 9 ἄλλ', ὦ **γεραιέ**, / **φράζ'**, ἐπεὶ πρέπων ἔφους
118 θνήσκουσι γάρ, **πλήν** / **εἷς τις**, ὃς φόβῳ φυγῶν
1409 ἄλλ', οὐ γὰρ **αὐδᾶν** / ἔσθ' ἄ μηδὲ δρᾶν καλόν,
1438 ἔδρασ' ἄν, **εὐ τοῦτ'** / **ἴσθ'**, ἄν, εἰ μὴ τοῦ θεοῦ
1458 ἄλλ' **ἢ μὲν ἡμῶν** / **μοῖρ'**, ὅποιπερ εἶσ', ἴτω.

h. Périspomènes

- 12 ἐμοῦ **προσαρκεῖν** / **πάν**· δυσάλλητος γὰρ ἄν
108 οἱ δ' εἰσὶ ποῦ **γῆς** ; / **πού** τόδ' εὐρεθήσεται
118 θνήσκουσι γάρ, **πλήν** / **εἷς τις**, ὃς φόβῳ φυγῶν
137 ὑπὲρ γὰρ **οὐχὶ** / **τῶν** ἀπωτέρω φίλων,
138 ἄλλ' αὐτὸς **αὐτοῦ** / **τοῦτ'** ἀποσκεδῶ μύσος.
141 κείνῳ **προσαρκῶν** / **οὖν** ἐμαυτὸν ὠφελῶ.
1379 ἀγάλαμαθ' **ιερά**, / **τῶν** ὁ παντλήμων ἐγώ
1436 ῥίψόν με **γῆς ἐκ** / **τῆσδ'** ὅσον τάχισθ', ὅπου
1448 θοῦ· καὶ γὰρ ὀρθῶς / **τῶν γε** σῶν τελεῖς ὑπερ·
1458 ἄλλ' **ἢ μὲν ἡμῶν** / **μοῖρ'**, ὅποιπερ εἶσ', ἴτω.
1499 ἐκτήσαθ' **ὑμᾶς**, / **ὦνπερ** αὐτὸς ἐξέφευ.
1501 οὐκ ἔστιν **οὐδεῖς**, / **ὦ τέκν'**, ἀλλὰ δηλαδὴ

Cette classification montre que la fonction spécifique ou la sémantique de certains mots placés, dans ces vers, après la césure suffit à expliquer l'emphase qui les affecte : c'est le cas des interrogatifs, des déictiques, du ὦ accompagnant le vocatif, de la conjonction καί, de *πάν* et *πάντα* (« tout »), du numéral εἷς, des verbes à l'impératif, de ἔστι. D'autres monosyllabes sont mis en évidence par une particule : ἐν γε (v. 1380), τῶν γε (v. 1448), ὦνπερ (v. 1499). La présence d'un enclitique sans fonction spécifiquement emphatique introduit parfois une mélodie accentuelle apte à donner plus de relief à un monosyllabe normalement non orthotonique, comme dans ces trois cas : πρὸς τε (v. 20), μὲν με (v. 66) et εἶ τι (v. 124). La préposition πρὸς figure trois fois dans les vers répertoriés (v. 20, 1433, 1492). L'aspect dynamique de sa signification (« en direction de, vers, à la rencontre de »)

est bien mis en valeur par la position après la césure, à l'endroit même où le deuxième colon du trimètre prend son élan trochaïque.²⁵ Je n'ai retenu que certains emplois de l'article, ceux où semble survivre quelque chose de son ancienne valeur de démonstratif (v. 52, 137 et 1448).²⁶ Le vers 1458 (ἀλλ' ἢ μὲν ἡμῶν / μοῖρ', ὅποιπερ εἶσ', ἴτω, « Que mon destin, à moi, / aille où il doit aller ! ») est le seul où un nom monosyllabique figure après la césure comme dans le vers de la Sphinx (le vers 130). Toutefois, ce nom n'est monosyllabique que grâce à l'élision, et le *tropos* des deux mots qui entourent la césure est périspomène ; la mélodie est donc tout autre que celle de la Sphinx : le ton, cette fois-ci, est à la mélancolie.

En conclusion, si des trimètres à la configuration rythmico-mélodique analogue à celle du vers 130 existent bel et bien dans l'*Œdipe Roi*, le vers de la Sphinx conserve intacte sa superbe unicité : l'excellence de sa mélodie aussi pertinente qu'envoûtante demeure inégalée.

Genève, janvier 2014

²⁵ Cf. *supra*, note 15.

²⁶ Dans l'*Œdipe Roi*, Sophocle suit du reste le modèle épique en employant l'article en fonction de pronom relatif, par exemple au v. 1379.

Bibliographie

AUTEURS ANCIENS

Sophocle

- Dawe 1996 Dawe R. D., *Sophoclis Oedipus rex*, Stuttgart 1996³ (1975).
- Lloyd-Jones & Wilson 1990 Lloyd-Jones H. & Wilson N. G., *Sophoclis fabulae*, Oxford 1990 (tirage avec corr. 1992).
- Pearson 1967 Pearson A. C., *Sophoclis fabulae*, Oxford 1967 (1924).

-
- Allen 1987 Allen W. S., *Vox Graeca. A Guide to Pronunciation of Classical Greek*, Cambridge 1987³ (1968).
- Dessenne 1957 Dessenne A., *Le Sphinx. Étude iconographique. I. Des origines à la fin du second millénaire*, Paris 1957.
- Detienne & Vernant 1974 Detienne M. & Vernant J.-P., *Les Ruses de l'intelligence. La métis des Grecs*, Paris 1974.
- Edmunds 1981 Edmunds L., *The Sphinx in the Oedipus Legend*, Königstein im Taunus 1981.
- Edmunds 1985 Edmunds L., *Oedipus. The Ancient Legend and Its Later Analogues*, Baltimore 1985.
- Lukinovich 1985a Lukinovich A., *La poikilia chez Athénée*, «REL» 63, 1985, 14-16.
- Lukinovich 1985b Lukinovich A., *Bigarré*, «AEIUO» 14-15, 1985, 44-55.

- Lukinovich 2009 Lukinovich A., *Mélodie, mètre et rythme dans les vers d'Alexis. Le savoir-faire d'un poète comique*, Grenoble 2009.
- Lukinovich & Steinrück 2009 Lukinovich A. & Steinrück M., *Introduction à l'accentuation grecque ancienne*, Genève 2009.
- Pastoureau 1991 Pastoureau M., *L'Étoffe du diable. Une histoire des rayures et des tissus rayés*, Paris 1991.
- Sauge 2009 Sauge A., *Sophocle lecteur de Freud*, Berne 2009.
- Vermeule 1979 Vermeule E., *Aspects of Death in Early Greek Art and Poetry*, Berkeley 1979.
- West 1982 West M. L., *Greek Metre*, Oxford 1982.

Mais qui composait les parties chorales des comédies de Ménandre ? *Èthos* du poète et musique à l'époque de la Comédie Nouvelle*

Nous avons une connaissance trop partielle et trop fragmentaire de la production des poètes de la Comédie Nouvelle et nous disposons d'une information trop éparse et aléatoire relative aux activités théâtrales et aux représentations dramatiques de leur époque pour aboutir à des certitudes, surtout s'il s'agit de dresser un tableau d'ensemble. Par ailleurs, la documentation insuffisante ne permet pas de faire la part entre les traits communs du genre et les caractéristiques individuelles de chaque auteur. Ménandre (environ 345-291) est le seul poète de la Comédie Nouvelle dont il reste au moins une pièce complète, à laquelle s'ajoutent de larges pans, conservés sur papyrus, d'une vingtaine d'autres pièces. Son style et

* *J'ai présenté une première ébauche de cette étude le 9 avril 2011 à l'École Normale Supérieure de Lyon. Le 21 mai de la même année, j'ai fait état de l'avancement de ma recherche à l'École Normale Supérieure de Paris, lors du colloque international des Journées de métrique grecque et latine coordonnées par Anne-Iris Muñoz et intitulées Ruptures et continuité : les rythmes dans la performance (Athènes, Rome, Byzance). La dernière mouture de mon texte a été relue avec beaucoup d'attention et améliorée dans sa mise en forme tout d'abord par Isabelle David et par Nathalie Lhostis (cf. note 7), puis par Anne-Iris Muñoz et par Manon Klopfenstein. Je les remercie de tout cœur.*

sa manière nous paraissent ainsi un peu mieux connus, mais il ne faut pas oublier que cet auteur, d'après les témoignages anciens, aurait composé une bonne centaine de comédies : donc, même dans le cas de Ménandre, toute évaluation à caractère général demeure hypothétique. Pourtant, il est indispensable de dresser régulièrement un bilan des informations disponibles en tentant d'acquérir une vision synthétique des objets et des phénomènes que nous étudions.

Pour cette raison, en ma qualité de métricienne, j'ai été frappée par quelques appréciations à caractère général, émises par des autorités en la matière, à propos de la composante musicale de la Comédie Nouvelle. Les voici : « La Comédie Nouvelle grecque telle que nous la connaissons est essentiellement du 'théâtre parlé' »¹ ; « Au IV^e siècle, le chant cesse de jouer un rôle important dans la comédie, ou en tout cas on cesse d'en transcrire les paroles. [...] Il est vraisemblable que le chœur ait continué à chanter quelque chose, mais on ne sait pas dans quelles formes métriques, à moins que les *cantica* solos de Plaute puissent servir de témoignage »² ; « La variété métrique que l'on trouve chez Aristophane, chez Plaute et, dans une moindre mesure, chez Térence n'existe pas chez Ménandre. Les seuls mètres dont il se soit régulièrement servi étaient le trimètre iambique et le tétramètre trochaïque. On a soutenu que le tétramètre fut abandonné dans ses dernières pièces »³. L'impression laissée par ces jugements concordants est celle d'un théâtre comique caractérisé par une « pauvreté musicale », sinon absolue, du moins relative⁴. Une telle représentation se laisse

¹ « Greek New Comedy as we know it is essentially 'spoken drama' », Arnott 1975, p. 32.

² « In the fourth century song ceases to play a significant part in comedy, or at any rate it ceases to be transcribed. [...] Presumably the chorus still sang something, but we have no knowledge of its metrical forms, unless the solo *cantica* of Plautus can be used as evidence », West 1982, p. 80-81.

³ « The variety of metre found in Aristophanes, in Plautus, and to lesser extent in Terence is absent from Menander. The only metres he used commonly were the iambic trimeter and the trochaic tetrameter. It has been maintained that the tetrameter was given up in his later plays », Gomme & Sandbach 1973, p. 36.

⁴ Avant les auteurs cités, Margarete Bieber allait dans le même sens lorsqu'elle écrivait : « Music did not play the same important role in New Comedy as it did in Old Comedy and tragedy » (Bieber 1961, p. 95-96). En revanche, sur la base de son recensement de tous les *Bruchstücke von Cantica der neuen griechischen Komödie* (à l'exclusion des chants choraux), Friedrich Marx estime probable qu'en dépit des lacunes de notre documentation (imputables au hasard), les auteurs comiques latins trouvaient suffisamment de

aisément schématiser. Il n'est dès lors pas étonnant que l'on en soit arrivé à traiter la Comédie Nouvelle de « prosaïque » en l'opposant à la *palliata* de Plaute et à sa richesse musicale⁵.

« Prosaïque », la Comédie Nouvelle ? Tout helléniste lecteur de Ménandre, le poète le plus représentatif de la période, ne peut être qu'interloqué par ce qualificatif, partagé entre l'adhésion et le rejet de cette assertion : si, d'un côté, il voit bien ce qui la justifie, d'un autre côté, il voit aussi aisément ce qui l'infirmes.

Ce qui la justifie :

- a) la métrique des vers conservés de Ménandre : cinq passages seulement ne sont pas en trimètres iambiques ou en tétramètres trochaïques⁶ ;
- b) le fait que le chœur ne participe pas à l'action ;
- c) les intrigues inspirées de la vie de tous les jours.

Ce qui l'infirmes :

- a) la présence d'intermèdes choraux ;
- b) la musicalité très raffinée des vers ;

modèles musicaux dans la Comédie Nouvelle (Marx 1928, p. 254-265 : « Excurs III »). West semble s'aligner sur l'avis de Marx dans une note apposée au passage de *Greek Metre* que je viens de citer à la note 2, passage où il dénie pourtant l'importance du chant dans la Comédie Nouvelle (« Their rhythms [c'est-à-dire les rythmes des *cantica* de Plaute] certainly derive from Greek comedy, and the comedians whose plots Plautus adapted seem likelier sources than Aristophanes and his contemporaries »).

⁵ « Una caratteristica rilevante della commedia plautina è che era più musicale non solo del suo modello, la prosaica Commedia Nuova, ma anche della tragedia greca », peut-on lire à la p. XXIII de l'introduction d'Adrian S. Gratwick à *Plauto, Comédie* (Battistella & Faranda 2007). Cette introduction est la traduction d'un texte original anglais de 1982.

⁶ Il s'agit des passages suivants (je me réfère à l'édition de William Geoffrey Arnott, en 3 vol., vol. I : 1979 ; vol. II : 1996 ; vol. III : 2000) : la scène finale en tétramètres iambiques du *Dyscolos* (récitatif) ; le fr. 5 du *Flatteur* (*Kolax*) et le fr. 1, v. 11-16, de la *Femme de Leucade* (*Leukadia*) en dimètres anapestiques ; les v. 36-41, 50 (?), 52 et 56 de l'*Inspirée* (*Theophoroumenè*), en hexamètres dactyliques très probablement chantés ; le v. 12 de la *Fabula Incerta* 9 est interprétable comme un vers lyrique. Le *testimonium* 7 de l'*Apparition* (*Phasma*) évoque la présence d'ithyphalliques dans la pièce. D'après Aphthonios ('Marius Victorinus'), qui écrit au IV^e siècle de notre ère, Ménandre aurait utilisé des eupolidéens, cf. Keil, *Grammatici Latini*, vol. VI (1874), p. 104, 2-5, et Marx 1928, p. 257, fr. 9.

- c) le caractère partiel et fragmentaire du corpus ménandréen : il demeure possible que le poète ait introduit dans les pièces et parties de pièces perdues des chants et des récitatifs plus nombreux que les restes conservés de son œuvre ne le font supposer ;
- d) dans une scène de l'*Inspirée* (*Theophoroumenè*) de Ménandre, deux personnages – des jeunes hommes – exécutent une danse à la manière des prêtres de Cybèle ou des Corybantes ; les danseurs s'accompagnent d'instruments à percussion (de cymbales et peut-être d'un tambourin) et quelqu'un joue pour eux un air approprié à l'*aulos* ; cette scène est représentée sur l'une des mosaïques de la Maison du Ménandre à Mytilène (les mosaïques ont été datées soit de la deuxième moitié du III^e soit de la fin du IV^e siècle de notre ère)⁷.

En fait, l'embarras que l'on éprouve à juger de la validité des appréciations citées tient avant toute chose à l'ambiguïté des termes qu'utilisent leurs auteurs et peut-être bien à un certain flottement de leur part en ce qui concerne la détermination de l'objet qu'ils décrivent⁸. On peut en effet ap-

⁷ Pour les fragments de la *Theophoroumenè*, voir Arnott 1996, p. 60-79. Dans l'introduction à la pièce (p. 51-56), Arnott traite de la mosaïque de Mytilène et de sa relation avec la célèbre mosaïque de Dioscouridès conservée au Musée de Naples (II^e siècle avant notre ère), qui illustre aussi une scène de danse tirée selon toute probabilité d'une comédie. Dioscouridès a imité une peinture qui pourrait remonter au début du III^e siècle avant notre ère. À propos des deux mosaïques, cf. aussi Charitonidis, Kahil & Ginouvès 1970, p. 46-49 et les planches photographiques 6 et 20. Une joueuse d'*aulos* est présente sur un autre document figuré illustrant une scène de comédie hellénistique ou romaine : un bas-relief conservé à Naples, datant du I^{er} ou II^e siècle de notre ère, mais, pour M. Bieber, il ne pourrait en aucun cas s'agir d'une comédie de Ménandre (Bieber 1961, p. 92). À propos du bas-relief de Naples, cf. aussi Pickard-Cambridge 1988, p. 224 et fig. 110. Je suis reconnaissante au professeur Jean Christian Dumont pour l'échange stimulant à propos des documents figurés qui a eu lieu lors de la Journée d'études « Normes dramaturgiques et normes morales dans la comédie grecque et romaine » (9 avril 2011) à l'École Normale Supérieure de Lyon, où j'avais présenté une première ébauche de cette recherche dans une communication intitulée « Pauvreté musicale de la Comédie Nouvelle ? ». Je suis également redevable à Isabelle David et à Nathalie Lhostis, organisatrices de cette Journée d'étude, de m'y avoir invitée et d'avoir relu attentivement et amélioré la mouture actuelle de mon texte.

⁸ Les développements que Thomas Bertram Lonsdale Webster consacre à la Comédie Nouvelle et à la *palliata* dans Webster 1964 (Comédie Nouvelle : p. 8-21, 122-135, 196-201 ; *palliata* : p. 259-282) sont exempts de ces défauts. L'auteur examine plus particulièrement la question de la musique aux p. 267-272.

peler « Comédie Nouvelle » soit l'ensemble des comédies écrites à partir du dernier quart du iv^e siècle jusqu'à la fin du iii^e siècle avant notre ère, voire plus tard, soit le théâtre comique de cette époque, envisagé sous tous ses aspects. Or, les textes des comédies et leur représentation théâtrale constituent des réalités nettement distinctes. Il peut arriver par ailleurs qu'un auteur qui traite de la « Comédie Nouvelle » se réfère par ellipse au seul corpus des textes conservés. Dans le contexte qui nous occupe, une autre source d'ambiguïté réside dans l'emploi des mots « chant » et « musique ». Lorsqu'il est question de la place que la production dramatique de la Grèce ancienne réserve au chant et à la musique, il convient en effet de garder un certain nombre de distinctions à l'esprit.

Premièrement, il importe, une fois de plus, de ne pas confondre le niveau textuel – compris soit comme l'ensemble des pièces écrites par les poètes, soit, selon une définition plus restrictive, comme le corpus des textes conservés – et le niveau de la représentation théâtrale sous tous ses aspects.

En deuxième lieu, il est nécessaire de tenir compte de la distinction entre ce qui est parlé, le récitatif (*παρακαταλογή*) et le chant (*μελος*), tout comme de la métrique qui permet de présupposer l'un ou l'autre de ces modes d'exécution pour telle ou telle partie d'un texte dramatique. West propose une définition claire et concise de cette distinction dans son *Introduction to Greek Metre*⁹ : « Trois modes d'expression étaient utilisés au théâtre : la déclamation non accompagnée de musique, la déclamation accompagnée de musique (*παρακαταλογή*, communément appelée « récitatif ») et le chant. Même si les frontières entre ces trois modes restent incertaines, il est généralement possible de faire la distinction entre les parties qui étaient chantées et celles qui étaient déclamées. Ces dernières sont toujours en mètres stichiques ou en longues périodes caractérisées par un rythme comparable par son uniformité à celui des mètres stichiques ; les parties chantées étaient normalement en mètres non stichiques ; la plupart du temps, elles étaient composées en strophes »¹⁰.

⁹ West 1999, p. 48.

¹⁰ « Three distinct modes of delivery were used in drama : recitation without music, recitation with music (*παρακαταλογή*, commonly called 'recitative'), and singing. Although there is some uncertainty over the borderlines, we can in general distinguish clearly between those parts that were sung and those that were recited. The recited parts are always in stichic metres, or in extended periods of uniform rhythm corresponding to

J'en viens maintenant à une troisième et dernière distinction qui concerne spécifiquement le théâtre hellénistique. Dans les représentations dramatiques de cette époque, il est indispensable de considérer séparément deux catégories de chants :

- a) les chants « venant de la *skènè* » (ἀπὸ τῆς σκηνῆς), interprétés par des acteurs (ὑποκριταί) ou par d'autres voix ; à cette catégorie appartiennent également les récitatifs accompagnés à l'*aulos* ou par d'autres instruments ;
- b) les chants (et danses) du chœur (χορός), que je propose de définir, par opposition à la catégorie précédente, comme « venant de (ou exécutés sur) l'*orchèstra* » (ἀπὸ/ἐπὶ τῆς ὀρχήστρας)¹¹.

J'ai emprunté l'expression ἀπὸ τῆς σκηνῆς à Aristote, même si le philosophe s'en sert dans sa *Poétique* pour désigner, de manière plus spécifique, les seuls chants interprétés par des acteurs, ou, en tout cas, par des voix « qui viennent de la *skènè* », sans inclure les récitatifs. En définissant les « parties » (μέρη) de la tragédie, Aristote oppose « les chants de la *skènè* » (τὰ ἀπὸ τῆς σκηνῆς) aux chants interprétés par le chœur seul (χορικὰ μέλη) et aux *kommoi* (κομμοί), qu'il définit comme des « thrènes » (θρήνοι), c'est-à-dire des lamentations chantées en alternance par des acteurs et par le chœur¹². Il est évident que la catégorie de chants qu'Aristote appelle τὰ

the rhythm of stichic metres ; the sung parts were normally in non-stichic metres, mostly strophic. »

¹¹ Cette catégorisation ne concerne que les chants, mais elle pourrait s'appliquer à d'éventuelles exécutions de morceaux pour instruments seuls. Nous ne possédons toutefois pratiquement aucun indice à propos de l'exécution de tels morceaux dans le théâtre hellénistique, cf. Pickard-Cambridge 1988, p. 262.

¹² Aristote, *Poétique* 1452b 14-25 Kassel : Μέρη δὲ τραγωδίας οἷς μὲν ὡς εἶδεσι δεῖ χρῆσθαι πρότερον εἶπομεν, κατὰ δὲ τὸ ποσὸν καὶ εἰς ἅ διαιρεῖται κεχωρισμένα τάδε ἐστίν, πρόλογος ἐπεισόδιον ἔξοδος χορικόν, καὶ τούτου τὸ μὲν πάροδος τὸ δὲ στάσιμον. (je remplace ici la virgule de Kassel par un point en haut) κοινὰ μὲν ἀπάντων ταῦτα, ἴδια δὲ τὰ ἀπὸ τῆς σκηνῆς καὶ κομμοί. ἔστιν δὲ πρόλογος μὲν μέρος ὅλον τραγωδίας τὸ πρὸ χοροῦ παρόδου, ἐπεισόδιον δὲ μέρος ὅλον τραγωδίας τὸ μετὰ τῶν χορικῶν μελῶν, ἔξοδος δὲ μέρος ὅλον τραγωδίας μεθ' ὃ οὐκ ἔστι χοροῦ μέρος· χορικοῦ δὲ πάροδος μὲν ἢ πρώτη λέξις ὅλη χοροῦ, στάσιμον δὲ μέρος χοροῦ τὸ ἀνευ ἀναπαύστου καὶ τροχαίου, κομμὸς δὲ θρήνος κοινὸς χοροῦ καὶ ἀπὸ σκηνῆς. « Il a déjà été question des parties de la tragédie à mettre en œuvre en tant qu'éléments spécifiques, mais si l'on considère l'étendue de la tragédie et les divisions en lesquelles elle se partage, les parties sont les suivantes : prologue, épisode, *exodos* et parties chorales ; les parties chorales sont les suivantes : *parodos* et *stasimon*. Ces parties sont communes à tous les poètes tragiques, tandis que seulement certains d'entre eux introduisent des chants qui viennent de la scène

ἀπὸ τῆς σκηνῆς (μέλη) se différencie des deux autres par l'absence d'engagement du chœur. Donc, pour nommer la catégorie des chants choraux, les χορικά μέλη¹³, j'ose proposer une expression de mon cru, parallèle à celle qu'Aristote utilise pour les chants des acteurs, c'est-à-dire également inspirée par le lieu du théâtre « d'où viennent les chants » ou bien « où ils sont exécutés » : τὰ ἀπὸ τῆς ὀρχήστρας ou bien τὰ ἐπὶ τῆς ὀρχήστρας, d'après le lieu propre au chœur dans le théâtre grec, cet espace circulaire que l'on nomme précisément *orchèstra* (littéralement, « lieu de la danse »).

Durablement inscrite dans l'architecture théâtrale, la distinction, voire l'opposition entre l'*orchèstra*, le lieu du chœur, et la *skènè*, le lieu des acteurs, caractérise la conception et la perception grecques du théâtre dès l'époque classique¹⁴. Aristote et, à sa suite, de nombreux auteurs anciens, érudits, grammairiens et scholiastes, proposent une histoire des origines et de l'évolution de la tragédie et de la comédie attiques qui explique et justifie la distinction nette entre le chœur et les acteurs et, *a fortiori*, entre les deux lieux de l'*orchèstra* et de la *skènè*. D'après leur conception, le chœur et son chant représenteraient les éléments primordiaux dans le culte et le rite dionysiaques ; ce n'est qu'ultérieurement que l'on aurait introduit un acteur en dialogue avec le chœur. L'introduction d'autres acteurs rendait possible un dialogue entre les seuls acteurs, et, à partir de là, une prise en charge de plus en plus importante du dialogue et de l'action dramatique par les acteurs. Pour Aristote, le dialogue parlé (λόγος) relève essentiellement des acteurs, comme le chant relève essentiellement du chœur. Nous lisons dans la *Poétique* non seulement qu'Eschyle fut le premier à introduire un deuxième acteur, mais aussi qu'il diminua la part octroyée aux chants cho-

et des *kommoi*. Le prologue est la partie tout entière de la tragédie qui précède la *parodos* ; l'épisode est une partie complète de la tragédie qui se trouve entre deux chants complets du chœur ; l'*exodos* est la partie tout entière de la tragédie qui n'est suivie d'aucun chant choral ; parmi les parties chorales, la *parodos* est le premier morceau tout entier que dit le chœur et le *stasimon* un chant du chœur qui ne comprend ni vers anapestique ni vers trochaïque ; le *kommos* est une complainte qui vient à la fois du chœur et de la scène. » Ma traduction conserve quelques éléments de celle de Janet Hardy (Hardy 1999).

¹³ Comme je traite de comédie dans cet article, je ne prends pas en considération la catégorie des *kommoi*, propre à la tragédie.

¹⁴ Les auteurs modernes connaissent cette distinction, mais lui vouent généralement bien peu d'attention, et il arrive même que certains n'en tiennent aucunement compte, comme West, par exemple, dans le texte que j'ai cité en début d'article (West 1982, p. 80-81).

raux et qu'il donna le premier rôle au dialogue parlé¹⁵. Dans cette perspective, le philosophe décrit les chants d'acteurs (τὰ ἀπὸ τῆς σκηνῆς), fréquents dans les tragédies – et dans les comédies – de son temps, comme des ajouts facultatifs, occasionnels, propres à tel ou tel auteur (ἴδια), par opposition aux chants choraux (*parodos, stasima*), qui constituent des parties communes à tous (κοινὰ)¹⁶. Cependant, en dépit de son modèle évolutif du théâtre, Aristote adopte une position normative et conservatrice en ce qui concerne les chants choraux. Il critique sévèrement les poètes de son temps qui introduisent dans leurs tragédies des chants choraux remplissant la fonction de simples intermèdes, réutilisables dans différentes pièces et, par conséquent, privés de tout lien avec l'action scénique. Selon lui, le chœur devrait continuer à prendre part à l'action scénique et être traité « en acteur » comme dans les tragédies de Sophocle¹⁷.

Les textes anciens attestent la diffusion généralisée et la permanence de la polarité « *skènè*, acteurs, parlé » *versus* « *orchèstra*, chœur, chant, danse et musique » dans la culture et dans la langue grecques pendant toute l'époque hellénistique. Cette polarité se maintient intacte au moins jusqu'aux I^{er}-II^e siècles de notre ère, où les termes ὀρχήστρα et, plus souvent, θυμέλη (transcription : *thumelè* ; prononciation : *thumélè*) commencent à se référer à la vie théâtrale et à toutes sortes de spectacles que l'on montre dans le

¹⁵ Aristote, *Poétique* 1449a 15-18 : καὶ τὸ τε τῶν ὑποκριτῶν πλῆθος ἐξ ἑνὸς εἰς δύο πρῶτος Αἰσχύλος ἤγαγε καὶ τὰ τοῦ χοροῦ ἠλάττωσε καὶ τὸν λόγον πρωταγωνιστεῖν παρεσκεύασεν. Traduction de J. Hardy : « Eschyle le premier porta de un à deux le nombre des acteurs, diminua l'importance du chœur et donna le premier rôle au dialogue. »

¹⁶ Aristote, *Poétique* 1452b 16-18. J'ai déjà cité ce passage et son contexte, à la note 12.

¹⁷ Aristote, *Poétique* 1456a 25-32 : καὶ τὸν χορὸν δὲ ἓνα δεῖ ὑπολαμβάνειν τῶν ὑποκριτῶν, καὶ μῦθον εἶναι τοῦ ὄλου καὶ συναγωνίζεσθαι μὴ ὥσπερ Εὐριπίδῃ ἀλλ' ὥσπερ Σοφοκλεῖ. τοῖς δὲ λοιποῖς τὰ ἀδόμενα οὐδὲν μᾶλλον τοῦ μύθου ἢ ἄλλης τραγωδίας ἐστίν· διὸ ἐμβόλιμα ἄδουσιν πρῶτου ἄρξαντος Ἀγάθωνος τοῦ τοιοῦτου. καίτοι τί διαφέρει ἢ ἐμβόλιμα ἄδειν ἢ εἰ ῥῆσιν ἐξ ἄλλου εἰς ἄλλο ἀρμόττοι ἢ ἐπεισόδιον ὄλον ; Traduction de J. Hardy, légèrement modifiée : « De plus le chœur doit être considéré comme un des acteurs, faire partie de l'ensemble et concourir à l'action, non comme chez Euripide mais comme chez Sophocle. Chez les autres poètes, les chants n'appartiennent pas plus à la fable qu'à une autre tragédie ; c'est pourquoi on y chante des 'chants intercalés' dont l'origine remonte à Agathon. Et cependant quelle différence y a-t-il entre chanter des 'chants intercalés' et, supposons le cas, adapter d'une pièce à l'autre une tirade ou bien un épisode tout entier ? » Aristote prône sans doute le rattachement du chœur à l'action pour préserver l'unité et la vraisemblance (τὸ εἰκός) de la représentation. Nous aurons l'occasion de revenir sur cette prise de position du philosophe à la note 52.

théâtre¹⁸. Le mot *θυμέλη*, qui signifie à l'origine « autel », est employé dès l'époque hellénistique, par syncdoque, pour l'*orchèstra*, sur laquelle s'élevait précisément une *θυμέλη* consacrée à Dionysos¹⁹. Phrynichos, l'atticiste du II^e siècle de notre ère, condamne cet emploi du mot *θυμέλη* et prescrit que l'on nomme *ὄρχηστρα* le lieu où les chœurs se produisent et *λογεῖον*²⁰ celui où les acteurs récitent²¹. Les recommandations du puriste ne freinent pas l'évolution de la langue : *θυμέλη* finit par devenir un terme courant aux contours parfois flous. Il reste en usage jusqu'à l'époque byzantine. Par

¹⁸ Mon exposé sur le lexique théâtral des époques hellénistique, impériale et byzantine (ce paragraphe et le suivant) ne repose pas uniquement sur mes souvenirs de lecture. À l'aide du CD ROM du *TLG* (University of California, Irvine), j'ai vérifié tous les emplois des mots *ὄρχηστρα*, *θυμέλη*, *θυμελικός*, *λογεῖον* et *προσκήνιον*. Le dossier réunissant les très nombreuses occurrences de ces termes s'avère très instructif, mais malheureusement trop ample pour être examiné ici dans le détail.

¹⁹ En opposant les termes *θυμέλη* et *σκηνή*, Strabon (environ 64-21) utilise sans doute *θυμέλη* comme un équivalent d'*ὄρχηστρα* (10, 3, 9, 21-24) dans sa célèbre digression sur les rites orgiastiques et sur les mystères, où il réfléchit « théologiquement » sur l'importance de la musique dans le rite (certains attribuent ces pages à Posidonios) : *μη γὰρ εἶ τις ἔκπτωσις πρὸς τὸ χεῖρον [γε]γένηται, τῶν μουσικῶν εἰς ἡδυπαθείας τρεπόντων τὰς τέχνας ἐν τοῖς συμποσίοις καὶ θυμέλαις καὶ σκηναῖς καὶ ἄλλοις τοιοῦτοις, διαβαλλέσθω τὸ πρᾶγμα*. Traduction de François Lasserre (Lasserre 1971) modifiée : « Car s'il est vrai que la musique a dégénéré parce que les musiciens ont mis leur art au service du seul plaisir des sens dans les banquets, au théâtre [*en thumelais kai skênais*] et dans d'autres contextes similaires, il ne faut pas pour autant la vouer à l'opprobre. » Il se peut que les termes *θυμέλη* et *σκηνή* aient déjà chez Strabon les connotations dont il sera question au paragraphe suivant de mon exposé.

²⁰ Le terme *λογεῖον* (« lieu où les acteurs récitent ») apparaît dès le I^{er} siècle de notre ère, notamment chez Plutarque. Il est un synonyme de *προσκήνιον* (« lieu situé devant la *skènè*, avant-scène »), déjà attesté chez des auteurs hellénistiques comme Douris de Samos (IV^e-III^e siècles), Callixéinos de Rhodes (III^e siècle) et Polybe (II^e siècle).

²¹ Phrynichos, *Sélection (Eklogè)* 135 : *θυμέλην· τοῦτο οἱ μὲν ἀρχαῖοι ἀντὶ τοῦ θυσιαν ἐτίθεισαν, οἱ δὲ νῦν ἐπὶ τοῦ τόπου ἐν τῷ θεάτρῳ, ἐφ' οὗ ἀύληται καὶ κίθαρωδοὶ καὶ ἄλλοι τινὲς ἀγωνίζονται. σὺ μέντοι, ἔνθα μὲν τραγωδοὶ καὶ κωμωδοὶ ἀγωνίζονται, λογεῖον ἑρεῖς, ἔνθα δὲ οἱ ἀύληται καὶ οἱ χοροὶ, ὄρχηστραν· μὴ λέγε δὲ θυμέλην*. « *Thumelè* : les Anciens employaient ce mot dans le sens de 'sacrifice', alors qu'on l'emploie aujourd'hui pour le lieu du théâtre où se produisent les joueurs d'*aulos*, les citharèdes et d'autres musiciens. Mais toi, tu diras *logeion* [prononcer *loguèion*] pour le lieu où jouent les acteurs tragiques et comiques, et *orchèstra* pour le lieu où se produisent les joueurs d'*aulos* et les chœurs. Ne dis pas *thumelè*. » Cf. aussi Pollux (II^e siècle de notre ère), *Onomasticon* 4, 123, 2-4 Bethe : *σκηνή, ὄρχηστρα, λογεῖον, προσκήνιον, παρασκήνια, ὑποσκήνια. καὶ σκηνή μὲν ὑποκριτῶν ἴδιον, ἢ δ' ὄρχηστρα τοῦ χοροῦ, ἐν ἧ καὶ ἡ θυμέλη, εἴτε βῆμά τι οὔσα εἴτε βωμός*. « *Skènè, orchèstra, logeion, proskènon, paraskènia, hypuskènia*. La *skènè* est le lieu propre des acteurs, tandis que l'*orchèstra* est celui du chœur, où se trouve aussi la *thumelè*, qu'il s'agisse d'une estrade ou d'un autel. »

ailleurs, des scholiastes et des lexicographes byzantins jugent utile d'expliquer la différence entre ὀρχήστρα (ou θυμέλη utilisé comme synonyme d'ὀρχήστρα) et σκηνή dans l'acception ancienne de ces termes²².

Un développement sémantique et de nouvelles connotations (touchant de près à ma recherche) apparaissent dans les emplois de ce vocabulaire chez les auteurs d'époque impériale et chez les Byzantins. Le terme σκηνή et l'adjectif σκηνικός qui en dérive semblent évoquer désormais en premier lieu la grande tradition du théâtre attique ; ils sont utilisés de préférence là où il est question de représentations tragiques et de spectacles « sérieux ». Le mot σκηνή a donc évolué vers un *ethos* que l'on pourrait caractériser comme σεμνόν, « digne, grave ». Les termes ὀρχήστρα et θυμέλη, tout comme l'adjectif dérivé θυμηλικός acquièrent, parallèlement à leur signification générique, une nouvelle signification marquée : ils sont employés de préférence lorsqu'il est question soit de spectacles musicaux (chants, danses et musique instrumentale), parfois même en l'absence d'une dimension chorale, soit de spectacles drôles, divertissants, très souvent à caractère érotique, voire lascif. En somme, dans leur nouvelle acception, les termes ὀρχήστρα et θυμέλη renvoient à toutes sortes de spectacles ayant trait au rire (γελοῖον) et au plaisir sensuel (ἡδυπάθεια). Par exemple, on retrouve ces termes en rapport avec les spectacles des mimes²³, avec les danses ithyphalliques²⁴ et dans les invectives moralisatrices proférées par

²² Tzétzès (XIII^e siècle) semble ne pas avoir une idée très claire de la terminologie du théâtre antique lorsqu'il écrit dans son *Prolegomenon de comoedia Aristophanis II* (XIa II, 98-99 Koster) : τούτων οὖν τῶν προσώπων τὸ ὅλον ἄθροισμα, ὃ καὶ χορὸς ἐκαλεῖτο, εἰσελθὼν εἰς τὴν ὀρχήστραν, ἦν ἔφασαν καὶ λογεῖον [...] « Donc, l'ensemble de ces personnages, que l'on appelait par ailleurs 'chœur', une fois entré dans l'*orchestra*, que l'on appelait aussi *logeion* [...] ». En revanche, Photios (IX^e siècle) écrit plus ou moins correctement dans son *Lexicon* (omicron, 351, 16-18 et 21-22 Porson) : ὀρχήστρα · [...] πρῶτον ἐκλήθη ἐν τῇ ἀγορᾷ· εἶτα καὶ τοῦ θεάτρου τὸ κάτω ἡμίκυκλον· οὐ καὶ οἱ χοροὶ ἦδον καὶ ὠρχοῦντο [...] τὸ νῦν τοῦ θεάτρου λεγόμενον σίγμα· ἐκεῖ γὰρ ὠρχοῦντο οἱ χοροί. « *Orchestra* : [...] on employa d'abord ce terme pour désigner un lieu sur l'agora ; il désigna ensuite également l'hémicycle inférieur du théâtre, là où les chœurs chantaient et dansaient [...], cette partie du théâtre que l'on appelle aujourd'hui *sigma*. C'est là en effet que les chœurs dansaient. »

²³ Par exemple, Philon (I^{er} siècle de notre ère), *Contre Flaccus* 85, 1-5, et *Etymologicum Magnum* (XII^e siècle), p. 743 Kallierges, lignes 34-35.

²⁴ Par exemple, Pseudo-Zonaras (XIII^e siècle), *Lexicon*, iota, 1098, 4-6 Tittmann, s. v. ἰθύφαλλοι. Le lien entre l'*orchestra* et les danses ithyphalliques que l'on retrouve dans une série de textes érudits remonte en fait à un passage de l'orateur Hypéride (fr. 50 Jensen).

des auteurs, chrétiens ou non, contre la licence des spectacles mettant en scène débauches et adultères²⁵.

Après avoir établi les distinctions qu'une recherche concernant la musique dans la Comédie Nouvelle doit prendre en compte et après avoir montré l'importance de la polarité *orchèstralskènè* dans le théâtre grec, il est temps que je revienne à l'opinion largement répandue d'après laquelle la Comédie Nouvelle aurait été marquée par une certaine pauvreté métrique et musicale. J'ai identifié l'erreur de méthode de ceux qui la professent dans la confusion qu'ils entretiennent à propos de l'objet de leur discours : « la musique dans la Comédie Nouvelle ». En l'occurrence, cet objet est désigné par des termes insuffisamment définis, eu égard à la multiplicité de ses aspects et niveaux bien distincts les uns des autres. Cette erreur de méthode équivaut à une généralisation induite d'observations qui gardent en fait toute leur validité à condition que l'on précise leur domaine de pertinence. Il est vrai, en effet, que l'on peut constater une certaine pauvreté métrique et musicale dans le corpus des textes conservés de la Comédie Nouvelle (mais non « dans la Comédie Nouvelle » tout court !)²⁶, tant en ce qui concerne les chants d'acteurs et les récitatifs – τὰ ἀπὸ τῆς σκηνης – que les chants choraux – τὰ ἀπὸ τῆς ὀρχήστρας. Il est aussi vrai que cette pauvreté fait contraste avec le foisonnement métrique et musical des comédies de Plaute. Ce foisonnement ne concerne toutefois que τὰ ἀπὸ τῆς

²⁵ Deux emplois des termes *θυμελικός* et *θυμέλι* en rapport avec les deux plus grands poètes comiques de l'Antiquité sont particulièrement intéressants. Dans son *Argumentum in Equites* (lignes 9-11 Koster), Tzétzès reproche à Aristophane d'être davantage un *θυμελικός* qu'un *ποιητής* : ὁ φλύαρος οὗτος [...] τοιαῦτα κατὰ τοιοῦτου ἀνδρὸς ἐξελήρησεν, θυμελικός ἀντὶ ποιητοῦ γεγονώς. « C'est contre un tel homme [Cléon] que ce sot bavard [Aristophane] – non un poète comique mais un bouffon – a lancé des accusations si ridicules. » Dans une épigramme contre un acteur comique, Agathias (VI^e siècle de notre ère) évoque les « *θυμέλαι* de Ménandre » (*Anthologie Grecque* 5, 218, 1-4) : Τὸν σοβαρὸν Πολέμωνα, τὸν ἐν θυμέλισι Μενάνδρου | κείραντα Γλυκέρας τῆς ἀλόχου πλοκάμους, | ὀπλοτέρος Πολέμων μιμήσατο, καὶ τὰ Ροδάνθης | βόστρυχα παντοῶν χερσὶν ἐλήισατο. Traduction de Pierre Waltz et Jean Guillon (Waltz & Guillon 1990) modifiée : « Le fier Polémon qui, dans le théâtre [*en thumelèisi*] de Ménandre | a coupé la chevelure de Glykéra sa femme, | un nouveau Polémon l'a imité : de Rhodanthè | il a ravagé avec la dernière audace les boucles. » De toute évidence Agathias donne ici à *θυμέλαι* le sens de « comédies, théâtre comique ». Ménandre aurait probablement été surpris d'entendre appeler ainsi ses pièces !

²⁶ Je dis bien « une certaine pauvreté », car il faudrait préciser, une fois de plus, ce que l'on entend par « pauvreté métrique » : veut-on dire que les poètes utilisent avec la plus grande parcimonie les formes rythmiques répertoriées par les métriciens ou que la facture de leurs vers manque d'invention et de variété, qu'elle est monotone ?

σκηνῆς, c'est-à-dire les récitatifs et les chants d'acteurs (il n'y a apparemment pas de chœur dans la *palliata* romaine)²⁷. Il est vrai que les comédies de Ménandre étaient apparemment publiées sans les paroles des chants choraux et que les attestations relatives aux parties chorales chez les autres auteurs de la Comédie Nouvelle sont très peu nombreuses et incertaines²⁸, mais il est vrai aussi qu'un chœur chantait (et dansait) certainement dans l'*orchèstra* entre les actes des pièces de Ménandre²⁹. Enfin, il est vrai que nous ne disposons que de quelques restes de chants ἀπὸ τῆς σκηνῆς dans le corpus de Ménandre et dans le corpus des fragments des autres auteurs de la Comédie Nouvelle³⁰, mais ces corpus ne constituent qu'une toute petite partie de la production de ces poètes : nos connaissances sont trop partielles pour pouvoir procéder à des généralisations.

Dans ces circonstances, c'est en choisissant la voie de la prudence que je me limiterai à aborder le cas de Ménandre, l'auteur de la Comédie Nouvelle pour lequel nous possédons la documentation la plus fournie, notamment du point de vue papyrologique. Je me contenterai de proposer quelques réflexions autour d'une seule question, celle que j'ai formulée dans le titre : Ménandre composait-il lui-même les paroles et la musique des parties chorales de ses comédies ou se contentait-il de reprendre les compositions d'un autre poète « artisan de Dionysos » (τεχνίτης τοῦ Διονίσου) et « serviteur des Muses » (μουσικός) ?

Le corpus des textes conservés de Ménandre illustre de manière convaincante le caractère radical et définitif qu'a assumé dans les dernières décen-

²⁷ La comparaison entre la richesse métrique et musicale des comédies de Plaute et les traces effectivement assez peu nombreuses d'éléments musicaux ἀπὸ τῆς σκηνῆς (chants d'acteurs et récitatifs) dans les fragments de ses modèles grecs – modèles que le poète latin affiche (Philémon et Diphilos parmi d'autres) ou qu'il passe sous silence (Ménandre) – est à l'origine d'une question à laquelle les spécialistes de la comédie romaine n'ont pas encore réussi à donner une réponse pleinement satisfaisante : de quelle source Plaute s'inspire-t-il lorsqu'il compose ses *cantica* ? Pour un aperçu rapide sur la question, cf., entre autres, Arnott 1975, p. 32-33, et Webster 1964, p. 267-272.

²⁸ Cf. Webster 1953, p. 58-63, et Hunter 1979.

²⁹ Dans l'article cité dans la note précédente, Hunter réfute de manière convaincante l'hypothèse qui réduit l'indication ΧΟΡΟΥ de la tradition textuelle de Ménandre et d'autres auteurs dramatiques à une convention graphique ayant pour seule fonction de séparer les actes.

³⁰ J'ai évoqué à la note 4 le recensement des restes de ces chants par F. Marx (Marx 1928, « Excurs III »).

nies du IV^e siècle la rupture du lien organique qu'entretenait antérieurement le chœur avec l'action dramatique. Ce lien, qui remontait à l'origine du théâtre attique et qui avait joué un rôle fondamental dans sa période ancienne, avait commencé à se relâcher dès la fin du V^e siècle, d'abord dans les tragédies, s'il est vrai que, comme l'affirme Aristote³¹, le poète tragique Agathon fut le premier à utiliser les parties chorales comme de simples intermèdes (ἐμβόλιμα). En tout cas, dans les manuscrits des deux dernières pièces d'Aristophane conservées, l'*Assemblée des femmes* (*Ekklesiiazousai*, datée de 392 ou de 391) et le *Ploutos* (daté de 388), ce ne sont pas les paroles du chant choral qui signalent, comme à l'accoutumée, certains endroits où le chœur dansait et chantait, mais l'unique indication ΧΟΡΟΥ³². Néanmoins, à d'autres moments de ces deux comédies d'Aristophane, le chœur intervient encore dans le dialogue et dans l'action avec le statut d'un véritable personnage, ce qui n'arrive plus chez Ménandre, ni dans les pièces du *codex* Bodmer (le *Dyscolos*, la *Samia* et l'*Aspis*), ni dans les pièces restituées par des papyrus dans un état plus fragmentaire. Chez Ménandre, l'indication ΧΟΡΟΥ apparaît systématiquement aux moments où il n'y a plus d'acteur sur scène, entre les actes de la pièce (μέρη), qui sont au nombre de cinq selon une convention sans doute désormais établie³³. Dans les cas connus, à la fin du premier acte, l'un ou l'autre des personnages annonce l'entrée du chœur par une brève formule stéréotypée même si le poète l'adapte chaque fois à l'*ethos* du personnage et au contexte. Cette formule caractérise généralement le chœur comme un groupe nombreux de personnes de sexe masculin, de fêtards bien éméchés qu'il convient d'éviter³⁴,

³¹ Aristote, *Poétique* 1456a 28-32 (texte cité à la note 17).

³² Après les v. 729 et 876 de l'*Assemblée des femmes* et après les v. 626, 801, 958 et 1096 du *Ploutos*. La formule plus étendue KOMMATION ΧΟΡΟΥ apparaît dans cette dernière pièce après le v. 770. Sur ces indications (παραγραφαι), Hunter 1979 est fondamental.

³³ Cet emploi apparaît surtout à l'évidence dans le *codex* Bodmer, mais toutes les autres occurrences de ΧΟΡΟΥ dans les fragments de Ménandre semblent aussi l'attester. Voici la liste complète de ces autres occurrences, recensées à l'aide de l'édition Arnott ; j'indique le numéro du vers qui précède la παραγραφή : *La Double Tromperie* (*Dis exapatôn*), v. 63 ; *L'Arbitrage* (*Epitrepontes*), v. 171 et 418 ; *Le Héros* (*Hērôs*), v. 54 ; *L'Homme qu'elle détestait* (*Misoumenos*), v. 676 et 816 ; *La Tondue* (*Perikeiromenê*), v. 266 ; *Les Sicyoniens* (*Sikyônioi*), v. 149 et 311 ; *Le Dîner des femmes* (*Synaristôsai*), *P. Oxy.* 4305 (O), fr. 1, col. I, l. 3 ; *Fabula Incerta* 8, v. 56 ; *Fabula Incerta* 9, v. 4.

³⁴ Les choreutes sont décrits comme des ἀνθρωποι dans le *Bouclier* (*Aspis*), des Πανισται dans le *Bourru* (*Dyscolos*), des μειρακύλλια dans l'*Arbitrage* (*Epitrepontes*) et des μειράκια

raison pour laquelle les personnages se retirent en quittant la scène sur le champ. Hormis cette brève annonce d'entrée, nulle part ailleurs il n'est question du chœur dans le dialogue des comédies de Ménandre³⁵.

Tout comme ses personnages, le poète semble donc fuir le contact avec le chœur. En présence de ce dernier, à la manière des personnages qui quittent l'espace extérieur et public (le *proskênion*) pour se réfugier à l'intérieur de leur maison (dans la *skènè*), le poète tourne en quelque sorte le dos à l'*orchèstra* en se retranchant dans « son espace », celui de la *skènè*. Cette attitude paraît paradoxale si l'on considère que le spectacle comique équivaut à un rite célébré par la *polis* en l'honneur de Dionysos et que le noyau central de ce rite est précisément le chant choral³⁶. La deuxième composante du mot *κωμῳδία*, la seule dont l'étymologie soit assurée, est là pour le rappeler : qui dit comédie dit, avant toute chose, « chant inspiré » (*ῥῶδη*). Ménandre est tenu de respecter le rite, c'est pourquoi il introduit des intermèdes choraux dans ses pièces. Il se réserve néanmoins une petite vengeance en ironisant à l'égard de la tradition : il présente avec malice l'arrivée du chœur comme une intrusion malencontreuse dans l'action... Il fait par ailleurs clairement allusion au contexte religieux de la représentation en attribuant aux choreutes l'identité de comastes ivres et bruyants³⁷.

Il en résulte que Ménandre devait se faire une conception du rôle du poète comique radicalement différente de celle d'Aristophane, peut-être encore en usage chez d'autres poètes de la Comédie Nouvelle. Je dis « peut-être », car il est impossible, dans l'état actuel de nos connaissances, d'établir dans quelle mesure le cas de Ménandre est représentatif de tous les poètes de son époque ou s'il constitue une exception. Le nom d'agent *πο(ι)ητής* est attesté dès le v^e siècle³⁸. On le trouve employé d'abord par Hérodote

dans la *Tondue* (*Perikeiromenè*) ; on annonce l'arrivée d'un *χορός* non identifié dans la *Fabula Incerta* 8.

³⁵ Après son entrée à la fin du premier acte, le chœur restait probablement dans l'*orchèstra*, à la vue des spectateurs, pendant toute la représentation, comme dans les spectacles comiques et tragiques du v^e siècle.

³⁶ L'élément agonistique du concours théâtral détient également une signification rituelle importante.

³⁷ Philochoros (environ 340-260), le dernier des *attidographes*, cité par Athénée (11, 464f), rapporte que l'on donnait à boire du vin aux choreutes avant les représentations, sans doute en vue de susciter l'*ἐνθουσιασμός* requis pour le rite dionysiaque. Cf. à ce propos Pickard-Cambridge 1988, p. 91.

³⁸ L'exposé qui suit à propos des termes *ποιητής*, *ποιεῖν*, *διδάσκαλος*, *διδάσκειν* et des

et Thucydide, mais aussi par Euripide et, avec beaucoup d'insistance, par Aristophane. Il dérive du verbe πο(ι)εῖν déjà couramment utilisé dans la langue archaïque en relation avec la fabrication d'objets matériels, en tout premier lieu d'objets d'art, qui témoignent du savoir-faire professionnel de leur créateur, raison pour laquelle on fait mémoire de son nom, en particulier par l'inscription sur l'objet même (ou sur son support) d'une signature formulaire : ὁ δέινα ἐποίησεν ou ἐποίησε. Le nom d'agent πο(ι)ητής s'applique toutefois aux seuls compositeurs d'œuvres où parole et musique se trouvent réunies, c'est-à-dire qu'il s'applique à Homère et aux autres poètes épiques, aux auteurs d'hymnes en hexamètres, à Hésiode, aux poètes méliques, aux compositeurs de chants choraux (odes, péans, dithyrambes), aux poètes iambiques et élégiaques, ainsi qu'aux poètes dramatiques, tragiques ou comiques. En revanche, Hérodote désigne Ésope, tout comme Hécatéé, qui écrit en prose, par le terme λογοποιός³⁹. Les occurrences de πο(ι)ητής chez Aristophane illustrent l'importance que les porteurs de ce titre lui attribuaient et la fierté qu'ils en tiraient à tort ou à raison, car leurs mérites ne justifiaient pas toujours leur présomption.

Toutefois, c'est un fait bien connu que dans la tradition attique un poète tragique ou comique ne pouvait pas bâtir sa renommée et jouir d'un véritable prestige uniquement sur la base de la composition des pièces. Il fallait encore que la *polis* reconnût son talent et le confirmât par l'admission aux concours dramatiques organisés annuellement dans le cadre des fêtes célébrées en l'honneur de Dionysos. L'admission du poète aux concours prenait la forme de l'octroi d'un chœur composé de citoyens appartenant aux différentes tribus athéniennes. Un citoyen riche, le chorège, était chargé d'assumer les frais qu'occasionnaient la préparation et la mise en scène du spectacle. On disait du poète qui préparait la représentation de son œuvre, qu'il « instruisait le chœur » ou qu'il « enseignait (au chœur) » telle ou telle pièce ; le verbe διδάσκω, « instruire, enseigner », demande en effet un double accusatif, celui de la personne que l'on instruit et celui de la matière que l'on enseigne. À partir de là, dans la terminologie théâtrale, le verbe διδάσκειν suffit à désigner à lui seul, par

termes connexes est essentiellement fondé sur une recherche que j'ai effectuée, une fois de plus, à l'aide du CD ROM du *TLG*, ainsi que des dictionnaires usuels, principalement du Liddell-Scott-Jones (LSJ) et du *Dictionnaire étymologique de la langue grecque* (*DELG*) de P. Chantraine (Chantraine 1999).

³⁹ 2.134 (Ésope) ; 2.143, 5.36 et 5.125 (Hécatéé).

ellipse, l'ensemble de l'activité déployée par le poète dramatique en tant qu'auteur de la pièce⁴⁰. Le poète devient ainsi un διδάσκαλος (τοῦ χοροῦ) et, en tout cas au IV^e siècle, les représentations dramatiques sont appelées διδασκαλῖαι dans les listes officielles qui en gardent mémoire. Dans les anapestes de la parabase des *Acharniens*, Aristophane fait retentir ses titres avec orgueil : « notre maître » (ὁ διδάσκαλος ἡμῶν, v. 628), dit le coryphée, et, un peu plus tard, « le poète » (ὁ ποιητής, v. 633). En tant que « maître du chœur », le poète ne composait pas seulement les paroles, mais aussi la musique des parties chorales⁴¹, ce qui signifie essentiellement qu'il déterminait l'ambiance du chant sur la base d'un mode musical. Il établissait en même temps une chorégraphie : en un mot, tout ce qui se passait dans l'espace de l'*orchestra* était du ressort du poète. Dans les *Thesmophories* (v. 96-145), Aristophane caricature le poète tragique Agathon en le montrant absorbé dans la composition d'un chant choral. Pour s'aider dans sa tâche, Agathon joue du *barbitos* (au lieu de se servir, comme de coutume, d'une lyre)⁴². Dans les *Grenouilles* (v. 1248-1364), Eschyle et Euripide consacrent un long moment à se mesurer au sujet de la qualité de leurs chants, que Dionysos définit comme « les nerfs (les cordes ?) de la tragédie » (τὰ μέλη, τὰ νεῦρα τῆς τραγωδίας, v. 862)⁴³. Point n'est besoin de dire que l'auteur des *Grenouilles* et des *Oiseaux* est lui-même un tout grand maître du chant choral et monodique. Dans cette conception de l'activité théâtrale centrée encore sur le chant choral en tant qu'élément rituel porteur, le poète dramatique reste le « maître du chœur », même lorsqu'il confie l'entraînement du chœur et le suivi des répétitions à quelqu'un d'autre, une pratique attestée dès le V^e siècle – des χοροδιδάσκαλοι de métier existent déjà – et qui se généralise progressivement⁴⁴.

⁴⁰ Entre autres, l'inscription IG II² 2318, connue sous le nom de *Fastes* (IV^e siècle ; texte chez Pickard-Cambridge 1988, p. 104-106), emploie systématiquement la formule : (tel ou tel poète) ἐδίδασκε(ν).

⁴¹ L'accompagnement des parties chorales était en principe assuré par un aulète, cf. Pickard-Cambridge 1988, p. 88, 165-167, 182-187, 242.

⁴² Dans les *Grenouilles* 1304-1307, par exemple, Eschyle demande une lyre avant de se mettre à chanter un chœur d'Euripide.

⁴³ Aux v. 1323-1324, Eschyle fait sans doute également allusion à des choix chorégraphiques d'Euripide qu'il considère comme aberrants.

⁴⁴ Cf. Pickard-Cambridge 1988, p. 90-91, où l'on trouve notamment quelques anecdotes concernant l'entraînement du chœur par des poètes ou par des χοροδιδάσκαλοι.

Qu'en est-il maintenant de Ménandre, ce poète qui semble se satisfaire de l'horizon exclusif de la *skènè* pour sa création et rompre tous les ponts avec l'*orchèstra* ? Un nouveau système de valeurs a sapé de toute évidence l'ancien prestige de la fonction politique et rituelle du *χοροδιδάσκαλος* que les poètes dramatiques assumaient suivant la coutume. Un certain nombre d'éléments de la tradition relative à la vie de Ménandre⁴⁵ jettent quelques lumières sur ce nouveau système de valeurs. Ce n'est pas tant la véracité et l'exactitude, toujours mal assurées, de ces éléments biographiques qui importent ici, que leur caractère révélateur de la manière dont les Anciens envisageaient l'*èthos* du poète à partir de son œuvre. Les sources rapportent que Ménandre serait né dans une famille athénienne distinguée et riche (Αθηναῖος, λαμπρὸς καὶ βίω καὶ γένει). Il aurait étudié la philosophie chez Théophraste, le successeur d'Aristote à la tête du Lycée, et aurait appris l'art de composer des comédies chez Alexis, un poète qui a sans doute fréquenté le milieu platonicien. Le philosophe Épicure et Ménandre seraient devenus amis au temps de leur éphébie. Son amitié avec Démétrios de Phalère, philosophe péripatéticien et régent pro-macédonien d'Athènes entre 317 et 307, aurait attiré au poète des ennuis de la part des adversaires politiques de Démétrios. Il aurait écrit plus de cent pièces, mais n'aurait obtenu en tout et pour tout que huit victoires aux Dionysies et aux Lénéennes.

Le portrait de Ménandre qui se profile à travers ces renseignements biographiques est celui d'un poète philosophe, et plus particulièrement d'un poète péripatéticien. Cette identité s'accorde avec les caractéristiques poétiques et morales de l'œuvre de Ménandre, ou du moins de ce qu'il en reste. On a relevé dans ses comédies plusieurs exemples de conformité avec la règle du « juste milieu », centrale dans la pensée d'Aristote, sur laquelle ce philosophe bâtit, entre autres, son système éthique et politique. Mais il est surtout intéressant pour notre propos de souligner que, pour Aristote comme pour Ménandre, la création poétique se définit essentiellement comme une œuvre de *mimésis* : le poète recherche la vraisemblance, l'*εἰκός*, tout comme l'orateur, qui y trouve un instrument efficace pour gagner l'adhésion des auditeurs et les convaincre⁴⁶. Dans une représentation dra-

⁴⁵ Cf. *Poetae Comici Graeci (PCG)*, vol. VI.2 (Kassel & Austin 1998), p. 1-12. Arnott consacre à la vie de Ménandre les p. XIII-XIX de l'introduction à son édition du poète (Arnott 1979).

⁴⁶ Qu'il suffise de rappeler ici la célèbre parole attribuée à Aristophane de Byzance (fr. 5 Nauck, lignes 5-6) : « Ô Ménandre, et toi, la vie, qui de vous deux imite qui ? »

matique, l'effet de vraisemblance ou εἰκός repose principalement sur la situation et l'action représentées, c'est-à-dire sur le μῦθος, sur les caractères et sur ce qu'ils disent. L'εἰκός se réalise plutôt dans l'espace de la *skènè* que dans celui de l'*orchèstra*, et plutôt dans le dialogue parlé que dans le chant. Au chapitre 6 de la *Poétique*, Aristote énumère et définit six composantes du spectacle tragique, en les classant par ordre d'importance décroissant⁴⁷ : ὁ μῦθος (l'histoire représentée), τὰ ἦθη (les caractères), ἡ διάνοια (la pensée), ἡ λέξις (les propos tenus), ἡ μελοποιία (le chant)⁴⁸, ἡ ὄψις (l'aspect visuel du spectacle). En citant les quatre premières composantes, le philosophe explicite la position de chacune dans l'ordre numérique ; en revanche, il qualifie ensemble les deux dernières tout simplement d'« autres, celles qui restent » (τὰ λοιπὰ). Ce détail stylistique est très significatif : les chants et l'aspect visuel du spectacle constituent pour le philosophe des composantes accessoires de la représentation tragique, et non substantielles comme les quatre précédentes. Le chant est ici défini comme μέγιστον τῶν ἡδυσμάτων, « le plus important des agréments » : le terme ἡδυσμα est employé en cuisine pour les « condiments », essentiels pour le palais, mais accessoires par rapport au morceau de viande ou au poisson ! J'ai déjà eu l'occasion d'évoquer les passages conservés de Ménandre qui ne sont ni en trimètres iambiques ni en tétramètres trochaïques, et dont la métrique laisse par conséquent supposer qu'ils étaient chantés⁴⁹. Aucun de ces passages n'a un caractère choral ; il s'agit de morceaux ἀπὸ τῆς σκηνῆς. On déduit généralement de leur petit nombre que Ménandre aurait été réticent à introduire dans ses pièces des morceaux chantés ἀπὸ τῆς σκηνῆς⁵⁰. On a remarqué également que les parties chantées conservées respectent toutes le critère de la vraisemblance, soit par rapport au personnage qui chante, soit par rapport à la situation⁵¹. Notre connaissance beaucoup trop lacunaire de

(ἴΩ Μένανδρε καὶ βίε, πότερος ἄρ' ὑμῶν πότερον ἐμιμήσατο ;)

⁴⁷ Aristote, *Poétique* 1450a 38-1450b 20.

⁴⁸ Littéralement : « la composition des chants ». En choisissant ce terme, Aristote assume le point de vue de celui qui prépare la représentation plutôt que celui du spectateur.

⁴⁹ La liste complète des passages chantés et des récitatifs de Ménandre conservés se trouve à la note 6.

⁵⁰ Il se peut que la sobriété musicale des comédies de Térence comparées à celles de Plaute tienne à l'imitation de Ménandre.

⁵¹ Cf. Arnott 1975, p. 32 ; West 1982, p. 80-81 ; Webster 1964, p. 269-271. Les tétramètres iambiques du *Dyscolos* correspondent à l'ambiance de la scène finale, où l'esclave

l'œuvre de Ménandre exige néanmoins de garder la prudence face à ces suppositions. En revanche, il me paraît évident que Ménandre a pris la liberté de se désintéresser des chants choraux pour s'offrir le luxe de rester fidèle à ses convictions poétiques. En optant pour la séparation radicale entre la *skènè* et l'*orchèstra*, il a poussé la conception aristotélicienne de la poésie comme *mimésis* jusqu'à ses dernières conséquences⁵². À son époque, cette option était désormais possible et admise, même si la présence d'un chœur était imposée par la tradition rituelle⁵³. Ménandre en a tiré profit pour les besoins de sa dramaturgie en utilisant les interventions chorales comme intermèdes entre les actes. Je considère comme hautement improbable que le poète ait composé ces chants choraux. S'il en avait été l'auteur, on en aurait sans doute conservé au moins les paroles d'une manière ou d'une autre, et quelque grammairien aurait évoqué ces créations du poète. Il s'agissait sans doute de morceaux de répertoire, composés par des professionnels spécialisés (probablement tout à la fois *μουσικοί*⁵⁴ et poètes) appartenant à une catégorie en tout cas distincte de celle des poètes dramatiques.

En fait, les choix poétiques de Ménandre ne peuvent pas s'expliquer comme découlant d'une pure prise de position intellectuelle, ou, comme le dirait Aristote, ils ne relèvent pas de la seule *διάνοια* (« pensée »), mais correspondent à un type de caractère, à un *ἦθος*. On se souvient que la tradition biographique présente Ménandre comme le rejeton d'une famille

Gétas et le cuisinier Sicon font tourner le vieux Cnémon en bourrique ; le fr. 5 du *Kolax*, cité par Athénée (7, 301d), consiste en un mini-catalogue de poissons ; dans la *Leukadia*, un serviteur du temple d'Apollon au cap Leucatas chante une invitation solennelle au silence ; c'est sans doute l'« inspirée » du titre qui chante les hexamètres dactyliques de la *Theophoroumenè*. L'intrigue du *Phasma* se prête à la mise en œuvre de mètres ithyphalliques.

⁵² Dans la *Poétique*, comme je l'ai déjà évoqué, Aristote se déclare hostile à une séparation nette entre la *skènè* et l'*orchèstra*, entre les parties chorales et l'action dramatique (le texte est cité à la note 17). Sa position s'explique sans doute par le fait qu'il considère le cas de la tragédie : dans le contexte héroïque des tragédies, un personnage collectif peut s'intégrer à l'action avec plus de facilité et de vraisemblance que dans des comédies dont les intrigues s'inspirent de la vie privée quotidienne.

⁵³ Autour de 330, lorsque Ménandre était un adolescent, à l'occasion de la reconstruction en pierre du théâtre athénien de Dionysos sous l'archontat de Lycurgue, on surélève le *proskètion* par rapport au niveau de l'*orchèstra*. Cette mesure destinée à accentuer la séparation entre les deux espaces confirme la tendance qui se profilait déjà à la fin du v^e siècle, s'il est vrai qu'Agathon fut le premier, comme l'affirme Aristote, à introduire des *embolima* dans ses tragédies.

⁵⁴ J'utilise ici le mot dans le sens marqué de « musiciens ».

athénienne illustre et aisée. Or son éducation philosophique, ses fréquentations, tout comme les aspects cultivés, raffinés et élitaires de son œuvre, qui expliquent le petit nombre de victoires obtenues aux concours dramatiques, forment un tout cohérent avec la provenance sociale dont les biographes gardent mémoire. L'iconographie présente Ménandre en accord avec cette tradition comme le type même de l'Athénien bien-né, entre 25 et 45 ans, à la physionomie et au port dignes de ses origines familiales et de sa *polis*, c'est-à-dire comme un véritable *ἐλεύθερος* (cet adjectif qui signifie « libre » maintient au IV^e siècle une forte connotation aristocratique et élitare)⁵⁵. Tout en ayant opté pour la comédie et pour le genre *γελοῖον*, « drôle, badin, risible », de préférence à la tragédie et au genre *σεμνόν*, « grave, imposant, sérieux », Ménandre exerce son activité de poète comique sous toutes ses facettes à l'enseigne du critère du *πρέπον*, c'est-à-dire dans le cadre de ce qui est tenu pour « convenable, digne, approprié » pour un *ἐλεύθερος*. Les sujets qu'il choisit pour ses pièces et les modes de sa veine comique s'accordent à ce critère. Il représente à cet égard le modèle parfait de la *μέση ἔξις*, de l'« attitude moyenne » que loue Aristote dans les pages bien connues de l'*Éthique à Nicomaque* qui traitent de l'amusement et de la plaisanterie (*παιδιὰ*), des sujets dont on rit et dont on fait rire les autres (*γελοῖον*)⁵⁶. La priorité absolue que Ménandre accorde au dialogue (*λόγος*)⁵⁷ sur le chant (*μελοποιία*) correspond également au critère du *πρέπον*. À l'époque du poète, il sied (*πρέπει*) en effet à l'homme libre d'être compétent dans l'art de la parole et de produire des textes (*λόγοι*), alors que la composi-

⁵⁵ On trouve une liste des portraits de Ménandre dans *PCG*, vol. VI.2 (Kassel & Austin 1998), p. 12-14. Cf. aussi Charitonidis, Kahil & Ginouvès 1970, p. 27-31 et planches photographiques 2, 15 et 16 ; Bieber 1961, p. 89-91 (avec plusieurs reproductions photographiques). Un détail intrigue : le strabisme qui apparaît sur certains portraits du poète, mentionné également par la *Souda* (*στραβὸς τὰς ὄψεις, ὄξυς δὲ τὸν νοῦν*). Il pourrait s'agir d'un véritable défaut physique, comme le suggèrent Charitonidis, Kahil & Ginouvès 1970, p. 28, mais aussi d'une allusion symbolique à l'activité de poète comique (une activité quelque peu « louche » pour un fils de bonne famille) ou aux qualités mimétiques de l'œuvre de Ménandre (un œil au modèle, l'autre à la copie...).

⁵⁶ Aristote, *Éthique à Nicomaque* 4, 8 (1127b 33 – 1128b 9) ; cf. en particulier le passage sur les comédies anciennes et nouvelles (1128a 22-25).

⁵⁷ J'emploie ici le mot *λόγος* en m'inspirant d'Aristote, *Poétique* 1449a 15-18, qui oppose *λόγος* et *τὰ τοῦ χοροῦ* lorsqu'il écrit à propos d'Eschyle : *τὰ τοῦ χοροῦ ἠλάττωσε καὶ τὸν λόγον πρωταγωνιστεῖν παρεσκεύασεν* (pour la traduction, voir note 15). J'applique le terme aux parties parlées du dialogue, composées en vers stichiques (*στίχοι*), notamment en trimètres iambiques et en tétramètres trochaïques.

tion d'œuvres musicales et l'exercice d'une compétence spécifique dans le domaine de la musique sont désormais hautement technicisés et professionnalisés. Il est compréhensible qu'un ἐλεύθερος rechigne à s'engager dans une activité que l'on tient pour être du ressort d'un τεχνίτης, d'un homme de métier.

Les portraits caractérisent parfois Ménandre en le représentant couronné de lierre ou de laurier, avec un masque comique ou un rouleau à la main, mais jamais avec un instrument musical, ni à la main ni même, à une exception près, à proximité⁵⁸. En revanche, sur le « vase de Pronomos », trouvé à Ruvo di Puglia, de fabrication athénienne (environ 400 avant notre ère), dont la figure centrale est l'aulète Pronomos assis en costume d'apparat en présence de Dionysos et entouré de choreutes déguisés en satyres et d'acteurs, on voit le poète (sans doute tragique) Démétrios, inconnu par ailleurs, à la gauche de l'aulète, assis à quelque distance derrière son dos, un rouleau dans la main gauche et une lyre suspendue à proximité⁵⁹.

De toute manière, Ménandre est poète, et il le reste, et un poète compose ses œuvres en vers. En tant que poète, il ne compose pas de simples λόγοι, mais des ἔμμετροι λόγοι, des œuvres en parole rythmée. Les vers stichiques de ses dialogues, trimètres iambiques ou tétramètres trochaïques, se distinguent par leur musicalité raffinée et charmante, même s'ils ne sont pas destinés à être chantés⁶⁰. Ménandre sait en effet mettre à profit d'une

⁵⁸ Sur l'un des deux gobelets aux squelettes de Boscoreale (fin du 1^{er} siècle avant notre ère ou début du 1^{er} siècle de notre ère), un petit squelette jouant de l'*aulos* accompagne le squelette de Ménandre, qui porte une torche dans la main droite et un masque de courtisane dans la gauche ; un masque de satyre imberbe (ou de jeune homme ?) est posé à côté de lui sur un tabouret ; le squelette d'Archiloque joue de la lyre en face de celui de Ménandre. Des inscriptions identifient les personnages et commentent la scène d'un point de vue moral. Cf. la communication d'Antoine Héron de Villefosse « Le trésor d'argenterie de Bosco Reale » (Héron de Villefosse 1895), p. 269 et planche photographique.

⁵⁹ Un second objet oblong, plus grand que le rouleau, est appuyé contre le siège du poète. À mon avis, il ne s'agit pas d'un second rouleau comme le veut l'interprétation courante, mais de l'étui du rouleau qui figure dans la main du poète. Cf. Taplin & Wyles 2010 ; à propos de la figure représentant le poète Démétrios, voir tout particulièrement, aux p. 159-179, l'article d'Edith Hall, « Tragic theatre : Demetrios' rolls and Dionysos' other woman » (Hall 2010).

⁶⁰ Dans une célèbre anecdote rapportée par Plutarque (*La gloire des Athéniens* 347ef), en parlant de son travail de création, Ménandre emploie l'expression « chanter là-dessus (sur

manière merveilleuse l'accentuation mélodique et les sonorités de la langue grecque⁶¹. Qu'il le veuille ou non, il est aussi une sorte de musicien. Mais il est vrai que chez lui musique et λόγος forment un tout indivisible. Y aurait-il une Muse plus libre ?

Genève, janvier 2014

l'intrigue déjà préparée) les petits vers (les vers du dialogue parlé, les στίχοι) » (τὰ στιχίδια ἐπαῖσαι). Le verbe ἐπαῖδω signifie aussi « chanter des formules incantatoires, charmer, fasciner ».

⁶¹ Le *P. Oxy.* 3705 (56 *DAGM*) du III^e siècle de notre ère nous a livré un exercice de « diction mélodique » unique en son genre : le v. 796 de la *Perikeiromenè* de Ménandre (un trimètre iambique) y est copié quatre fois avec quatre notations musicales différentes (les vers ne sont que partiellement conservés), cf. *DAGM* (Pöhlmann & West 2001), p. 184-185, et Lukinovich 2009, p. 60-61.

Bibliographie

AUTEURS ANCIENS

Anthologie grecque

Waltz & Guillon 1990

Waltz P. & Guillon J., *Anthologie grecque*, t. II : *Livre V*, Paris 1990³ (1928).

Aristote

Hardy 1999

Hardy J., *Aristote, Poétique*, Paris 1999² (1932).

Grammatici Latini

Keil 1874

Keil H., *Grammatici Latini*, vol. VI : *Scriptores artis metricae : Marius Victorinus, Maximus Victorinus, Caesius Bassus, Atilius Fortunatianus, Terentianus Maurus, Marius Plotius Sacerdos, Rufinus, Mallius Theodorus. Fragmenta et excerpta metrica*, Leipzig 1874, réimpression Hildesheim 1961.

Ménandre

Arnott 1979

Arnott W. G., *Menander*, vol. I : *Aspis to Epitrepontes*, Cambridge, Massachusetts 1979.

Arnott 1996

Arnott W. G., *Menander*, vol. II : *Heros to Perinthia*, Cambridge, Massachusetts 1996.

Arnott 2000

Arnott W. G., *Menander*, vol. III : *Samia to Phasma. Papyri*, Cambridge, Massachusetts 2000.

Plaute

Battistella & Faranda 2007

Battistella C. & Faranda G., *Plauto, Commedie*, traduction et notes de C. Battistella et G. Faranda, introduction d'A. S. Gratwick, 2 vol., Milan 2007.

- Marx 1928
 Marx F., *Plautus Rudens. Text und Kommentar*, Leipzig 1928.
- Poetae Comici Graeci*
 Kassel & Austin 1998
 Kassel R. & Austin C., *Poetae Comici Graeci* (PCG), vol. VI.2, Berlin-New York 1998.
- Strabon*
 Lasserre 1971
 Lasserre F., *Strabon, Géographie*, t. VII : Livre X, Paris 1971.
-
- Arnott 1975
 Arnott W. G., *Menander, Plautus, Terence*, Oxford 1975.
- Bieber 1961
 Bieber M., *The History of the Greek and Roman Theater*, Princeton 1961.
- Chantraine 1999
 Chantraine P., *Dictionnaire étymologique de la langue grecque (DELG). Histoire des mots*, Paris 1999² (1968).
- Charitonidis, Kahil & Ginouvès 1970
 Charitonidis S., Kahil L. & Ginouvès R., *Les Mosaïques de la Maison du Ménandre à Mytilène*, Berne 1970.
- Gomme & Sandbach 1973
 Gomme A. W. & Sandbach F. H., *Menander. A Commentary*, Oxford 1973.
- Gratwick 2007
 Gratwick A. S., *Introduzione*, dans Battistella & Faranda 2007 (v. Auteurs anciens, Plaute), vol. I, p. XI-LXII.
- Hall 2010
 Hall E., *Tragic theatre : Demetrios' rolls and Dionysos' other woman*, dans Taplin & Wyles 2010, p. 159-179.
- Héron de Villefosse 1895
 Héron de Villefosse A., *Le trésor d'argenterie de Bosco Reale*, « Comptes-rendus des séances de l'Académie des Inscriptions et Belles-Lettres » 39/3, 1895, p. 257-276.
- Hunter 1979
 Hunter R. L., *The comic chorus in the fourth century*, « ZPE » 36, 1979, p. 23-38.
- LSJ
 Liddell H. G. & Scott R., *A Greek-English Lexicon*, revised and augmented throughout by Jones H. S., Oxford 1996⁹ (1843).

- Lukinovich 2009 Lukinovich A., *Mélodie, mètre et rythme dans les vers d'Alexis. Le savoir-faire d'un poète comique*, Grenoble 2009.
- Marx 1928 v. Auteurs anciens, Plaute.
- Pickard-Cambridge 1988 Pickard-Cambridge A., *The Dramatic Festivals of Athens*, 2^e éd. revue par J. Gould et D. M. Lewis avec un nouveau supplément, Oxford 1988 (1953).
- Pöhlmann & West 2001 (DAGM) Pöhlmann E. & West M. L., *Documents of Ancient Greek Music. The Extant Melodies and Fragments Edited and Transcribed with a Commentary*, Oxford 2001.
- Taplin & Wyles 2010 Taplin O. & Wyles R. (dir.), *The Pronomos Vase and its Context*, Oxford 2010.
- Webster 1953 Webster T. B. L., *Studies in Later Greek Comedy*, Manchester 1953.
- Webster 1964 Webster T. B. L., *Hellenistic Poetry and Art*, Londres 1964.
- West 1982 West M. W., *Greek Metre*, Oxford 1982.
- West 1987 West M. W., *Introduction to Greek Metre*, Oxford 1987.

L'ordonnance des rythmes dans l'*Œuf* de Simias de Rhodes

L'*Œuf* (ᾠδὸν) de Simias de Rhodes, l'un des six τεχνοπαιγνία hellénistiques conservés par la tradition bucolique et par l'*Anthologie* (*Anth.* 15.27), se présente explicitement comme un γρίφος métrique. Sa facture très complexe pose à l'interprète toute une série de problèmes relevant aussi d'autres niveaux. Cependant, dans cette étude, je me limiterai à examiner sa forme métrique dans le but de mieux comprendre la règle de composition à laquelle l'auteur fait allusion au cœur même du poème.

Le texte sur lequel j'ai établi mon analyse est à peu de chose près celui qu'édite Silvia Strodel dans sa thèse consacrée à la tradition et à l'interprétation des τεχνοπαιγνία, thèse soutenue à Munich en 1998 et publiée en 2002.¹ Là où j'ai opté pour un texte différent du sien, le plan rythmique

¹ Les informations bibliographiques complètes se trouvent à la fin de l'article. Les pp. 236-262 de l'ouvrage de Strodel (2002) sont consacrées plus particulièrement à l'*Œuf* (pp. 236-239 : édition du texte ; pp. 240 *sq.* : traduction ; pp. 242-244 : édition des scholies ; pp. 245-262 : commentaire). La question de l'authenticité des trois compositions attribuées à Simias, les *Ailes*, la *Hache* et l'*Œuf*, est examinée aux pp. 263-271. Une liste des éditions, une bibliographie abondante et des illustrations complètent le volume.

n'est de toute manière pas affecté. Avant de passer à l'analyse détaillée des vers, voici d'abord le poème entier, suivi d'une traduction² et de quelques considérations concernant l'ensemble de la forme rythmique.

² La traduction que je présente ici reprend (avec de petites corrections) celle que j'ai publiée avec un bref commentaire en novembre 2001 dans le numéro 31 de *Desmos*, la revue des Amitiés gréco-suisse de Lausanne et de l'Association gréco-suisse Jean-Gabriel-Eynard de Genève (pp. 9-11). Une première traduction de l'*Œuf* préparée à la demande de M. Wolfgang Wackernagel, et avec sa collaboration, avait été diffusée, avec une première ébauche du commentaire, au stand *Calligrammes et informatique* du premier Salon International du Livre et de la Presse, qui eut lieu du 13 au 17 mai 1987, à Genève. Toutefois, ce n'est qu'en 2004 que j'ai élaboré l'interprétation métrique présentée ici. Elle a fait l'objet d'un premier exposé à l'Université de Neuchâtel, en juin 2004.

1

Κωτίλας
ματέρος

2

τῆ τὸδ' ἄτριον νέον
Δωρίας ἀηδόνοσ·

3

πρόφρων δὲ θυμῶ δέξο· δὴ γὰρ ἀγνᾶσ
λίγεια μιν κάμ' ἴφι³ ματρὸσ ὠδισ·

4

τὸ μὲν θεῶν ἐριβόασ Ἑρμᾶσ ἔκειξε⁴ κᾶρυξ
φῦλ' ἐσ βροτῶν ὑπὸ φίλασ ἐλῶν πτεροῖσι ματρὸσ,

5

ἄνωγε δ' ἐκ μέτρου μονοβάμονοσ μέγαν πάροιθ' ἀέξειν
ἀριθμὸν εἰσ ἄκραν δεκάδ' ἰχνίων, κόσμον νέμοντα ρυθμῶν,

6

θοῶσ δ' ὑπερθεν ὠκυλέχριον⁵ φέρων νεῦμα ποδῶν <σποράδων> πίφασκεν
ἴχνηι θενῶν <— — > τὰν παναίολον Πιερίδων μονόδουπον αὐδᾶν,

7

θοαῖσ ἴσ' αἰόλαισ νεβροῖσ κῶλ' ἀλλάσσων, ὀρσιπόδων ἐλάφων τέκεσσι·
ταῖ δ' ἀμβρότω πόθω φίλασ ματρὸσ ῥῶοντ' αἶψα μεθ' ἱμερόντα μαζόν,

8

πᾶσαι κραιπνοῖσ ὑπὲρ ἄκρων ἰέμεναι ποσὶ λόφων κατ' ἀρθμίας ἴχνοσ τιθήνασ·
βλαχαὶ δ' οἰῶν πολυβότων ἄν' ὀρέων νομὸν ἔβαν τανυσφύρων τ' <ἐσ> ἄντρα Νυμφᾶν·

9

καὶ τισ ὠμόθυμοσ ἀμφίπαλτον αἶψ' αὐδᾶν θῆρ ἐν κόλποισ δεξάμενοσ θαλαμᾶν <μυχοιτάτοισ>
ρίμφα πετρόκοιτον ἐκλιπῶν ὄρουσ' εὐνὰν ματρὸσ πλαγκτὸν μαιόμενοσ βαλιαῖσ ἐλεῖν τέκοσ·

10

κᾶτ' ὦκα βοᾶσ ἀκοὰν μεθέπων ὁ γ' ἄφαρ λάσιον νιφοβόλων ἄν' ὀρέων ἔσσυται ἄγκοσ·
ταῖσ δὴ δαίμων κλυτὸσ ἴσα θοοῖσι ποσὶν δονέων ἄμα⁶ πολὺπλοκα μεθιεὶ μέτρα μολπᾶσ.

³ κάμφι codd., κάμ' ἀμφι Salmasius, κάμ' ἴφι Wilamowitz.

⁴ ἔκειξε *Anth.*, ἔκειξε Wilamowitz.

⁵ ὠκὺ λέχριον *Anth.*, ὠκυλέχριον Edmonds.

⁶ θεοῖσ ποσὶ δονέων *Anth.*, θοοῖσι ποσὶν δονέων ἄμα Gallavotti.

1

de la babillarde
mère

2

voici le tissu tout neuf
du rossignol dorien

3

accepte-le de bon cœur : il est d'une pure
mère qui l'enfanta vaillamment dans le travail pénible aux cris aigus

4

Hermès, le héraut des dieux à la voix forte, l'a porté
au milieu des mortels, l'ayant pris de dessous les ailes de sa mère

5

ordonnant que d'un mètre chaque fois s'allonge progressivement
le nombre des traces jusqu'à dix, en ménageant l'ordonnance des rythmes

6

depuis le sommet, en haut, il portait prestement çà et là le geste oblique de ses pieds agiles
en frappant de son pas le rythme qui scande le chant uniforme et varié des Piérides

7

variant ses enjambées aussi rapide que les jeunes biches agiles et mouchetées, ces enfants
des cerfs aux pieds lestes
elles courent en toute hâte tendues vers la mamelle de la mère aimée d'un désir inextinguible

8

elles s'élancent toutes ensemble sur les crêtes des collines d'un pied rapide sur les traces de
leur bien ajustée nourrice
leurs bêlements de brebis vont sur les gras pâturages des monts et vers les grottes des Nymphes
fines-chevilles

9

un fauve au cœur cruel dans les replis les plus profonds de son gîte perçoit aussitôt l'écho de
leur voix résonnant autour
et quitte rapidement sa tanière de roche puis s'élance désireux de saisir l'enfant égaré de l'agile
mère mouchetée

10

aussitôt de l'ouïe suivant le son des cris il se jette promptement dans les ravins boisés des
montagnes battues de neige
aussi vite que ces jeunes biches, le dieu illustre frappe de ses pieds rapides la mesure du
chant, élançant les mètres enchevêtrés.

Le poème est composé de dix couples de vers. Les deux vers de chaque couple présentent une même structure métrique et, à une exception près, un même nombre de syllabes.⁷ L'exception concerne le couple 10 : à deux syllabes brèves du premier vers correspond une syllabe longue du second, c'est-à-dire que les deux syllabes brèves du premier vers occupent une seule et même position métrique et comptent donc comme un biceps. Cinq autres positions seulement, distribuées dans quatre couples différents (couples 3, 4, 5 et 7), sont traitées comme des positions anceps.

Le principe régissant la construction métrique du poème est bel et bien celui que le texte énonce sous la forme d'un ordre du dieu Hermès (cf. couple 5) : le nombre des « traces » « s'allonge d'un mètre » jusqu'à dix. En effet, le schéma métrique commun à chaque couple de vers peut être divisé en « mesures » de sorte que, d'un couple à l'autre, le nombre de celles-ci augmente d'une unité. Le terme ἴχνια, « traces », est clairement employé par le poète comme un synonyme de μέτρα, « mesures ».⁸ L'expression νεῦμα ποδῶν (v. 6a) est aussi à mettre en relation avec les traces et, par conséquent, avec les mesures : les mesures correspondent donc à des mouvements des pieds, comme dans la danse.⁹ Cette conception de la mesure renvoie au domaine rythmique de la lyrique chorale, plutôt qu'à celui de la poésie stichique ou de la lyrique monodique. Et en effet, tout d'abord, aucun des vers du poème ne se laisse diviser en mesures régulières d'un bout à l'autre, comme cela arrive dans les systèmes stichiques (hexamètre dactylique, trimètre iambique, etc.), même s'il vaut la peine de noter que le schéma métrique de plusieurs couples de vers comporte néanmoins quelques mesures identiques contiguës :¹⁰ on reviendra plus loin sur ce phénomène significatif. Ensuite, des vers au même schéma métrique ne se répètent pas de manière sérielle : sur vingt vers on compte dix schémas rythmiques différents. L'ensemble n'est pas gouverné par un principe de sérialité, mais par un système de respiration : chacun des dix schémas

⁷ Un schéma métrique de l'ensemble est fourni plus loin, à la p. 16.

⁸ Cf. aussi v. 6b : ἴχνει et v. 8 : ἴχνος.

⁹ Au v. 5a, l'expression ἐκ μέτρου μονοβάμονος associe aussi la mesure et le pas, comme le fait noter Wilamowitz (1906, 249).

¹⁰ Cf. *couple* 3 : deux mètres iambiques ; *couple* 6 : trois mètres iambiques « purs » ; *couple* 7 : deux mètres iambiques et deux mètres spondaïques ; *couple* 8 : deux mètres spondaïques et trois péons ; *couple* 9 : deux mètres trochaïques et trois mètres spondaïques ; *couple* 10 : quatre « mètres » (cf. *infra*, p. 71) anapestiques et deux péons 4.

rythmiques est repris deux fois, dans deux vers successifs. Deux vers successifs *du point de vue de l'enchaînement sémantique* : il faut le préciser, car la disposition graphique du poème ne le suivait apparemment pas. Après le premier vers, il fallait lire le premier vers à partir de la fin, après le deuxième vers, le deuxième à partir de la fin, et ainsi de suite. C'est du moins ainsi qu'Héphestion décrit la disposition du texte de l'*Ceuf*.¹¹ On retrouve cette disposition dans la tradition manuscrite, même si elle y est passablement brouillée.¹² Sur un support d'écriture à plat, une telle disposition engendre effectivement la figure d'un œuf, mais elle pourrait également prendre place sur la surface d'un œuf ou d'un solide à la forme d'œuf (tout dépend bien sûr aussi de la taille du support et des lettres !):

1^a Κωτίλας

2^a τῆ τὸδ' ἄτριον νέον

3^a πρόφρων δὲ θυμῷ δέξο· δὴ γὰρ ἀγνάς

4^a τὸ μὲν θεῶν ἐριβόας Ἑρμᾶς ἔκειξε κᾶρυξ

5^a ἄνωγε δ' ἐκ μέτρου μονοβάμονος μέγαν πάροισ' ἀέξειν

6^a θοῶς δ' ὑπερθεν ὠκυλέχριον φέρων νεῦμα ποδῶν <σποράδων> πίφαισκειν

7^a θοαῖς ἴσ' αἰόλαις νεβροῖς κῶλ' ἀλλάσων, ὀρσιπόδων ἐλάφων τέκεσσι·

8^a πᾶσαι κραιπνοῖς ὑπὲρ ἄκρων ἰέμεναι ποσὶ λόφων κατ' ἀρθμίας ἵχνος τιθήνας·

9^a καὶ τις ὠμόθυμος ἀμφίπαλτον αἶψ' αὐδὰν θήρ ἐν κόλποις δεξάμενος θαλαμᾶν <μυχοιτάτοις>

10^a κᾶτ' ὦκα βοᾶς ἀκοὰν μεθέπων ὃ γ' ἄφαρ λάσιον νιφοβόλων ἄν' ὀρέων ἔσσυται ἄγκος·

10^b ταῖς δὴ δαίμων κλυτὸς ἴσα θοοῖσι ποσὶν δονέων ἅμα πολὺπλοκα μεθίει μέτρα μολπᾶς·

9^b ῥίμφα πετρόκοιτον ἐκλιπῶν ὄρουσ' εὐνὰν ματρὸς πλαγκτὸν μαιόμενος βαλιᾶς ἐλεῖν τέκος·

8^b βλαχαι δ' οἰῶν πολυβότων ἄν' ὀρέων νομὸν ἔβαν τανυσφύρων τ' <ἐς> ἄντρα Νυμφᾶν·

7^b ταὶ δ' ἀμβρότῳ πόθῳ φίλας ματρὸς ῥῶοντ' αἶψα μεθ' ἰμερόεντα μαζόν,

6^b ἵχνει θενῶν <— — > τὰν παναίολον Πιερίδων μονόδουπον αὐδὰν,

5^b ἀριθμὸν εἰς ἄκραν δεκάδ' ἵχνίων, κόσμον νέμοντα ῥυθμῶν,

4^b φῦλ' ἐς βροτῶν ὑπὸ φίλας ἐλῶν πτεροῖσι ματρὸς,

3^b λίγειά μιν κάμ' ἴφι ματρὸς ὠδὶς·

2^b Δωρίας ἀηδόνος·

1^b ματέρος

¹¹ Cf. p. 61.19 - 62.6 et 68.7-13 Consbruch.

¹² Reproductions chez Strodel (2002, 353 et 365-367).

La disposition graphique¹³ suggère un système strophique à l'antistrophe « renversée » (« catastrophée » !), mais, contrairement à ce qui se passe habituellement, l'antistrophe ne suit pas la strophe dans l'ordre du discours. Elle se superpose en quelque sorte à la strophe, vers après vers. Pour visualiser cette forme, il convient d'imaginer, par exemple, deux demi-chœurs qui avancent l'un vers l'autre en dansant et en chantant en écho vers par vers, tandis que, normalement, un système strophique semble plutôt correspondre à un mouvement de danse chorale où un aller – un « tour » (στροφή) – et un « re-tour » (ἀντιστροφή) auraient la même configuration rythmique.¹⁴ Une telle syzygie strophique, tout à fait originale dans le cadre de la tradition chorale, rappelle la construction de la *Hache*, l'un des deux autres τεχνοπαιγνια de Simias, mais une différence fondamentale demeure entre l'*Œuf* d'une part et les *Ailes* et la *Hache* d'autre part : les vers des deux derniers poèmes sont uniformément composés de choriambes (– ∪ ∪ –),¹⁵ alors que le système rythmique de l'*Œuf* comporte toute la variété et toute la complexité d'une véritable *colométrie* chorale. La *variété* et la *complexité* de la composition est évoquée à plusieurs reprises dans l'*Œuf*, cf. notamment παναίολον (6b), κῶλ' ἀλλάσσων (7a), πολύπλοκα μέτρα (10b).

L'expression κόσμον νέμοντα ῥυθμῶν invite par ailleurs à rechercher une *ordonnance* dans la complexité du schéma rythmique, dans la variété des *kôla*, c'est-à-dire un principe unificateur permettant en particulier d'harmoniser la diversité des *kôla* pour la ramener à la simplicité d'une construction *métrique* à paramètre unique, capable de fonder la règle émise au couple 5 : l'augmentation progressive, dans chaque vers, du nombre des « traces » ou « mesures », d'une à dix. En effet, si je comprends correctement le texte du v. 6b : ἔχγει θενῶν < ∪ – ∪ > τὰν παναίολον Πιερίδων μονόδοπον αὐδάν, la voix des Piérides y est doublement définie par sa *variété* et par son *uniformité*. Bien sûr, l'uniformité à laquelle le composé μονόδοπος fait allusion est tout d'abord celle du chant choral à l'unisson. Il n'empêche

¹³ Celle que nous avons adoptée n'est pas la seule possible, cf. notamment West 1982, 151 : *The poem has to be read outwards from the middle of its oval frame (...)*.

¹⁴ Une explication du poème comme un ensemble de dix couples de strophes et antistrophes n'a rien pour convaincre.

¹⁵ Plus précisément, dans la *Hache* comme dans les *Ailes*, dès le deuxième couple de vers, un bacchée (∪ – –) s'ajoute systématiquement aux choriambes comme clausule de période. Néanmoins, comme les vers de l'*Œuf*, ceux des deux autres τεχνοπαιγνια de Simias s'allongent d'un mètre à chaque fois tout en respectant une respiration. Sur la *Hache* (*Anth.* 15, 22), cf. Strodel 2002, 158-198, et sur les *Ailes* (*Anth.* 15, 22), *ibid.* 199-235.

que l'on se sent encouragé par l'antithèse παναίολον / μονόδουπον à trouver un principe d'unité aussi au niveau rythmique.

C'est ainsi qu'il m'a paru opportun de suivre « à la trace » le travail du poète pour déterminer l'ampleur du spectre de sa variété rythmique¹⁶ et, en même temps, pour déceler la présence d'un éventuel principe rythmique unificateur.¹⁷

L'analyse a donnée des fruits sur les deux plans.

I) *La variété.* – Il s'avère qu'une forme métrique élémentaire nouvelle fait progressivement son apparition dans chacun des dix couples de vers : si le nombre des mètres par vers augmente progressivement d'un à dix, il en va de même pour les formes métriques élémentaires présentes dans le poème.¹⁸

¹⁶ West (1982, 151) souligne tout spécialement la variété complexe de l'Œuf : *The rhythms are curiously mixed ; there are iambs and cretics, spondees, dactylic lengths, ar^d, and an odd telesillean. (...) That is the most complex product (metrically) of all Hellenistic poetry.*

¹⁷ Wilamowitz-Moellendorff (1906, 248-250) a proposé une analyse métrique de l'Œuf qui est devenue la base de toutes les analyses successives, mais ne s'est malheureusement pas occupé du système sous-jacent à la composition. Voici le schéma qu'il propose : *Die ersten vier Verse sind einfach : die nennen auch wir trochäische Monometer, Dimeter, iambische Trimeter, Tetrameter. Im letzten ist eine anhebende Senkung unterdrückt (...). Nun aber der Pentameter* ∪ ∪ ∪ | ∪ ∪ ∪ ∪ ∪ | ∪ ∪ ∪ | ∪ ∪ ∪. *Zwischen drei iambischen Metra der Hymenaeus (...): das war also ein Dimeter. Der Hexameter schliesst an einen iambischen Trimeter den alkaischer Zehnsilbler : (...) etwa* ∪ ∪ | ∪ ∪ | ∪ ∪ ∪. *Der Heptameter stellt vor ihn* ∪ ∪ ∪ | ∪ ∪ ∪ | ∪ ∪ | ∪ ∪. *Oktometer* ∪ ∪ | ∪ ∪ | ∪ ∪ ∪ | ∪ ∪ ∪ | ∪ ∪ ∪ | ∪ ∪ ∪ | ∪ ∪ ∪ ∪. *(...) man muss nur das Reizianum anerkennen (...). Hier scheint es iambisch (...). Enneameter :* ∪ ∪ ∪ | ∪ ∪ ∪ | ∪ ∪ | ∪ ∪ | ∪ ∪ | ∪ ∪ ∪ ∪ | ∪ ∪ ∪. *Das würde man daktyloepitritisch nennen können ; am Schlusse (...)* *praktisch ist natürlich* ∪ ∪ ∪ ∪ ∪ ∪ | ∪ ∪ ∪ ∪ ∪ ∪. *dasselbe. Dekameter :* ∪ ∪ | ∪ ∪ | ∪ ∪ | ∪ ∪ | ∪ ∪ | ∪ ∪ | ∪ ∪ ∪ | ∪ ∪ ∪ ∪. *(...) Der Adonius ist ein Dimeter (...).*

Strodel (2002, 48) affirme étonnamment : *Der metrische Aufbau bei den drei Gedichten des Simias ist ähnlich, es handelt sich immer um Choriamben oder choriambische Versmasse (Ei) (...).* Elle traite plus en détail de la métrique de l'Œuf aux p. 54 sq. de son ouvrage; le schéma d'analyse qu'elle fournit à la p. 55 contient de petites erreurs.

¹⁸ Comme j'ai pu le vérifier, le poète n'a pas, en plus, attribué aux dix formes rythmiques élémentaires un nombre de mètres progressant d'un à dix. Par ailleurs, j'ai cherché sans succès chez les métriciens anciens une classification des « mètres fondamentaux » (εἶδη μέτρων) qui correspondrait aux dix formes rythmiques élémentaires introduites dans les dix couples de vers de l'Œuf. Il est notoire, pour citer un exemple, que les formes fondamentales sont neuf chez Hephestion (iambe, trochée, dactyle, anapeste, choriambe, antispaste, ionique ἀπὸ μείζονος, ionique ἀπ' ἐλάσσονος, péon ; à ce dernier se rattachent le crétique, le bacchée et le palimbacchée).

II) L'*uniformité*. – Dans les grandes lignes, l'ensemble présente les caractéristiques du système traditionnel dit dactylo-épitrite avec ses éléments de base « dactylique » – ◡◡– ou –◡◡–◡◡–), « iambique » (–◡– ou –◡–×–◡–) et leurs variations. Les deux composantes du système dit dactylo-épitrite sont apparemment irréductibles l'une à l'autre. Pourtant le poète donne aux variations une ordonnance telle que tout semble pouvoir s'expliquer à partir du ... crétique initial!

Analyse par couples de vers

Dans l'analyse qui suit, les astérisques séparent les mètres. Les astérisques sont groupés à la fin d'un *kôlon* quand il est malaisé de le diviser en mètres traditionnellement définis.

Comme nous l'avons annoncé, une unité métrique élémentaire de type nouveau recouvrant un ou deux mètres apparaît dans chaque couple de vers : elle est signalée à côté du titre de la section, entre parenthèses, et l'abréviation qui la désigne est soulignée en pointillé.

Couple 1 (crétique) :

cr (= [^]ia)

Κωτίλας

ματέρος

–◡–*

Les deux vers comportent chacun un mètre : un *crétique* (cr). Le crétique est l'unité rythmique élémentaire la plus petite du système dit dactylo-épitrite. Les métriciens antiques ont considéré le crétique comme un mètre iambique acéphale (amputé de la première position).

Couple 2 (mètre iambique : × –◡–) :

lec (= cr ia, ou [^]2ia)

τῆ τὸδ' ἄτριον νέον

Δωρίας ἀηδόνοσ.

–◡–* ◡–◡–*

Un *lécythe* (–υ– × –υ–). Le lécythe est l'un des *kôla* fondamentaux du système dit dactylo-épitrite (E dans la notation de Maas). Les deux mots du v. 2b suggèrent une analyse du lécythe en deux mètres : crétique + *mètre iambique* (ia).¹⁹ Le rythme iambique semble ainsi surgir du crétique : le mètre iambique se présente comme un crétique précédé d'une position supplémentaire (ici d'une position brève), donc comme un « crétique élargi » : cr υ cr = cr ia. Cette analyse s'oppose à la conception traditionnelle qui voit dans le crétique un iambe acéphale et dans le lécythe un *kôlon* à rythme trochaïque ou iambique.

Couple 3 (bacchée : υ--) :

2ia ba (= 3ia₁)

πρόφρων δὲ θυμῶ δέξο· / δὴ γὰρ ἀγνᾶς

λίγεια μιν κάμ' ἴφι / ματρὸς ᾠδῆς

υ–υ– * × υ–υ– * υ– – *

On peut analyser cette période

- (a) comme un trimètre iambique catalectique ;
- (b) comme un iambe + un *kôlon* traditionnel appelé *dimètre iambique catalectique* (cf. West 1982, 31) ;
- (c) comme un lécythe (cf. couple 2) précédé d'une position brève et élargi d'un « pas » (ou mètre), donc comme υ + E² (–υ– × –υ– × –υ–), pour reprendre la notation de West (1982, 70), qui corrige celle de Maas. Cette analyse présuppose également la catalexe.

Quoi qu'il en soit, les trois dernières syllabes sont interprétables comme un *bacchée* (ba) : ce mètre constitue la nouveauté rythmique du couple 3.

Au premier abord, les fins de mots n'aident pas à trancher entre les trois analyses. Toutefois, les vers du couple suivant (v. 4a et 4b) ressemblent aux v. 3a et 3b par le fait qu'ils commencent par un iambe et se terminent par un dimètre iambique catalectique, et, dans ces vers, cette articulation rythmique est confirmée par les fins des mots. Il n'en reste pas moins que les v. 3a et 3b ont tous deux une fin de mot interprétable comme une césure heptémimère (après δέξο et après ἴφι), ce qui leur donne un profil de trimètres

¹⁹ Au v. 2a, les deux mètres sont en synaphie verbale. Simias, comme on le verra, tend à souligner les unités rythmiques par des fins de mots, contrairement à la pratique remarquée par Irigoien (1953, 16) pour la lyrique chorale : « A l'intérieur du vers lyrique, les poètes évitent de faire coïncider une fin de mot avec une fin d'élément rythmique ... ».

iambiques catalectiques. Cette césure correspond à une articulation interpropositionnelle au v. 3a et à une articulation intrapropositionnelle au v. 3b.

Si l'on assume le crétique comme unité rythmique de base, on aboutit au schéma :

$$\cup \text{ cr } \times \text{ cr } \cup \text{ cr}_\lambda$$

Couple 4 (péon 4 : $\cup \cup \cup -$) :

ia $\cup \cup \text{ cr}$ **2ia** $\cup \cup \text{ cr}$ ($\cup \cup \text{ cr} = \text{péon 4}$)

τὸ μὲν θεῶν

ἐριβόας

Ἐρμᾶς ἔκειξε κᾶρυξ

φῦλ' ἐς βροτῶν

ὑπὸ φίλας

ἐλῶν πτεροῖσι ματρός,

$\times - \cup - *$

$\cup \cup \cup - *$

$\times - \cup - * \cup - - *$

Nous avons déjà eu l'occasion de le remarquer : comme les v. 3a et 3b, les v. 4a et 4b commencent par un iambe et se terminent par un dimètre iambique catalectique. Un mètre tétrasyllabique est inséré entre les deux éléments rythmiques mentionnés : sa forme ($\cup \cup \cup -$) est celle du péon 4, une variation du crétique ($\cup \cup \text{ cr}$).

L'articulation rythmique est soulignée par les fins des mots et par des jeux de sonorités et de sens. Il y a des parallélismes entre les deux vers sur les plans sonore, morpho-syntaxique et sémantique. Un génitif pluriel dissyllabique termine l'iambe initial dans les deux vers (sur le plan sémantique, les deux mots sont antithétiques : θεῶν - βροτῶν) ; les péons 4 se font écho en terminant sur une rime en -ας. Le dimètre iambique catalectique comporte dans chaque vers trois mots, dont le premier et le troisième sont dissyllabiques, et le mot central trisyllabique (donc : 2 + 3 + 2 syllabes) ; l'iambe et le bacchée qui composent le dimètre sont donc en « synaphie verbale », alors que l'iambe initial, le péon et le dimètre sont « asynartètes ». Aux v. 3a et 3b, les fins de mots suggéraient une division différente des dimètres iambiques catalectiques finaux : 1 + 2 + 2 + 2 syllabes. La division en 2 + 3 + 2 syllabes reviendra en revanche au v. 5b.

Si l'on assume le crétique comme unité rythmique, on aboutit au schéma :

$$\times \text{ cr } \cup \cup \cup \text{ cr}_\lambda \times \text{ cr } \cup \text{ cr}_\lambda$$

ou, plus simplement :

$$\times \text{ cr } \cup \cup \text{ cr } \times \text{ cr } \cup \text{ cr}_\lambda$$

Dans le premier cas, la séquence qui correspond au dimètre iambique catalectique est redoublée avec une variation dans la première occurrence (un

biceps à l'avant-dernière position). Cette variation – l'introduction d'un biceps – est importante, car elle permet de glisser de manière progressive vers la « dactylique » du système dit dactylo-épitrite, qui occupera le devant de la scène dans le couple 6. La deuxième possibilité est moins intéressante, aussi à cause du fait qu'elle comporte deux positions princeps juxtaposées, ce qui est usuellement évité dans les systèmes strophiques²⁰.

Couple 5 (télésillée : x – ∪ ∪ – ∪ – ; amphibraque : ∪ – ∪ ?) :

ia tī (= amph + ia ?) 2ia_λ

ἀνωγε δ' ἐκ	μέτρου μονοβάμονος	μέγαν πάροισθ' ἀέξειν
ἀριθμὸν εἰς	ἄκραν δεκάδ' ἰχνίων,	κόσμον νέμοντα ῥυθμῶν,
∪ – ∪ – *	∪ – ∪ ∪ – ∪ – **	x – ∪ – * ∪ – – *

Comme les v. 3a et 3b et comme les v. 4a et 4b, les v. 5a et 5b commencent par un iambe et se terminent par un dimètre iambique catalectique dont la première position est visiblement traitée comme anceps. Le péan 4 de la période précédente (couple 4), a été remplacé par un *télésillée* (x – ∪ ∪ – ∪ –), qui équivaut ici à deux mètres (ou à deux *πόδες* ou pas de danse). Est-ce que le poète a conçu son télésillée comme un *amphibraque* (∪ – ∪) suivi d'un mètre iambique?²¹ L'amphibraque est un mètre défini par les théoriciens antiques comme l'opposé du crétique : il pourrait représenter l'élément rythmique nouveau du couple 5. Le niveau verbal ne contribue toutefois pas à délimiter l'amphibraque comme une unité à part, c'est pourquoi il se pourrait que la nouveauté du couple 5 réside tout simplement dans l'introduction du télésillée, une figure rythmique valant deux mètres, mais traitée comme indivisible. Après le biceps du péan 4 des v. 4a et 4b, les deux brèves contiguës du télésillée peuvent aussi être perçues comme occupant une seule position (biceps) et non deux positions autonomes. Cette interprétation accentue la coloration « dactylique » des deux brèves du télésillée ; elle permet simultanément de réduire le *kôlon* à une forme ayant le crétique pour base et de proposer le schéma suivant pour le couple 5 :

∪ cr ∪ – ∪ ∪ cr x cr ∪ cr_λ.

²⁰ Cf. *infra*, note 22.

²¹ La réalisation brève de l'anceps initiale du télésillée offre aussi l'avantage d'intégrer le *kôlon* à l'entourage iambique plus efficacement qu'une réalisation longue.

Le rythme $\cup-\cup\cup$ peut être interprété de deux manières : comme $\cup cr_\lambda^{UU}$ ou comme un crétive à longue résolue et anaclastique (Mésomède interprète ainsi cette forme dans son hymne à Isis, come l'explique M. West, mais il s'agit d'un poète d'époque impériale).²² Les fins de mots soulignent la métrique : le premier iambe se termine dans les deux vers sur une préposition ($\acute{\epsilon}\kappa$, $\epsilon\iota\varsigma$), et les deux prépositions sont antithétiques. Le deux brèves contiguës du télésillée correspondent aux deux termes opposés $\mu\omicron\nu\omicron-$ et $\delta\epsilon\kappa\acute{\alpha}\delta'$. Le télésillée commence au v. 5a par le mot $\mu\acute{\epsilon}\tau\rho\upsilon\varsigma$ et se termine au v. 5b par le mot $\iota\chi\nu\iota\omega\upsilon\varsigma$: dans le contexte de l'*Œuf*, $\iota\chi\nu\iota\omega\upsilon\varsigma$ est synonyme de $\mu\acute{\epsilon}\tau\rho\upsilon\varsigma$. Quant au dimètre du v. 5a, il n'a pas la même configuration que celui du v. 5b : le premier est divisé en 2 + 2 + 3 syllabes (ce qui souligne son interprétation comme ia + ba), et le second en 2 + 3 + 2 syllabes, comme aux v. 4a et 4b.

Couple 6 (hémipièdes : $-\cup\cup-\cup\cup-$) :

3ia hem ia_λ (hem ia_λ = ^λhipp^d)

θοῶς δ' ὑπερθεν ὠκυλέχριον φέρων νεῦμα ποδῶν <σποράδων> πίφασκεν
 ἴχνηι θενῶν < $\cup-\cup$ > τὰν παναίολον Πιερίδων μονόδοιπον αὐδάν,
 $\cup-\cup-\cup * \cup-\cup-\cup * \cup-\cup-\cup *$ $-\cup\cup-\cup\cup-\cup\cup-\cup\cup *$

Un trimètre iambique « pur » (est-ce qu'il présentait une coupe penthémimère aussi dans le deuxième vers du couple 6 ?) est suivi d'un *hémipièdes* ($-\cup\cup-\cup\cup-$) et d'un bacchée. L'élément nouveau du couple 6 est l'hémipièdes : le poète le considérait sans doute comme un dimètre indivisible. Avec ce *kólon*, le rythme dactylique entre « de plein pied » dans le poème. L'hémipièdes peut être envisagé comme une transformation du télésillée qui a fait son apparition dans le couple 5.

On peut interpréter les trois mètres iambiques initiaux comme des crétiques précédés à chaque fois d'une position brève : $\cup cr \cup cr \cup cr$, mais l'hémipièdes se laisse-t-il interpréter à partir du crétique? Par exemple : $cr_\lambda^{UU} -^{UU}cr_\lambda$ ou, moins convaincant : $-\cup\cup cr_\lambda^{UU} \cup\cup cr_\lambda$?

²² Cf. West 1982, 170. – Dans les deux interprétations que nous proposons, des « crétiques » sont en contact direct, ce qui fait problème dans un système strophique : *The rhythmic flow is usually even, with the princeps positions separated* (West 1982, 74). Toutefois, West poursuit : *But occasionally we find ... $\cup--\cup$..., in combinations such as ee, eE, De, eD (rarely DD, Dd). These juxtapositions are often a sign that the strophe is approaching its end. However, there are certain poems, such as O. 13, P. 1, N. 8, where they are particularly favoured.*

Quoi qu'il en soit, les deux grandes formes stichiques du trimètre iam-bique et de l'hexamètre dactylique (jusqu'à la césure penthémimère) sont désormais représentées côte à côte au cœur de l'*Œuf*, qui reste néanmoins toujours dans la logique du système dactylo-épitrite, donc dans celle d'un système rythmique strophique. Si l'on compare les vers du couple 6 avec ceux du couple précédent, on remarque que le premier et le dernier mètre n'ont pas changé. D'un couple à l'autre, la transformation n'a affecté que l'intérieur du schéma : le télésillée *suivi* d'un iambe du couple 5 a été remplacé par un hémipièdes *précédé* de deux iambes. Une fin de mot intervient dans l'hémipièdes des v. 6a et 6b après l'élément long central (une sorte de "césure trihémimère"). Une rime en *-ων* rehausse cette configuration. Dans le v. 6a uniquement, une fin de mot isole l'hémipièdes du bacchée (ou iambe catalectique) final.²³

Couple 7 (spondée : --) :

2ia 2sp hem ia_x

θοαῖς ἴσ' αἰόλαις νεβροῖς	κῶλ' ἀλλάσσω, ὀρσιπόδων ἐλάφων τέκεσσι·
ταὶ δ' ἀμβρότω πόθῳ φίλας	ματρὸς ῥώντ' αἶψα μεθ' ἡμερόεντα μαζόν,
x - ∪ - * ∪ - ∪ - *	-- * -- * - ∪ ∪ - ∪ ∪ - ** ∪ - - *

Les fins des mots soulignent le rythme iam-bique des deux mètres initiaux (avec quelques variations d'un vers à l'autre) ; quant au dernier couple de positions du dimètre, il est isolé dans les deux cas, comme pour souligner le rythme en clausule (*νεβροῖς*, *φίλας*). Le troisième mètre du couple 6, qui était iam-bique (∪-∪-), est remplacé ici par deux spondées (- - -), tandis que l'*alkaischer Zehnsilbler* final demeure inchangé. Comme chaque spondée constitue à lui seul un mètre, cette variation amène à sept le nombre des mètres dans la nouvelle période. Le spondée peut être considéré comme un iambe acéphale et catalectique ou comme un iambe constitué de deux trisèmes, mais l'on peut aussi faire dériver le spondée du crétique par catalexe. En plus, à côté de l'hémipièdes, les deux

²³ Wilamowitz-Moellendorff (1906, 249) a remarqué que l'hémipièdes et le bacchée qui le suit forment le dernier *kôlon* de la strophe alcaïque, un *hipponactéen acéphale avec une extension dactylique (alkaischer Zehnsilbler)*. En réalité, le schéma du couple 6 inclut l'ensemble de la troisième et dernière période de la strophe alcaïque, qui équivaut à deux iambes suivis d'un hipponactéen acéphale à extension dactylique, cf. Voigt 1971, 20. Dans le schéma du couple 6, Simias a donc fait précéder un mètre iam-bique à cette période entière.

spondées évoquent les contractions de biceps si fréquentes dans l'hexamètre dactylique. La forme de l'hémiépès est soulignée par les fins de mots dans le premier vers, alors qu'il y a synaphie verbale entre l'hémiépès et le bacchée (ou mètre iambique catalectique) final dans le deuxième vers. Dans le couple 6 le trimètre iambique du premier vers se terminait par un participe actif en $-\omega\nu$, et cette terminaison apparaissait à trois reprises dans les deux hémiépès. Dans le couple 7, un participe actif en $-\omega\nu$ termine le dimètre spondaique dans le premier vers ; cette terminaison est reprise dans l'hémiépès du premier vers avec une distribution parallèle à celle de l'hémiépès du premier vers du couple 6. D'une manière générale, dans l'*Œuf*, les unités rythmiques qui se terminent en $-\omega\nu$ sont particulièrement nombreuses.

Si l'on prend le crétique comme unité de base, l'analyse sera par exemple la suivante :

$$\times \text{cr} \cup \text{cr} \text{ cr}_{\wedge} \text{cr}_{\wedge} \text{ cr}_{\wedge}^{\cup\cup} \text{cr}_{\wedge}^{\cup\cup} \text{cr} -.$$

Couple 8 (penthémimère : $\times - \cup - \times$) :

2sp 3^{UU}cr ia pε

πᾶσαι κραιπνοῖς ὑπὲρ ἄκρων ἰέμεναι ποσὶ λόφων κατ' ἀρθμίας ἴχνος τιθήνας.
 βλαχαὶ δ' οἰῶν πολυβότων ἀν' ὀρέων νομὸν ἔβαν τανυσφύρων τ' <ἐς> ἄντρα
 Νυμφᾶν.

--*--* ∪∪∪-* ∪∪∪-* ∪∪∪-* ∪-∪-* ∪-∪--**

Le spondée est traditionnellement perçu comme un rythme lent, mais le dimètre spondaique du couple 7 réapparaît paradoxalement en tête de période dans ces deux vers entièrement consacrés à la description d'une course folle de jeunes biches. La suite de la période possède un caractère plus clairement mimétique : trois péons 4 (des crétiques dont la position initiale est résolue). Ceux-ci sont suivis d'une fin de période qui est une variation par augmentation de la fin de période des couples 3, 4 et 5 : au lieu de $\times - \cup - \cup - -$ (2 ia_λ), on trouve ici : $\cup - \cup - \cup - -$; l'adjonction de deux positions initiales supplémentaires ($\cup -$) produit un dimètre iambique « hypercatalectique ». Cette forme équivaut à un mètre iambique suivi d'un *penthémimère* ; ce dernier *kôlon* pourrait être également interprété comme un *dochmique* ($\cup\cup\cup\cup\cup\cup$) anaclastique.²⁴

²⁴ Cette dernière interprétation m'a été suggérée par Martin Steinrück.

Quoi qu'il en soit, le tout dernier *kôlon* (∪-∪--) vaut deux mètres²⁵.

Dans les vers du couple 8, des fins de mots et des jeux de sonorités soulignent une fois de plus la répartition en mètres. Au niveau des trois derniers mètres, les deux vers comportent une correspondance syntactico-sémantique (syntagme prépositionnel ; préposition régissant un accusatif de direction accompagné d'un génitif de possession ; une épithète est à chaque fois associée au génitif). La correspondance est rehaussée par un jeu de variations (position différente de la préposition ; singulier-pluriel).

Une analyse métrique basée sur le crétique pourrait être la suivante :

$cr_{\wedge} cr_{\wedge} 3^{UU}cr \cup cr_{\wedge} cr \cup cr_{\wedge}$.

La clausule ne saurait être interprétée comme ∪ cr - : il n'y aurait que sept crétiques au lieu des huit requis.

Couple 9 (mètre trochaïque : -∪- ×) :

3tr_∧ 3sp hem ia (3tr_∧ = ∧3ia)

καί τις ὠμόθυμος ἀμφίπαλτον αἶψ' αὐδὰν θῆρ ἐν κόλποις δεξάμενος θαλαμᾶν
<μυχοιτάτοις>
 ῥίμφα πετρόκοιτον ἐκλιπῶν ὄρουσ' εὐνὰν ματρὸς πλαγκτὸν μαιόμενος βαλιᾶς ἐλεῖν
τέκος·
 - ∪ - ∪ * - ∪ - ∪ * - ∪ - * - - * - - * - - * - ∪ - ∪ - ∪ - ** ∪ - ∪ - *

A cause de la forte présence d'éléments iambiques dans les périodes précédentes, on pourrait au premier abord tenir la séquence initiale pour un trimètre iambique acéphale « pur » (avec les deux positions anceps occupées par des brèves), mais les fins de mots, surtout dans le v. 9a, favorisent un rythme de type *trochaïque* : il s'agit conséquemment d'un trimètre trochaïque catalectique « pur ». Le *kôlon* trochaïque est suivi par un « trimètre » spondaïque, dont le rythme est également souligné par les fins de mots. Le contraste entre la rapidité du rythme trochaïque et la lenteur du rythme spondaïque crée un effet opposé à celui qui, lent au départ (deux spondées), accéléré ensuite (trois péons 4), marquait le début des deux vers du couple 8. Un hémipès suit. Dans les deux vers, ce *kôlon* est composé

²⁵ Simias a pu par ailleurs concevoir le *kôlon* comme un amphibraque suivi d'un spondée. On pourrait éventuellement isoler en fin de période un mètre iambique catalectique (ou bacchée), comme dans les couples 3 à 7 et considérer qu'un silence correspondant à une ou à deux positions (- ou × -) précédait les deux premières positions ∪- (ἵχνος et ἐξ ἄν-), ce qui compléterait un crétique ou un mètre iambique.

d'un mot de quatre syllabes suivi d'un mot de trois syllabes. Des fins de mots tombent donc après la troisième position des deux hémipèdes comme dans les hémipèdes des v. 6a, 6b et 7a. Les mots tétrasyllabiques sont des homoioteleutes (δεξάμενος, μαιόμενος) ; la dernière syllabe des mots trisyllabiques comporte dans les deux cas un alpha long accentué par un circonflexe (θαλαμᾶν, βαλιᾶς). Le dernier mètre est iambique ; il équivaut à un crétique précédé d'une position brève.

Une analyse en crétiques de la période 9 pourrait être la suivante :

$cr \cup cr \cup cr \quad cr_{\wedge} cr_{\wedge} cr_{\wedge} \quad cr_{\wedge}^{UU} -^{UU} cr_{\wedge} \cup cr.$

Couple 10 (anapeste : UU –) :

6« ἀν » 2^{UU}cr adon

κᾶτ' ὦκα βοᾶς	ἀκοᾶν μεθέπων ὄ γ' ἄφαρ λάσιον	νιφοβόλων ἀν' ὀρέων ἔσσυται
		ἄγκος.
ταῖς δὴ δαίμων	κλυτὸς ἴσα θεοῖσι ποσὶν δονέων	ἄμα πολὺπλοκα μεθίει μέτρα
		μολπᾶς.
— — * <u>uu</u> — *	<u>uu</u> — * <u>uu</u> — * <u>uu</u> — * <u>uu</u> — *	<u>uuuu</u> — * <u>uuuu</u> — * — <u>uu</u> — — **

Les deux premières positions de la période ont l'allure d'un mètre spondaïque, mais celui-ci se mue en anapeste contracté dès que l'on considère la suite. La période commence ainsi par un « hexamètre anapestique », une sorte d'inversion de l'hexamètre dactylique. La majorité des fins de mots souligne le rythme. Simias ne conçoit pas les anapestes comme organisés en συζυγίαι, sinon le nombre des mètres n'atteindrait pas le nombre prescrit par la règle de l'*Œuf*. L'« hexamètre anapestique » est suivi de deux péons 4 (leur rythme est souligné par la forme des mots) et, au v. 10a, par un jeu sonore. A leur tour, les deux péons 4 sont suivis d'un adonien. Clausule prestigieuse, partagée par l'hexamètre dactylique et par l'ode sapphique, l'adonien équivaut ici à deux mesures²⁶. La fin de mots répétée après les deux brèves de l'adonien invite à percevoir ce *kôlon* comme l'association d'un dactyle et d'un spondée. Un jeu de spécularité rythmique marque les deux mètres initiaux et les deux mètres finaux de la période 10.

Schéma en crétiques :

$cr_{\wedge} \quad ^{UU}cr_{\wedge} / cr_{\wedge} \quad 4^{UU}cr_{\wedge} \quad 2^{UU}cr \quad cr_{\wedge}^{UU} \quad cr_{\wedge}.$

²⁶ L'adonien pourrait être interprété comme une forme anaclastique du penthémimère que Simias a introduit dans le couple 8.

Présentation synoptique de l'analyse

1
Κωτίλας
ματέρος
- - - *

2
τῆ τόδ' ἄτριον νέον
Δωρίας ἀηδόνοσ·
- - - * - - - *

3
πρόφρων δὲ θυμῷ δέξο· / δὴ γὰρ ἀγνῆσ
λίγειά μιν κάμ' ἴφι / ματρὸς ὠδίς·
- - - - * x - - - * - - - *

4
τὸ μὲν θεῶν ἐριβόας Ἐρμῆσ ἐκειξε κᾶρυξ
φῦλ' ἐς βροτῶν ὑπὸ φίλασ ἐλῶν πτεροῖσι ματρὸσ,
x - - - * - - - * - - - *

5
ἄνωγε δ' ἐκ μέτρου μονοβάμονοσ μέγαν πάροιθ' ἀέξειν
ἀριθμὸν εἰσ ἄκραν δεκάδ' ἰχνίων, κόσμον νέμοντα ρυθμῶν,
- - - - * - - - - - ** x - - - * - - - *

6
θοῶσ δ' ὑπερθεν ὠκυλέχριον φέρων νεῦμα ποδῶν <σποράδων> πίφασκεν
ἴχνει θενῶν <- - - > τὰν παναίολον Πιερίδων μονόδοιπον αὐδάν,
- - - - * - - - - * - - - - * - - - - - ** - - - *

7
θοαῖσ ἴσ' αἰόλαισ νεβροῖσ κῶλ' ἀλλάσσων, ὀρσιπόδων ἐλάφων τέκεσσι·
ταῖ δ' ἀμβρότῳ πτόθῳ φίλασ ματρὸσ ῥῶοντ' αἶψα μεθ' ἡμερόντα μαζόν,
x - - - * - - - - * - - - * - - - * - - - - - ** - - - *

8
πᾶσαι κραῖπνοῖσ ὑπὲρ ἄκρων ἰέμεναι ποσὶ λόφων κατ' ἀρθμῖασ ἴχνοσ τιθήνασ·
βλαχαῖ δ' οἰῶν πολυβότων ἄν' ὀρέων νομὸν ἔβαν τανυσφύρων τ' <ἐσ> ἄντρα Νυμφᾶν·
- - * - - * - - - - * - - - - * - - - - * - - - - * - - - - * - - - - *

9
καὶ τισ ὠμόθυμοσ ἀμφίπαλτον αἶψ' αὐδάν θῆρ ἐν κόλποισ δεξάμενοσ θαλαμᾶν <μυχοιτάτοισ>
ρίμφα πετρόκοιτον ἐκλιπῶν ὄρουσ' εὐνὰν ματρὸσ πλαγκτὸν μαιόμενοσ βαλιᾶσ ἐλεῖν τέκοσ·
- - - - * - - - - * - - - - * - - - * - - - * - - - * - - - - - ** - - - - *

10
κᾶτ' ὠκα βοᾶσ ἀκοὰν μεθέπων ὃ γ' ἄφαρ λάσιον νιφοβόλων ἄν' ὀρέων ἔσσυται ἄγκοσ·
ταῖσ δὴ δαιμῶν κλυτὸσ ἴσα θοοῖσι ποσὶν δονέων ἄμα πολὺπλοκα μεθίει μέτρα μολπᾶσ.
- - * - - - * - - - * - - - * - - - * - - - * - - - * - - - - - **

1) cr (= \wedge ia)

2) lec (= cr ia, ou \wedge 2ia)

3) 2ia ba (= 3ia \wedge avec césure 7)

4) ia ^{UU}cr 2ia \wedge (^{UU}cr = péon4)

5) ia tl (= amph + ia ?) 2ia \wedge

6) 3ia hem ia \wedge (hem ia \wedge = \wedge hipp^d)

7) 2ia 2sp hem ia \wedge

8) 2sp 3^{UU}cr ia pe

9) 3tr \wedge 3sp hem ia (3tr \wedge = \wedge 3ia)

10) 6« an » 2^{UU}cr adon

Le tableau suivant illustre la manière dont la variation rythmique est introduite dans chaque couple de vers :

| | 1. cr, tr | 2.ia, pé4, tl, an | 3. ba, sp | 4. hem | 5. | 6. |
|----------|----------------|---------------------|--------------|--------------------|-------------|-------------|
| 1. cr | - U - | | | | | |
| 2. ia | - U - | U - U - | | | | |
| 3. ba | U - U - | x - U - | U - - | | | |
| 4. péon4 | x - U - | UUU - | x - U - | U - - | | |
| 5. tl | U - U - | U - UU - U - | | x - U - | U - - | |
| 6. hem | U - U - | U - U - | U - U - | - UU - UU - | | U - - |
| 7. sp | x - U - | U - U - | - - | - - | - UU - UU - | |
| 8. pe | - - | - - | UUU - | UUU - | UUU - | U - U - |
| 9. tr | - U - U | - U - U | - U - | - - | - - | - - |
| 10. an | - - | UU - | UU - | UU - | UU - | UU - |

Conclusion

En tant que système strophique, l'*Œuf* de Simias est composé en *kôla*. Toutefois, la règle du jeu rythmique proposé par le poète renvoie à des « mètres » (ou « traces de pas »), et non à des *kôla* : chaque période de notre τεχνοπαίγνιον comporte en effet un « mètre » (ou « trace de pas ») supplémentaire. Notre analyse montre par ailleurs que chaque période de l'*Œuf* ne comporte pas seulement un mètre de plus, mais introduit systématiquement un nouveau type rythmique. Les mètres, qui correspondent à des pas de danse, sont des subdivisions des *kôla*. Leur taille est plus ou moins équivalente, alors que celle des *kôla* varie sensiblement. Certains mètres de l'*Œuf* correspondent aux types rythmiques qu'emploie la poésie stichique (iambe, spondée, trochée, anapeste, crétique).²⁷ Le mètre anapestique n'est toutefois pas conçu comme une *szygia*. Le dactyle n'apparaît pas en tant que tel, mais est représenté par l'hémiépès. Dit en d'autres mots : Simias met en œuvre des *kôla*, mais leur applique une théorie qui est plus métrique que colométrique.

Sans doute pour rendre plus claire la construction de son poème, le poète fait souvent coïncider syntaxe métrique et syntaxe verbale.

L'ordonnance des formes métriques qui surgissent période après période semble suivre une règle. Le crétique initial (–υ–) se laisse lire comme le rythme primordial d'où les autres rythmes surgissent par adjonction, par soustraction, par variation ou encore par combinaison.²⁸ Ces opérations, que désignent les termes grecs πρόσθεσις, ἀφαίρεσις, μετάρθεσις, ἐπιπλοκή,²⁹ sont à la base de la théorie dérivationniste et de la théorie des mètres prototypes élaborées par les métriciens anciens.³⁰ Les dérivationnistes faisaient

²⁷ Il est frappant de ne pas retrouver le choliambe dans les dix types métriques que l'*Œuf* met en évidence, alors que Simias l'a utilisé pour sa *Hache* et pour ses *Ailes*.

²⁸ A partir du V^e siècle av. J.-C. au moins, les Grecs ont considéré le mètre –υ– comme typiquement crétois (d'où le nom de κρητικός πούς), donc dorien (cf. West 1982, 55). Or l'*Œuf* est le tissu tout neuf du rossignol dorien : en tant que composition strophique, il relève de la tradition doriennne et est rédigé conséquemment dans une langue poétique dorisante. Il est probable que l'auteur fasse en plus allusion à sa propre origine : Simias est de Rhodes, île doriennne. Il a écrit, entre autres choses, des poèmes en tétramètres crétiques (13-15 Powell, cf. West 1982, 145).

²⁹ Cf. v. 10b : πολύπλοκα (...) μέτρα μολπᾶς.

³⁰ Cf. e.g. *schol. in Hermog.* RhG VII 983, 26 (p. 77, 5-7 Consbruch) et Luque Moreno 1995, 158-167, en particulier 161 *sq.*, où l'auteur cite Gentili (1950, 48 *sq.*) et

dériver toutes les formes rythmiques du trimètre iambique et de l'hexamètre dactylique. En partant du crétique et en établissant des corrélations dérivationnelles entre des *kôla* traditionnels, Simias proposerait dans l'*Œuf* tout à la fois un mètre prototype et un système dérivationniste tout à fait originaux. La forme du *τεχνοπαίγιον* qu'il a adoptée suggère un amusement à ne pas prendre trop au sérieux. Cependant, il est indéniable que la suite $- \cup -$, une brève entre deux longues, est la cellule rythmique minimale de toute la poésie grecque...

Genève, août 2006

Palumbo Stracca (1979, 98 *sq.*).

Bibliographie

- Gentili 1950 Gentili B., *Metrica greca arcaica*, Messina/Firenze 1950.
- Irigoin 1953 Irigoin J., *Recherches sur les mètres de la lyrique chorale grecque. La structure du vers*, Paris 1953 (Études et Commentaires» XVI).
- Luque Moreno 1995 Luque Moreno J., *De pedibus, De metris. Las unidades de medida en la rítmica y en la métrica antiguas*, Granada 1995.
- Palumbo Stracca 1979 Palumbo Stracca B. M., *La teoria antica degli asinarteti*, Roma 1979 (Supplemento n. 3 al «Bollettino dei Classici» - Accademia Nazionale dei Lincei).
- Strodel 2002 Strodel S., *Zur Überlieferung und zum Verständnis der hellenistischen Technopaignien*, Frankfurt (thèse de doctorat soutenue à Munich en 1998).
- Voigt 1971 Voigt E.-M. (éd.), *Sappho et Alcaeus. Fragmenta*, Amsterdam 1971.
- West 1982 West M. L., *Greek Metre*, Oxford 1982.
- Wilamowitz 1906 Wilamowitz-Moellendorff U. von, *Die Textgeschichte der griechischen Bukoliker*, Berlin 1906.

Annexe à « L'ordonnance des rythmes dans l'Œuf » : une série de trois petits articles publiés dans *Desmos*¹

1. Calligrammes grecs antiques I :

L'Œuf (Ὠϊόν) de Simias de Rhodes (autour de 300 avant J.-C.)

[*Note liminaire d'André-Louis Rey, rédacteur de Desmos.* – Des calligrammes, ou poèmes figurés, datant des époques hellénistique et impériale, ont été conservés par quelques manuscrits médiévaux de poésie grecque. La virtuosité technique de leur composition a valu à six petits poèmes de figurer dans des choix d'épigrammes et d'être recopiés jusque dans l'*Anthologie Palatine*, manuscrit byzantin du x^e siècle qui subit de nombreuses vicissitudes, passant notamment par la bibliothèque de l'Électeur Palatin à Heidelberg – d'où le nom d'*Anthologie Palatine* sous lequel on connaît la collection de poésie qui en forme l'essentiel.

¹ La série des trois petits articles qui suivent, consacrés aux trois *τεχνοπαιγνια* – poèmes figurés ou calligrammes – de Simias de Rhodes (l'Œuf, la Hache et les Ailes), ont paru entre 2001 et 2007 dans *Desmos*, la revue de l'Association des Amitiés gréco-suisse de Lausanne et de l'Association gréco-suisse Jean-Gabriel Eynard de Genève. Comme je l'ai évoqué à la note 2 de « L'ordonnance des rythmes », l'article sur l'Œuf a paru en 2001 (*Desmos* 31, 9-11), avant ma recherche métrique sur le sujet. Les articles sur la Hache (Πέλεκυς) et sur les Ailes (Πτέρυγες) ont paru par la suite, respectivement en 2006 (39, 9-13) et en 2007 (40, 3-8). L'heureuse initiative de publier dans *Desmos* une suite d'articles présentant les calligrammes de l'*Anthologie Palatine*, chacun dans un numéro différent, revient à notre collègue genevois André-Louis Rey, rédacteur de la revue. Il a traduit et présenté lui-même l'*Autel* de Dosiadas en 2002 (32, 9-13) et l'*Autel* de Vestinus en 2003 (34, 9-13). André Hurst a traduit et présenté la *Syrinx* de Théocrite en 2008 (41, 3-6).

A la différence des trois études qu'annonce le titre de ce livre : *La Sphinx, Ménandre et l'Œuf*, ces trois petits articles ne sont pas des inédits. Ils sont pourtant assimilables à des inédits : en dehors de la Suisse romande, il n'est vraiment pas facile de se procurer des numéros de la revue *Desmos*. Jan Kwapisz, un excellent spécialiste des *τεχνοπαιγνια*, a dû recourir à notre aide pour en obtenir des exemplaires. Je remercie Christiane Bron et André-Louis Rey, rédacteurs de *Desmos*, de nous avoir accordé l'autorisation de reproduire les trois textes. Les articles sont joliment illustrés dans la revue : malheureusement on n'en trouvera ici que le texte, auquel j'ai apporté quelques corrections minimales. L'article sur l'Œuf est reproduit sans la traduction du calligramme : elle aurait fait double emploi avec celle que je propose dans l'« L'ordonnance des rythmes dans l'Œuf de Simias de Rhodes ».

Ce manuscrit, d'après lequel on édite maintenant la petite collection de calligrammes qui nous intéresse, n'a été exploité par les érudits qu'à partir de 1600 environ, mais les divers manuscrits de la fin du Moyen Âge qui comportent des collections de poésie bucolique (Théocrite surtout, avec d'autres auteurs alexandrins de moindre importance) avaient aussi transmis ces poèmes, en ordre dispersé, et présentant de nombreuses variantes. Ceci explique que le texte de l'édition faite par Henri Estienne à Genève en 1566 (cf. *Desmos* 29, 2000, p. 27) diffère considérablement de celui qui est présenté ci-dessous... Après cette introduction un peu austère, voici, pour commencer *ab ovo*, un premier poème dont la forme dit la substance. Pour sa présentation, A. Lukinovich a repris le texte grec édité par F. Buffière, Paris 1970.]

1 ΚΩΤΙΛΑΣ

3 ΤΗΤΟΔΑΤΡΙΟΝΝΕΟΝ

5 ΠΡΟΦΡΩΝΔΕΘΥΜΩΙΔΕΞΟΔΗΓΑΡΑΓΝΑΣ

7 ΤΟΜΕΝΘΕΩΝΕΡΙΒΟΑΣΕΡΜΑΣΕΚΙΞΕΚΑΡΥΞ

9 ΑΝΩΓΕΔΕΚΜΕΤΡΟΥΜΟΝΟΒΑΜΟΝΟΣΜΕΓΑΝΠΑΡΟΙΘΑΕΞΕΙΝ

11 ΘΟΩΣΔΥΠΕΡΘΕΝΩΚΥΛΕΧΡΙΟΝΦΕΡΩΝΝΕΥΜΑΠΟΔΩΝΣΠΟΡΑΔΩΝΠΙΦΑΥΣΚΕΝ

13 ΘΟΑΙΣΙΣΑΙΟΛΑΙΣΝΕΒΡΟΙΣΚΩΛΛΑΛΑΣΣΩΝΟΡΣΙΠΟΔΩΝΕΛΑΦΩΝΤΕΚΕΣΣΙ

15 ΠΑΣΑΙΚΡΑΙΠΝΟΙΣΥΠΕΡΑΚΡΩΝΙΕΜΕΝΑΙΠΟΣΙΛΟΦΩΝΚΑΤΑΡΘΜΙΑΣΙΧΝΟΣΤΙΘΗΝΑΣ

17 ΚΑΙΤΙΣΩΜΟΘΥΜΟΣΑΜΦΙΠΑΛΤΟΝΑΙΨΑΥΔΑΝΘΗΡΕΝΚΟΛΠΩΙΔΕΞΑΜΕΝΟΣΘΑΛΑΜΑΝΜΥΧΟΙΤΑΤΩΙ

19 ΚΑΙΤΩΚΑΒΟΑΣΑΚΟΑΝΜΕΘΕΠΩΝΟΓΑΦΑΡΛΑΣΙΟΝΝΙΦΟΒΟΛΩΝΑΝΟΡΕΩΝΕΣΣΥΤΑΙΑΓΚΟΣ

20 ΤΑΙΣΔΗΔΑΙΜΩΝΚΛΥΤΟΣΙΣΑΘΟΟΙΣΠΟΣΙΝΔΩΝΕΩΝΑΜΑΠΟΛΥΠΛΟΚΑΜΕΘΕΙΜΕΤΡΑΜΟΛΠΑΣ
18 ΡΙΜΦΑΠΕΤΡΟΚΟΙΤΟΝΕΚΛΙΠΩΝΟΡΟΥΣΕΥΝΑΝΜΑΤΡΟΣΠΛΑΓΚΤΟΝΜΑΙΟΜΕΝΟΣΒΑΛΙΑΣΕΛΕΙΝΤΕΚΟΣ

16 ΒΛΑΧΑΙΔΟΙΩΝΠΟΛΥΒΟΤΩΝΑΝΟΡΕΩΝΝΟΜΟΝΕΒΑΝΤΑΝΥΣΦΥΡΩΝΤΕΣΑΝΤΡΑΝΥΜΦΑΝ

14 ΤΑΙΤΑΜΒΡΟΤΩΙΠΟΘΩΙΦΙΛΑΣΜΑΤΡΟΣΡΩΝΤΑΙΨΑΜΕΘΙΜΕΡΟΕΝΤΑΜΑΖΟΝ

12 ΙΧΝΕΙΘΕΝΩΝ ∪ – ∪ ΤΑΝΠΑΝΑΙΟΛΟΝΠΕΡΙΔΩΝΜΟΝΟΔΟΥΠΟΝΑΥΔΑΝ

10 ΑΡΙΘΜΟΝΕΙΣΑΚΡΑΝΔΕΚΑΔΙΧΝΙΩΝΚΟΣΜΟΝΝΕΜΟΝΤΑΡΥΘΜΩΙ

8 ΦΥΛΕΣΒΡΟΤΩΝΥΠΟΦΙΛΑΣΕΛΩΝΠΤΕΡΟΙΣΙΜΑΤΡΟΣ

6 ΛΙΓΕΙΑΝΙΝΚΑΜΙΦΙΜΑΤΡΟΣΩΔΙΣ

4 ΔΩΡΙΑΣΑΗΔΟΝΟΣ

2 ΜΑΤΕΡΟΣ

Comme le poète le donne expressément à lire, la virtuosité de cette composition réside dans l'ordonnance métrique : à partir des deux premiers vers monométriques (v. 1 et 2), les couples de vers s'allongent en augmentant progressivement d'un mètre jusqu'à dix (v. 19 et 20). Les commentateurs ne sont pas unanimes dans l'identification des mètres variés que l'auteur, suivant les règles de la tradition lyrique, a mis en œuvre. De même, la présentation graphique en forme d'œuf admet plusieurs solutions, sans que l'on puisse établir avec certitude laquelle est originaire. Il est fort probable que le poète ait composé ce *technopaignion* (« jeu d'art », c'est le nom que l'on donnait à ce genre de poèmes-objets) pour qu'il fût inscrit sur un support dont il épousait la forme : un œuf véritable, ou, avec plus de vraisemblance, en céramique ou en métal (bronze, argent ou autre).

- U -
 - U - U / - U -
 X - U - / X - U - / U - -
 X - U - / U U U - / X - U - / U - -
 U - U - / U - U U - U - / X - U - / U - -
 U - U - / U - U - / U - U - / - U U - U U - / U - -
 X - U - / U - U - / - - / - - / - U U - U U - / U - -
 - - / - - / U U U - / U U U - / U U U - / U - U - / U - U - / -
 - U - U / - U - U / - U - / - - / - - / - - / - U U - U U - / U - U -
 - - / X - / U U - / U U - / U U - / U U - / U U U - / U U U - / - U U - / -
 - - / X - / U U - / U U - / U U - / U U - / U U U - / U U U - / - U U - / -
 - U - U / - U - U / - U - / - - / - - / - - / - U U - U U - / U - U -
 - - / - - / U U U - / U U U - / U U U - / U - U - / U - U - / -
 X - U - / U - U - / - - / - - / - U U - U U - / U - -
 U - U - / U - U - / U - U - / - U U - U U - / U - -
 U - U - / U - U U - U - / X - U - / U - -
 X - U - / U U U - / X - U - / U - -
 X - U - / X - U - / U - -
 - U - U / U -
 - U -

D'après ce que le poème semble suggérer, on pourrait même s'imaginer un œuf suspendu à une figurine représentant Hermès... En tout cas, l'« œuf du rossignol dorien » désigne l'œuvre du poète : Simias était originaire de Rhodes, île dorient, et a écrit son poème en dialecte dorient, même s'il s'agit d'un langage poétique, artificiel, rehaussé par de nombreuses formes rares. Le poète, dont nous possédons deux autres poèmes-objets, la *Hache* (d'Épéios) et les *Ailes* (d'Eros), conservés, comme l'*Œuf*, au livre XV de l'*Anthologie Palatine*, était aussi l'auteur d'un livre sur les mots difficiles ou rares, les *glôssai*.

Le poème développe le motif de sa propre règle de composition, ce qui entraîne la présence d'une série de jeux de mots sur la terminologie métrique, le « pied » étant la mesure élémentaire du rythme, et le mot *kôlon*, « membre d'homme, d'animal », particulièrement « jambe, patte », désignant en grec aussi une unité de vers. Quant à Hermès, le messager divin, il est le dieu de tout passage et de toute communication : dieu de la parole et des tours habiles, il est l'inventeur de la lyre, l'instrument qui accompagne le chant. La longue comparaison de style homérique qui occupe la plus grande partie du poème, évoque un paysage de montagne, un de ces espaces solitaires que les nymphes habitent, pareils aux domaines des Muses, les hauteurs de la Piérie ou le mont Hélicon. Le manteau moucheté des biches et des faons possède pour les Grecs la même qualité que la poésie et le chant : les adjectifs grecs qui signifient « tacheté, moucheté » signifient « bigarré, varié, artistique ». La rapidité des animaux va de pair avec celle de la scansion rythmique et de la danse qui accompagne bien souvent le chant. Parmi les mots récurrents, j'attire l'attention sur le mot « mère » répété cinq fois au génitif, toujours dans des vers pairs : peut-être est-il rapproché de *métron*, « mètre », par ressemblance phonique. Aux extrémités du v. 10 se font écho *arithmos*, « nombre » et *rhythmos*, « rythme ». La virtuosité savante de la composition dépasse sans doute les aspects métriques et auto-référentiels. Le poème laisse pressentir encore d'autres jeux de forme et de sens. Que dire, par exemple, de l'apparition subite et menaçante du fauve ? Une simple image de répertoire charriée par les comparaisons « homériques », sans autre signification ? Peu probable !

2. La Hache (Πέλεκυς) de Simias de Rhodes

Ἀνδροθέα δῶρον ὁ Φωκεὺς κρατερᾶς μηδοσύνας ἦρα τίνων Ἀθήνα 1
τᾶμος ἐπεὶ τὰν ἱερὰν κηρὶ πυρίπνῳ πόλιν ἠθάλωσεν 3
οὐκ ἐνάριθμος γεγαῶς ἐν προμάχοις Ἀχαιῶν 5
νῦν δ' ἐς Ὀμήρειον ἔβα κέλευθον 7
τρὶς μάκαρ ὄν σὺ θυμῷ 9
ᾧδ' ὄλβος 11
ἀεὶ πνεῖ 12
ἴλαος ἀμφιδερχθῆς 10
σὰν χάριν ἀγνὰ πολὺβουλε Παλλάς 8
ἀλλ' ἀπὸ κραναῖν ἰθαράν νᾶμα κόμιζε 6
Δαρδανιδᾶν χρυσοβαφεῖς δ' ἐστυφέλιξ' ἐκ θεμέθλων ἄνακτας 4
ᾧπασ' Ἐπειὸς πέλεκυν τῷ ποτε πύργων θεοτεύκτων κατέρειψεν αἶπος 2

1 A la déesse guerrière en don le Phocidien lui rendant grâce pour son puissant conseil à Athéna

3 à l'époque où porteur d'un destin de flammes il réduisit en cendre la ville sacrée

5 lui qui n'était pas du nombre des premiers combattants des Achéens

7 maintenant le voici parvenu sur le chemin homérique

9 trois fois heureux l'homme

11 ce bonheur

12 souffle toujours

10 que tu regardes avec bienveillance

8 grâce à toi chaste Pallas riche en conseils

6 mais portait sans gloire l'eau puisée aux sources vives

4 des Dardanides il arracha les seigneurs drapés d'or de leurs assises

2 Epéios a offert cette hache avec laquelle il démolit jadis le faite des bastions construits par des dieux

Simias de Rhodes, l'auteur de l'*Œuf* que nous avons présenté dans le numéro 31 de *Desmos*, paru en novembre 2001 (p. 9 à 11), a composé deux autres poèmes figurés, également transmis au quinzième livre de l'*Anthologie Palatine* et dans les collections antiques de la poésie bucolique : la *Hache* et les *Ailes*. Des trois poèmes figurés de Simias, l'*Œuf* est le plus élaboré, notamment du point de vue métrique : Martin West le définit dans son *Greek Metre* (Oxford 1982) comme *the most complex product (metrically) of all Hellenistic book-poetry* (p. 151). Si la *Hache* et les *Ailes* sont d'une construction métrique plus simple, elles témoignent tout autant que l'*Œuf* du raffinement érudit du poète et de son goût pour la complexité. Simias, qui appartient à la première génération des poètes et grammairiens hellénistiques, s'est illustré non seulement pour ses inventions métriques (il nous reste malheureusement peu de chose de ses quatre livres de *Poèmes divers*), mais aussi pour son intérêt pour les mots rares et obscurs (*glôssai*) de la tradition poétique, auxquels il a consacré un ouvrage en trois livres. Les six poèmes figurés hellénistiques conservés sont par ailleurs tous conçus comme des jeux (*paignia*) d'habileté et comme des *griphoi*, c'est-à-dire comme des « casse-tête » ou « énigmes » ; la critique moderne les appelle souvent *tekhнопaignia* « jeux d'art » en détournant une expression apparemment inventée par le poète latin Ausonius.

Pour la *Hache*, sur laquelle nous concentrons à présent notre attention,² Simias a puisé son inspiration dans l'épopée, en particulier dans le cycle troyen. Le poème se présente comme une inscription dédicatoire figurant sur une offrande votive à la manière d'une épigramme, sauf que le texte n'est pas en distiques élégiaques : le donateur est le phocidien Epéios, le constructeur légendaire du cheval de Troie, l'objet offert est vraisemblablement l'instrument avec lequel il a coupé le bois nécessaire à son œuvre, et la divinité qu'honore l'offrande est Athéna, l'inspiratrice du stratagème.

D'après les différentes présentations du poème dans les manuscrits et d'après les commentaires antiques, on doit imaginer les douze vers qui le composent écrits sur le fer d'une double hache, de sorte que les deux vers les plus longs se trouvent du côté des deux tranchants (aux deux extrémités) et les plus brefs du côté de l'anneau (au centre ; il n'est pas sûr que le

² J'ai repris le texte grec édité par Silvia Strodel (*Zur Überlieferung und zum Verständnis der hellenistischen Technopaignien*, Frankfurt - Bern 2002, p. 158), auquel j'ai changé la disposition typographique. J'ai pris moi-même le parti d'éliminer la ponctuation.

poète présupposait la présence du manche). D'ailleurs, si les vers sont ainsi disposés sur une page, les contours d'une double hache apparaissent déjà. Nous reproduisons la forme donnée à la *Hache* dans le *Codex Palatinus*. D'autres sources montrent une double hache aux lames plus arrondies, à l'allure donc plus typiquement « calligrammatique ». Certains manuscrits marquent par des lignes les contours de notre poème figuré.³ La numérotation que nous avons ajoutée aux vers indique l'ordre de lecture, analogue à celui de l'*Œuf*. Le poème se laisse toutefois comprendre sans difficulté même si on ne lit que les vers impairs ou les vers pairs à la suite (v. 1, 3, 5, 7, 9 et 11, ou v. 2, 4, 6, 8, 10 et 12). Le poète a pris en effet soin de distribuer les éléments sémantiques de sorte qu'on retrouve à peu près le même sens sur chacune des deux lames de la hache. Une scholie ancienne signale que l'on peut même lire les vers dans l'ordre : 11, 12, 9, 10, 7, 8, 5, 6, 3, 4, 1, 2.⁴

Le nombre des mètres qui composent les vers va en décroissant : les v. 1 et 2 comportent six mètres, les v. 3 et 4 cinq, et ainsi de suite jusqu'aux v. 11 et 12 qui sont des « monomètres ». La règle de composition est la même que dans l'*Œuf*, sauf que dans ce dernier le nombre des mètres croît d'un vers à l'autre. En outre, contrairement à l'*Œuf*, que caractérise la variété de mètres propre au style du chant choral en strophes, la *Hache* est composée sur la base d'un type unique de mètres, ce qui rappelle la manière du récit épique. Aux dactyles de l'hexamètre homérique le poète a toutefois préféré des mètres moins attendus : des choriambes (– ∪ ∪ –). Chaque vers se conclut sur un bacchée (∪ – –). Comme dans l'*Œuf*, la conformation des mots et les fins de mots soulignent souvent les mètres. On retrouve le même choix rythmique dans les *Ailes*.

³ L'étude citée de Silvia Strodel contient du matériel illustratif (pp. 359-364). J'ai trouvé des compléments d'information à propos de l'aspect visuel que les manuscrits et les éditions attribuent à la *Hache* dans une communication présentée en 2004 par Luis Arturo Guichard (Université de Salamanque) au septième *Groningen Workshop on Hellenistic Poetry* : « Simias' Pattern Poems : the Margins of the Canon » (sous presse).

⁴ Ce jeu sur la distribution du sens dans le poème n'est généralement pas pris en considération par les commentateurs modernes. Par exemple, Silvia Strodel (étude citée, p. 162) trouve la scholie en question *schwer verständlich* et renvoie dans une note à l'illustre Theodor Bergk qui, dans son édition des scholies *in carmina figurata* parue en 1886 (p. 766), remarque : *inepti hominis additamentum est ...*

La langue est épique avec une coloration dorienne. Les termes archaïques, difficiles et rares abondent ; le poète hellénistique en fait parfois un usage surprenant, non attesté dans la poésie plus ancienne.

Le style est allusif. Simias n'emploie pas les noms ordinaires de la ville de Dardanos, dont Priam est un descendant : Troie, Ilion. Il ne mentionne pas non plus de manière explicite le cheval de bois construit par Epéios. Par un raccourci saisissant, le texte présente le donateur de la double hache comme s'il avait à lui seul détruit – avec son instrument ambigu, tout à la fois outil de bûcheron-charpentier et arme de guerre – les murailles troyennes, œuvre d'Apollon et de Poséidon, incendié la ville du Palladion, consacrée à Pallas Athéna, et anéanti l'opulente dynastie dardanide. Le formidable exploit des Achéens est ainsi attribué de manière exclusive à Epéios. La faveur de la déesse, qui a valu au Phocidien d'être chanté par Homère et d'obtenir par conséquent la gloire durable d'un héros (*kléos*),⁵ est d'autant plus remarquable que il exerçait dans le camp grec l'humble fonction d'un porteur d'eau.

La trame de la *Hache* que nous venons de parcourir est une construction subtile d'une richesse étonnante : derrière le moindre détail se cache un faisceau de références érudites et une intertextualité complexe. Je n'évoquerai que quelques exemples. La *Petite Iliade* (fr. 22 Allen) racontait qu'Epéios s'était personnellement chargé de couper (sans doute à la hache !), sur le mont Ida, le bois nécessaire à la construction du cheval. D'après une tradition de la Grande Grèce, le Phocidien, obéissant à la volonté d'Athéna, aurait consacré ses outils dans le sanctuaire de la déesse situé à Lagaria près de Métaponte, où il serait parvenu après avoir quitté Troie.⁶ D'après Pausanias (10, 26, 2), Polygnote (v^e s. av. J.-C.) aurait représenté, dans la Lesché des Cnidiens à Delphes, Epéios en train de donner seul l'assaut aux murailles de Troie : au-dessus du personnage, on voyait la tête du cheval.

⁵ Epéios de Phocide n'est mentionné qu'au vingt-troisième chant de l'*Iliade* : il participe à deux épreuves lors des jeux funèbres en l'honneur de Patrocle, la deuxième fois avec un résultat peu glorieux (23, 664-699 et 839-840). Il est rapidement évoqué au huitième chant de l'*Odyssée* (v. 492-495) en tant que constructeur – inspiré par Athéna – du cheval de bois (cf. encore 11, 523-524). Dans l'Antiquité, on attribuait toutefois à Homère d'autres poèmes épiques.

⁶ Entre autres, Lycophron exploite cette légende dans son *Alexandra* (v. 930-950).

On trouve cités dans les *Déipnosophistes* d'Athénée (livre 10, chapitre 84) deux vers d'une épigramme de Simonide (vi^e - v^e av. J.-C.) avec une anecdote qui s'y rattache et deux vers du poète lyrique Stésichore (vii^e - vi^e s. av. J.-C.) où allusion est faite à la tâche de porteur d'eau qu'exerçait Epéios au service des Atrides. La métaphore du « chemin » pour le chant poétique (cf. v. 7) est l'une des favorites des poètes épiques et lyriques.

Le *makarismos* qu'expriment les vers 9 à 12 (*trois fois heureux l'homme que ...*) est tout à la fois une louange de la divinité et une sorte de conjuration contre l'oubli. Dans la conclusion, le bonheur est soit personnifié soit assimilé à un vent : d'une part, *pnèi* (littéralement : « il souffle ») peut signifier « il respire, il vit », d'autre part il est courant de percevoir la fortune comme un vent favorable qui peut tourner à l'improviste.

Comme Silvia Strodel le remarque,⁷ le poème est structuré par les trois dimensions du temps : passé (v. 2 : *jadis*), présent (v. 7 : *maintenant*), avenir (v. 12 : *toujours*). Je préciserai seulement que l'avenir est évoqué comme un renouvellement incessant du présent : l'adverbe temporel *aèi* signifie en effet plus exactement « toujours à nouveau ». Si l'on tient compte de cette signification, on perçoit mieux la dynamique du poème, qui progresse de la périphérie vers son centre, comme un tourbillon s'enfonce dans son creux. A la périphérie est situé le passé, le temps de l'épreuve, de la destruction et de la mort, et au fond du creux, le *bonheur qui souffle toujours*. N'y accède que celui qui parvient comme Epéios, avec l'aide d'un dieu, *sur le chemin homérique*, dans l'éternel présent de la poésie. Etrange objet remonté du fond du tourbillon jusqu'à nous qui sommes encore toujours au bord, la *Hache* de Simias se livre à notre étonnement.

⁷ A la p. 198 de l'étude citée.

3. Les Ailes (Πτέρυγες) de Simias de Rhodes

Λεῦσσε με τὸν Γᾶς τε βαθυστέρνου ἄνακτ' Ἀκμονίδαν τ' ἄλλυδις ἐδράσαντα 1
μηδὲ τρέσης εἰ τόσος ὦν δάσκια βέβριθα λάχνα γένεια 2
τᾶμος ἐγὼ γὰρ γενόμεαν ἀνίκ' ἔκραιν' Ἀνάγκα 3
πάντα δὲ τᾶς εἶκε φραδαῖσι λυγραῖς 4
ἐρπετὰ πάνθ' ὅς ἔρπει 5
δι' αἴθρας 6
χάουσς τε 7
οὔτι γε Κύπριδος παῖς 8
ὠκυπέτας δ' ἀέριος καλεῦμαι 9
οὔτι γὰρ ἔκρανα βία πραῦνόνω δὲ πειθοῖ 10
εἶκε δέ μοι γαῖα θαλάσσας τε μυχοὶ χαλκῆος οὐρανός τε 11
τῶν δ' ἐγὼ ἐκνοσφισάμαν ὠγύγιον σκάπτρον ἔκρινον δὲ θεοῖς θέμιστας 12

1 Regarde-moi le seigneur de la Terre à la poitrine profonde c'est moi qui ai
établi l'Acmonide dans un lieu séparé
2 ne sois pas effrayé par ma grande puissance ni intimidé par la barbe qui
couvre mon menton
3 je suis né en effet au temps où la Nécessité régnait
4 tous se soumettaient à ses volontés funestes
5 tous les êtres qui se meuvent
6 à travers l'éther
7 et le chaos
8 je ne suis pas le fils de Cypris
9 je suis appelé l'aérien au vol rapide
10 car je n'ai pas imposé mon pouvoir par la force mais par la douce persuasion
11 la terre et les gouffres de la mer et le ciel de bronze se sont soumis à mon pouvoir
12 j'ai écarté d'eux le sceptre antique et suis devenu le législateur et juge des dieux

Avec les *Ailes*, nous terminons de présenter aux lecteurs de *Desmos* les trois poèmes figurés de Simias de Rhodes conservés dans l'*Anthologie Palatine* et dans les collections antiques de la poésie bucolique⁸.

Dans la disposition typographique que nous avons choisie, inspirée par le *Codex Palatinus*, l'aspect visuel des *Ailes* rappelle celui de la *Hache*⁹. Les deux poèmes comptent douze vers chacun, dont le premier et le dernier sont les plus longs, et les vers centraux, les plus courts ; la taille des huit vers restants va en décroissant régulièrement des extrémités vers le centre. Le schéma métrique est aussi le même dans la *Hache* et dans les *Ailes* : les vers sont composés en choriambes (– ∪ ∪ –) et se terminent sur un bacchée (∪ – –) ; le premier et le dernier vers comportent cinq choriambes et un bacchée, le deuxième et l'avant-dernier quatre choriambes et un bacchée, et ainsi de suite jusqu'aux deux vers centraux, formés du seul bacchée. Néanmoins, les vers des *Ailes* sont à lire à la suite, comme le montre la numérotation que nous avons ajoutée, et non selon un ordre de lecture qui « alterne » en passant du premier vers au dernier, puis du deuxième à l'avant-dernier et ainsi de suite, comme c'est le cas pour la *Hache* et pour l'*Œuf*. Les *Ailes* ne sont donc pas l'un de ces poèmes figurés que les métriciens grecs appellent *antithéta*.

Simias a suivi, dans ses trois poèmes figurés, la même règle de composition, qui consiste à modifier progressivement le nombre des mètres par vers, mais a introduit une variation dans chaque cas : par rapport à l'ordre de lecture, un mètre s'ajoute tous les deux vers dans l'*Œuf* avec deux monomètres comme point de départ ; la *Hache* obéit au même principe, mais inversé : pour le lecteur, les monomètres constituent le point d'aboutis-

⁸ La présentation de l'*Œuf* a paru en novembre 2001 dans le numéro 31 aux p. 9 à 11 et celle de la *Hache* en novembre 2006 dans le numéro 39 aux p. 9 à 13. André-Louis Rey a présenté l'*Autel* de Dosiadas et l'*Autel* de Vestinus respectivement dans les numéros 32 (juin 2002), aux p. 9 à 13, et 34 (juin 2003), aux p. 9 à 13. On connaît par une scholie les titres de deux autres poèmes figurés de Simias, aujourd'hui perdus : le *Trône* et la *Sphère*. Au quinzième livre de l'*Anthologie*, les six poèmes figurés apparaissent dans l'ordre suivant : *Syrinx* (21), *Hache* (22), *Ailes* (24), *Autel* de Vestinus (25), *Autel* de Dosiadas (26), *Œuf* (27). La forme extérieure des poèmes pourrait avoir déterminé leur ordre d'apparition : d'abord le triangle de la syrinx, puis les doubles triangles de la hache et des ailes, puis les rectangles des deux autels et enfin le poème ovale.

⁹ Dans un manuscrit appartenant à la Biblioteca Ambrosiana de Milan (C 222, XIII^e s.), la mise en forme des *Ailes* est encore plus proche de celle que présente la *Hache* dans le *Codex Palatinus*, puisque le début des vers y est progressivement décalé vers la droite, des extrémités jusqu'au centre.

sement ; les vers des *Ailes* présentent progressivement un mètre de moins dans la première moitié du poème et un mètre de plus dans la seconde : les monomètres sont une crête qui partage la lecture en deux versants.

De la même manière que l'*Œuf* et la *Hache*, les *Ailes* se présentent comme une inscription figurant sur l'objet que le titre désigne. Les trois poèmes figurés sont des *épi-grammata* au sens étymologique du terme : des « écrits-sur ». Dès le premier vers, le lecteur apprend que les *Ailes* appartiennent à une sculpture représentant un être divin : le dieu en personne l'exhorte à diriger son regard vers lui et révèle son identité. Un manuscrit de Florence (XIII^e - XIV^e s.) représente cet être divin sous les traits d'un jeune Eros qui tend son arc ; les vers de Simias sont inscrits sur ses ailes, verticalement par rapport à la direction normale d'écriture sur la page. Le poème est présenté de la même manière sur deux grandes ailes déployées, dessinées avec beaucoup de soin, dans un manuscrit du mont Athos (XVI^e s.). Un manuscrit de l'Ambrosiana de Milan (XIV^e s.) accompagne les *Ailes* du dessin d'un ange chrétien.

Une fois de plus, Simias utilise dans son *paignion* une langue difficile et un style allusif et complexe ; une fois de plus, il traite d'un sujet qui comporte des éléments énigmatiques. Pourtant, au premier abord, la « devinette » proposée semble bien simple : qui, dans le monde grec de l'époque hellénistique, n'aurait pas immédiatement deviné, même avant d'entreprendre la lecture des vers, que la paire d'ailes appartient à Eros, le dieu ailé et « volage » par excellence? Le quatrième siècle avait vu fleurir toute une littérature, en prose comme en vers, sur la nature d'Eros, un sujet qui alimentait un vif débat philosophique. Dans ce contexte, les ailes étaient souvent traitées comme un attribut caractérisant et symbolique de première importance.¹⁰ Si Platon n'a pas mis particulièrement en évidence la question des ailes d'Eros dans le *Banquet*, il l'a abordée dans le *Phèdre* (246e). Mais voilà que, contre toute attente, l'Eros de Simias n'est pas le fils d'Aphrodite auquel on donnait normalement les traits d'un jeune homme encore imberbe ou d'un enfant, mais la divinité primordiale des cosmogonies. Il se présente comme une puissance bénéfique, qui libère le monde des chaînes de la Nécessité, légifère avec douceur et fait régner la justice et l'ordre : *c'est moi qui ai établi l'Acmonide* (c'est-à-dire Ouranos, le Ciel) *dans*

¹⁰ Dans une comédie d'Eubule (fr. 40 Kassel- Austin), un personnage se demande quel peintre eut en premier l'idée absurde de représenter Eros avec des ailes : *il ne savait peindre, celui-là, que des hirondelles!*

un lieu séparé (v. 1) ... la terre et les gouffres de la mer et le ciel de bronze se sont soumis à mon pouvoir / j'ai écarté d'eux le sceptre antique et suis devenu le législateur et juge des dieux (v. 11-12).¹¹ La barbe qu'il porte est un attribut lié au rôle dominant et à la dignité royale avant d'être un signe d'ancienneté. Dans la *Théogonie* d'Hésiode, aux v. 116 et suivants, Eros fait partie de la triade primordiale : *avant tout naquit Chaos (Abîme) ; puis Terre aux larges flancs, assise sûre à jamais offerte à tous les vivants, et Eros (Amour), le plus beau parmi les dieux immortels, celui qui délie les membres et qui, dans la poitrine de tout dieu comme de tout homme, dompte le cœur et le sage vouloir* (traduction, modifiée, de Paul Mazon). Toutefois, la manière dont le dieu se qualifie dans le poème de Simias n'évoque que partiellement le récit hésiodique des origines. Pour le poète d'Ascra, Eros est « une force attractive et génératrice toute puissante »¹² qui préside aux unions, en particulier à l'union du Ciel avec la Terre ; ce n'est en tout cas pas lui, mais le « geste castrateur de Kronos » qui libère la Terre de l'étreinte suffoquante du Ciel.¹³ Simias s'est donc inspiré à plusieurs sources, et non seulement à la *Théogonie* d'Hésiode. Il a probablement puisé des motifs dans des cosmogonies orphiques ; ce domaine est si mal connu qu'il est hasardeux d'en dire davantage.

Les vers 2 à 10 des *Ailes* ont été interprétés de manière très diverse : le texte a en effet été transmis en assez mauvais état, certainement à cause de sa difficulté. Souvent les interprétations proposées s'appuient sur des conjectures peu probantes et sur des interventions textuelles lourdes ; dans certains cas, elles forcent la syntaxe.¹⁴ De mon côté, en essayant de respecter autant que possible le texte transmis et en tenant compte d'une part des particules qui marquent les articulations sémantiques de la composition

¹¹ Le thème développé dans le premier vers du poème (« j'ai le pouvoir, je juge et légifère ») revient dans le douzième et dernier vers selon une construction annulaire (*Ringkomposition*). Les verbes *ekrain'* du v. 3 (sujet : la Nécessité) et *eike* du v. 4 ont leurs correspondants dans les verbes *ekrana* du v. 10 (sujet : Eros s'exprimant à la 1^{re} personne) et *eike* du v. 11. Aux *volontés funestes* de la Nécessité (v. 4) s'oppose la *douce persuasion* d'Eros (v. 10).

¹² Reynal Sorel, *Les cosmogonies grecques*, Paris 1994, p. 37.

¹³ Reynal Sorel, *ibid.*

¹⁴ Il serait trop long de discuter ici l'ensemble des hypothèses avancées. On peut trouver cette discussion dans la monographie de Silvia Strodel qui m'a servi comme point de départ pour mon étude de la *Hache* et des *Ailes*: *Zur Überlieferung und zum Verständnis der hellenistischen Technopaignien*, Frankfurt, Bern 2002, p.199-235. Je suis toutefois en désaccord avec l'auteur sur plusieurs points de son analyse des *Ailes*.

et d'autre part de sa structure poétique, je suis arrivée à une compréhension largement nouvelle du poème, celle que ma traduction reflète. Deux points nécessitent quelques éclaircissements :

I) v. 5-7: *tous les êtres qui se meuvent / à travers l'éther / et le chaos*

L'éther (*aithèr* : air igné, sec) est la partie supérieure de l'espace aérien ; il s'oppose à l'*aèr* (air humide). L'*aèr*, dans lequel vivent les mortels, est caractérisé par les phénomènes météorologiques (pluie, neige, orages, brouillard, vents, etc.) ; l'*aithèr*, toujours serein, est l'espace où se trouvent les astres et où vivent les immortels. Dans la *Théogonie* d'Hésiode, il est malaisé de définir ce qu'est le *khaos*, littéralement « béance », « fente », « ouverture » : « Ni vide, ni air, ni désordre, ni fluide, ni gouffre vissé jusqu'au tréfonds de la terre, le Chaos des Muses n'a d'autre particularité que de laisser s'ouvrir le monde ». ¹⁵ Il se peut que Simias ait compris l'éther et le chaos comme deux espaces primordiaux antithétiques, le premier lié à la condition immortelle, le second à la condition mortelle. Dans les *Ailes*, les mots « éther » et « chaos » apparaissent dans les deux vers courts qui forment pour ainsi dire le nombril du poème : le monde tout entier se trouverait ainsi pris entre l'époque passée de la domination de la Nécessité (première aile, v. 3-5) et l'époque de la prise du pouvoir par Eros (deuxième aile, v. 8-10, mais aussi v. 11-12), et ces deux époques antithétiques et révolues seraient intégrées dans le présent continu de la domination « douce » du dieu barbu et ailé (v. 1-2, v. 11-12).

II) v. 9-10: *je suis appelé l'aérien au vol rapide / car je n'ai pas imposé mon pouvoir par la force mais par la douce persuasion*

Avec Theodor Bergk, ¹⁶ Silvia Strodel ¹⁷ suppose que le nom d'Eros devait figurer au v. 9, puisque, si tel n'était pas le cas, le nom du dieu serait absent du poème : au lieu d'*aérios*, il faudrait donc lire *habros Eros*, « tendre Eros ». Je préfère maintenir *aérios*, la leçon transmise par l'*Anthologie*. Cet adjectif est employé par Platon (*Epinomis*, 984e) pour caractériser la classe des démons (*aérimon génos*) en tant que divinités intermédiaires, médiatrices

¹⁵ Reynal Sorel, ouvrage cité à la note 12, p. 30.

¹⁶ *Anthologia Lyrica*, 2^e éd., Leipzig 1868 (1^{re} éd. 1854), p. LXXX.

¹⁷ Aux p. 226-228 de l'ouvrage cité à la note 14.

entre les hommes et les dieux « étheriens ». Or, c'est un fait bien connu, Platon définit Eros précisément comme un démon. Simias a donc suivi sur ce point la conception platonicienne et en a profité pour désigner son personnage de manière détournée, selon son habitude,¹⁸ en choisissant un appellatif savant et énigmatique. Je comprends en outre la particule *gar* du v. 10 (« en effet », « car ») comme une invitation à établir un lien entre les ailes et la nature « aérienne » d'Eros d'une part (*je suis appelé l'aérien au vol rapide*) et la force persuasive du démon d'autre part : la persuasion est en effet ce pouvoir subtil comme l'air qui sait franchir tous les obstacles et pénétrer de manière très rapide dans les esprits.

Nous avons pu constater que plusieurs traditions convergent dans l'Eros ailé et barbu de Simias : hésiodique, orphique, platonicienne. Selon Günter Wojaczek,¹⁹ la tradition orphique serait déterminante et aurait inspiré non seulement les *Ailes*, mais aussi l'*Œuf* et la *Hache* ;²⁰ les poètes hellénistiques auraient même commencé à composer des poèmes figurés en prenant pour modèle des objets cultuels orphiques portant des inscriptions ; les hypothèses de Wojaczek sont toutefois peu convaincantes. Plus séduisante est l'hypothèse formulée par Ulrich Ernst à un autre niveau : l'*Œuf*, la *Hache* et les *Ailes* formeraient un triptyque ; l'*Œuf*, qui se distingue par sa thématique « autoréflexive et poétologique », en serait l'élément central.²¹ Silvia Strodel ajoute que la *Hache* pourrait représenter l'épopée et les *Ailes* le mythe et/ou la philosophie.²² Comme il s'agit de compositions hellénistiques, j'estime plus probable que elles représentent trois grands genres poétiques : l'*Œuf*, la lyrique chorale, la *Hache*, l'épopée, et les *Ailes*, la poésie hexamétrique didactique (théologie, philosophie).²³

¹⁸ Dans la *Hache*, par exemple, ni le nom de Troie ni le cheval de bois construit par Epéios ne sont directement mentionnés.

¹⁹ *Daphnis. Untersuchungen zur griechischen Bukolik*, Meisenheim am Glan 1969.

²⁰ Dans les cosmogonies orphiques, il est notamment question un œuf primordial.

²¹ *Carmen Figuratum. Geschichte des Figurengedichts von den antiken Ursprüngen bis zum Ausgang des Mittelalters*, Köln - Weimar - Wien 1991, pp. 73-74.

²² Ouvrage cité à la note 14, p. 49, note 4.

²³ Et si le *Trône* et la *Sphère*, les deux poèmes figurés de Simias dont il ne reste que les titres, représentaient respectivement la Muse tragique et la Muse comique (cf. les hommes sphériques du discours d'Aristophane dans le *Banquet* platonicien) ? Mais je le dis pour badiner ...

Finito di stampare nel mese di dicembre 2016

Geca – Industrie Grafiche