



LES *LITHIKA* DE POSIDIPPE DE PELLA : UNE PRATIQUE SOPHISTIQUEE DES ÉCHOS DE MÉLODIES ACCENTUELLES

MICHÈLE BIRAUD
UNIVERSITÉ DE NICE SOPHIA-ANTIPOLIS

Résumé

Les *Lithika* sont un ensemble d'épigrammes de Posidippe de Pella, qui ont été révélées il y a une dizaine d'années par le papyrus de Milan et qui sont consacrées à la description de pierres précieuses admirables par leur éclat ou par le travail du sculpteur. Je montre ici que cette poésie alexandrine savante utilise non seulement les ressources rythmiques habituelles de la métrique du distique élégiaque, mais accorde aussi une grande importance à la courbe de la mélodie créée par l'alternance des mores hautes des syllabes accentuées et des mores basses (la langue parlée par les élites au début de l'époque alexandrine dispose encore d'un accent de hauteur mélodique). Elle emploie deux principes d'harmonie : soit des écarts réguliers, qui couvrent la plus grande partie d'un vers ou prédominent dans une partie de l'épigramme, soit la récurrence d'une courbe à écarts irréguliers, qui se produit le plus souvent aux points stratégiques du distique ou de l'épigramme (césures, début ou fin de poème, de phrase, de distique, de vers ou d'hémistiche).

Abstract

Lithika is a set of Posidippus' epigrams, which were revealed around ten years ago by the papyrus of Milan and which are dedicated to the description of precious stones admirable by their brightness or by the work of the sculptor. I show here that this learned alexandrine poetry uses not only the usual rhythmic resources of the metrics of the elegiac distich, but also grants a big importance for the curve of the melody created by the alternation of the upper mores of the stressed syllables and the lower mores (the language spoken by elites at the beginning of alexandrine period has still a melodic pitch). It uses both principles of harmony : either regular distances, which cover the wider part of a verse or prevail in a part of the epigram, or the recurrence of a curve with irregular distances, which occurs mostly in the strategic points of the distich or the epigram (caesuras, the beginning or the end of poem, sentence, distich, verse or hemistich).

Dans cette étude, je me propose de montrer que les *Lithika* de Posidippe, recueil d'épigrammes décrivant des gemmes sculptées qui sont, d'une façon ou d'une autre, des objets de *thauma*, sont des poèmes aux courbes mélodiques savamment organisées. L'existence de telles courbes mélodiques dans la poésie correspond à l'existence, dans la langue de cette époque, d'un accent de hauteur musicale ; nous en définirons les formes et les usages possibles, en les illustrant par d'autres textes poétiques (refrains de Théocrite, épitaphe en vers), avant d'essayer d'en découvrir l'utilisation dans ce recueil poétique.

Les poèmes de Posidippe, poète à la cour de Ptolémée Philadelphie, sont susceptibles, tout autant que ceux de son contemporain Théocrite, de contenir ce genre de raffinement verbal¹, et l'enquête me semblait s'imposer d'autant plus que le recueil des épigrammes de Posidippe découvert sur le papyrus de Milan et édité il y a une dizaine d'années² n'a encore fait l'objet, à ma connaissance, d'aucune étude de ce genre. J'ai réduit mon étude à la première partie du papyrus (épigrammes 1 à 17), qui peut correspondre à un recueil à part, car elle est spécifiquement consacrée à la description de pierres précieuses, le plus souvent sculptées, et je n'y ai retenu que les textes complets, ou complétés par la sagacité des premiers éditeurs.

Pour la commodité de la démonstration, l'étude sera organisée selon la taille croissante des épigrammes (deux, trois puis quatre distiques) – avec l'accroissement de la taille du poème, les échos et les dissonances mélodiques se font plus complexes – et selon le degré de certitude du texte transmis : onze poèmes seulement sur les dix-sept sont dans un état suffisamment bon pour ce genre d'étude, et dans cet ensemble, près de la moitié comportent des lacunes qui ont donné lieu à des conjectures diverses, que cette étude permettra peut-être d'évaluer.

1. L'accent mélodique : définition phonétique, usages poétiques

L'accent grec est encore, au début de l'époque hellénistique, un accent *musical*, c'est-à-dire que, dans chaque syllabe marquée d'un accent, la voix s'élève le temps d'une *more* (c'est-à-dire la durée d'une voyelle brève) : de ce fait, cette note plus haute correspond à la totalité d'une voyelle brève en syllabe ouverte marquée de l'accent aigu, à la première moitié d'une voyelle longue

¹ La poésie de cette période, comme l'a montré VAN GRONINGEN 1953, est en partie au moins un jeu verbal.

² *P. Mil. Vogl*, édité par C. Austin et G. Bastianini 2002, *Posidippi Pellae quae supersunt omnia*, Milan.

marquée de l'accent circonflexe, à la seconde moitié d'une voyelle longue marquée de l'accent aigu. Tout ceci est bien connu. Ce qui est généralement méconnu (parce que le système de notation accentuel alexandrin ne le prend pas en compte) mais que souligne J. Vendryes³, c'est que dans les syllabes fermées par les phonèmes [l, m, n, r], ces phonèmes étaient encore considérés comme des seconds éléments de diphtongue : *av*, dans *ἄνδρα* et dans *ἄνθρωπος*, est une diphtongue⁴. Par conséquent, dans *ἄνδρα*, l'élévation du timbre se réalise sur la première more [^aandra] (comme dans *αἴμα*), tandis que dans *ἄνθρωπος*, du fait de la loi de limitation, c'est sur la seconde more [^aanthropos]⁵. Par ailleurs, je considère comme more haute la syllabe finale de mot portant un accent grave⁶. La barytonèse passe certes pour 'assoupir' l'acuité de l'accent, selon Apollonios Dyscole et Hérodien, qui emploient l'adjectif βαρύς aussi bien pour caractériser la syllabe portant l'accent grave que pour la syllabe atone (voir un résumé de cette question dans le traité de J. Vendryes, § 39-40), mais dans les Hymnes de Delphes, ces syllabes finales sont traitées comme les syllabes à accent aigu : aucune autre syllabe du mot ne pouvant porter une note plus élevée qu'elles, elles sont considérées comme le plus haut point mélodique du mot (Vendryes, § 26 et 42).

Au début de l'époque hellénistique, dans la poésie, l'harmonie entre les courbes mélodiques de deux ou plusieurs segments d'énoncés repose sur l'identité de la place des accents (ceux-ci marquant une élévation musicale de la voix) dans deux ou plusieurs segments de vers : identité parfaite de la place d'au moins deux ou trois accents dans une dipodie dactylique, ou éventuellement avec un décalage d'une more pour l'un d'eux, à la façon de ces variations rythmiques nommées

³ VENDRYES 1938, p. 55.

⁴ C'est vrai à date ancienne puisque c'est ce qui permet l'existence de la loi d'Osthoff ; c'est encore valable au II^e siècle avant notre ère, à en juger par la notation musicale des *Hymnes* de Delphes : les groupes formés d'une voyelle brève suivie d'une liquide ou d'une nasale peuvent y être chantés sur deux notes, comme toute voyelle longue ou diphtongue (cf. REINACH 1926).

⁵ « Cette double valeur de l'accent aigu, en pareil cas, est confirmée par les remarques des grammairiens alexandrins qui accentuaient chez Homère, devant un enclitique, *λάμπε τε* ou *ἔνθά ποτε* comme *λαῖφος τε* ou *εἰτά ποτε* ; papyri et manuscrits ont conservé des traces de cette accentuation en cas d'enclise qui témoigne de la double valeur de l'accent aigu sur les groupes voyelle brève plus liquide ou nasale » (IRIGOIN 1983, p. 178) ; voir surtout IRIGOIN 2000.

⁶ Toutefois, alors que tous les noms, verbes, adverbes et adjectifs ont un sommet mélodique, les proclitiques (article défini, prépositions), les particules *γάρ*, *μέν*, *δέ*, les conjonctions *καί* et *ἤ* et les négations ne comportaient aucune élévation tonale, sauf cas particulier ; leur accent grave dans les éditions modernes est la survivance de la convention graphique de certains manuscrits de surmonter chaque syllabe non accentuée d'un accent grave (cela offre l'avantage de permettre de les signaler comme mots). Voir VENDRYES 1938, § 69-75, 99, 119, MAAS 1966, § 135, et LEJEUNE 1972, § 348-349, 368.

anaclasses, qui sont obtenues par l'échange des places d'une syllabe longue et d'une syllabe brève.

Dans sa contribution publiée en 1983 dans les *Mélanges Edouard Delebecque*, J. Irigoien a étudié le refrain qui scande le chant de Thyrsis dans l'*Idylle I* de Théocrite. Malgré un texte qui varie d'une reprise à l'autre, les élévations de ton dues aux accents restent sur la même more de chaque dactyle :

ἄρχετε βουκολικᾶς, Μοῖσαι φίλαι, ἄρχετ' αἰδιᾶς
 ἄρχετε βουκολικᾶς, Μοῖσαι, πάλιν ἄρχετ' αἰδιᾶς
 λήγετε βουκολικᾶς, Μοῖσαι, ἴτε, λήγετ' αἰδιᾶς

et ainsi la courbe mélodique⁷ est toujours la même⁸ :

οίοο οοοο ιοίο οοίο οίοο οοίο

Cette persistance contribue évidemment pour une large part à l'effet de refrain.

Intriguée par cette observation, j'ai appliqué la même analyse au refrain des *Magiciennes* (*Idylle II* de Théocrite). Ici encore, en considérant les premières syllabes de ἔλκε et ἄνδρα comme des diphtongues à deuxième élément sonantique, l'effet mélodique est remarquable :

ἴνυξ ἔλκε τὸ τῆνον ἐμὸν ποτὶ δῶρα τὸν ἄνδρα

La courbe mélodique

ιοοο ιοοι ιοοο ιοοι ιοοο ιοο

est faite de trois dipodies dactyliques de même mélodie, la troisième étant catalectique (comme il est de règle dans un hexamètre) ; le nombre de mores basses intercalées entre les mores hautes est de 3 – 2 – 0 – 3 – 2 – 0 – 3 – 2. Dans le contexte de ce poème, on peut conférer à cette triple récurrence une valeur mimétique : elle est analogue à une triple giration de la ἴνυξ⁹ qui est censée résonner en même temps que la magicienne prononce cette incantation.

Cette étude de la place des élévations du ton dans ces deux vers de refrain de Théocrite illustre deux façons différentes de créer une harmonie reposant sur la mélodie accentuelle :

⁷ Par convention, dans cet article, le temps marqué de chaque dactyle est en gras ; le soulignement associe les deux mores d'une voyelle longue ; la lettre o symbolise une more basse, la lettre i une more haute. Le signe , indique la limite entre les dactyles, les signes - et ~ une catalexe d'une ou deux mores.

⁸ La syllabe ἄρ de ἄρχετε est accentuée sur la seconde more puisqu'elle est considérée comme une diphtongue.

⁹ Ce mot désigne probablement ici un instrument de sorcellerie susceptible d'un vif mouvement giratoire et produisant à chaque tour une mélodie irrégulière (dont la courbe serait notée ici par iooiooi).

- une courbe mélodique sans particularité distinctive s'impose comme remarquable dans un texte à cause de sa répétition ;
- la courbe mélodique d'un vers peut être harmonieuse par la répétition d'écarts réguliers entre les mores accentuées de ce vers.

Chez Théocrite, cette recherche mélodique s'observe dans les refrains. Dans une *épigramme en distiques élégiaques*, quels sont les endroits privilégiés où le poète aurait pu vouloir employer de tels effets ?

Rappelons que le distique élégiaque est fait d'un hexamètre dactylique et d'un second vers constitué de deux tripodies dactyliques catalectiques *in syllabam* (c'est-à-dire que le troisième dactyle de chacune se réduit à la syllabe longue initiale qui est le temps marqué) ; la catalexe médiane de ce vers impliquait probablement une pause dans la diction (à la différence des césures qui n'interrompent pas la continuité de la diction du vers¹⁰). La seconde tripodie dactylique a un rythme et un nombre de syllabes constants puisque ses deux dactyles n'admettent pas de substitution. Le distique s'achève ainsi par sept syllabes qui ont toujours le même rythme : c'est un effet de clausule métrique très évident. Ces secondes tripodies dactyliques pourraient donc être un lieu privilégié de courbe mélodique en écho soit avec une autre finale de distique, soit au contraire avec une attaque de distique. D'autres échos sont évidemment possibles, par exemple entre les deux fins de vers d'un même distique, ou entre deux hexamètres de deux distiques. On peut aussi avoir des effets de courbe mélodique dominante dans un distique ou une épigramme si un dactyle ou une séquence de deux dactyles dont les accents sont sur les mêmes mores sont récurrents. On peut aussi avoir un vers de courbe mélodique remarquable par les écarts entre les mores accentuées.

Une épigramme du IV^e siècle a. C. gravée sur une stèle funéraire en Cyrénaïque¹¹ va permettre d'illustrer nettement la plupart de ces possibilités¹² :

[Π]ορθμίδος ἔσθ' ἐλέμου μεδέων γέρον ὄς διὰ πάν[τα] - νυκτὸς ὑπὸ σκιερᾶς ~ πείρατα πλείς ποταμοῦ ~ ἄρά τι ν' Ἄράτας ἄλ' ἄλαν ἄρε τὰν ἴδες εἴ γε - τάνδ' ὑπὸ λυγαίαν ~ ἄγαγεσ ἀτόνα; ~	<u>oo</u> io <u>oo</u> oi <u>oo</u> oi <u>oo</u> io <u>oo</u> oo <u>io</u> <u>oo</u> io <u>oo</u> oo <u>io</u> // <u>oi</u> oo <u>io</u> oo <u>io</u> // <u>io</u> io <u>oo</u> oi <u>oo</u> oi <u>oo</u> oo <u>oi</u> io <u>oi</u> <u>oi</u> oo <u>oo</u> oi <u>oo</u> // <u>oi</u> oo <u>oo</u> oi //
[Ο]ὐκέτι τὰν ἄβρόπαιδα πάτραν σὺν Ἑσπερ[ίδ' ὀψ]ῆ οὐδὲ τὸν ἔστεργ[ε]ς ~ σὸν πόσιν οὐδὲ τέκνοι ~ στρωσεῖς νυμφιδίαν εὐνά τειφ. Ἡ μάλα δαίμων, [Ἄ]ράτα, κρυερὰν ~ σοί τιν' ἔδειξεν ἀράν. ~	<u>oo</u> io <u>oo</u> oi <u>oo</u> oi <u>oo</u> oi <u>oo</u> oi <u>oo</u> io <u>oo</u> io <u>oi</u> oo <u>oo</u> // <u>oi</u> io <u>oo</u> ii <u>oo</u> // <u>oo</u> io <u>oo</u> oi <u>oo</u> oo <u>oi</u> oi <u>io</u> io <u>oi</u> oo <u>oo</u> oi <u>oo</u> oo <u>oi</u> // <u>oi</u> oi <u>oo</u> oo <u>oi</u> //

¹⁰ Selon IRIGOIN 2004.

¹¹ Stèle d'Arata, au musée de Barka (n° 680 des *Carmina epigraphica Graeca saeculi IV a. Chr.* n., P.A. Hansen, 1969, Berlin-New York et n° 362 du *Supplementum epigraphicum Graecum*, vol. 9).

¹² Voir BIRAUD (à paraître).

Dans le dernier vers de chaque quatrain, les deux *hémiepès* sont identiques (avec une légère variation due à un accent supplémentaire au début du dernier hémiepès), ce qui constitue un effet de clausule à la fin de chaque strophe (en accord avec la disposition en deux strophes sur la pierre). Le second hémistiche du vers 1 et le premier hémiepès du deuxième vers sont également semblables, sauf pour la dernière more à cause de la catalexe de l'hémiepès (**ooio oooo ioo**). Les premières tripodies des v. 1 et 3, et le vers 5 tout entier, comportent une récurrence mélodique de la courbe **oooi** encadrée par des segments **ooio**. Au vers 7, de part et d'autre de la césure bucolique qui ponctue une fin de phrase, se trouvent deux dactyles de structure mélodique en miroir (oioi et ioio) : la mélodie repart à rebours après la césure. Dans ce poème, la densité des échos est extrême et la régularité des reprises exemplaire.

Il va de soi que la récurrence est plus ou moins probable selon le type de structure mélodique de dactyle, certains étant beaucoup plus fréquents que d'autres. En effet, si l'on considère les vingt-six distiques de notre corpus actuel, on relève les quantités suivantes¹³ :

oooo	48	oooi	67	oioo	44	ooio	44	iooo	21
iooi	14	ioio	3	oioi	2	oioo	4	ooii	6

On a donc quatre types usuels (environ 8 occurrences sur 10), deux types peu fréquents, et quatre types rares.

Or il y a dix dactyles dans un distique élégiaque. Il est donc conforme à la distribution aléatoire que tout type usuel puisse apparaître deux fois, et même trois fois à l'occasion (l'aléa n'étant par définition pas régulier) ; par conséquent, seule une quadruple apparition mérite une mention. En revanche, deux occurrences d'une séquence mélodique rare sont déjà très significatives. Et la reprise d'une *paire* de deux des cinq séquences mélodiques à un accent l'est aussi, puisque la chance de les rencontrer, dans n'importe quel ordre, est de 1 sur 15, et dans le même ordre, de 1 sur 25.

2. Trois quatrains

Posidippe 5

Je commence par ce quatrain parce que le texte donné par le papyrus est en très bon état. L'épigramme indique qu'un lapis-lazuli gravé par Timanthès pour Démylos a été offert en présent amoureux par celui-ci à la belle Nikaia aux noirs cheveux.

¹³ On ne peut exclure la présence de dactyles de type *iiio*, bien qu'ils soient exclus en début de vers et après césure.

Τιμάνθης ἔγλυψε τὸν ἄστερόεντα σάπειρον·	<u>oooi</u> <u>oooi</u> <u>oooo</u> <u>oooi</u> <u>oooi</u> <u>oo</u>
τόνδε χρυσίτην ~ Περσικὸν ἠμίλιθον ~	<u>oioo</u> <u>oooi</u> <u>oo</u> <u>oooi</u> <u>ooio</u> <u>oo</u>
Δημύλωι· ἀνθ' ἀπαλοῦ δὲ φιλήματος ἡ κυανόθριξ	<u>ooio</u> <u>oooo</u> <u>iooo</u> <u>oioo</u> <u>oooo</u> <u>iooo</u>
δῶρον Ν[ι]καίη ~ Κώια ἐδ[εκτ' ἔρα τόν ~.	<u>iooo</u> <u>oooi</u> <u>oo</u> <u>oioi</u> <u>oooo</u> <u>i</u>

La mélodie d'ensemble des deux distiques est totalement différente, les mores hautes étant majoritairement à la fin des dactyles dans le premier distique, et au début des dactyles dans le second. Ceci va de pair avec une rupture thématique : mention de l'activité créatrice du lapicide dans le premier distique, du don amoureux du bijou à une jolie fille dans le second.

Le premier hexamètre impose un rythme par la répétition de deux unités mélodiques semblables et assez uniformes (oooioooioooo) et leur reprise, avec une variation d'une more pour la seconde élévation de ton, dans le dernier hémistiche du distique (elle est avancée d'une more, ce qui devait « compenser » la catalexe finale, car il y a ainsi trois mores basses à la fin de chacun des deux vers du distique). De la même façon, dans le second distique, la seconde moitié de l'hexamètre est semblable à la première à la place d'une more près (les mores 2 et 3 sont interverties) et au second hémipès du deuxième vers à la différence près d'une more haute supplémentaire dans ce dernier. Ces variations d'une more de la position de la plus haute note devaient correspondre à une sorte d'*anaclase* de type mélodique, donc à une variation dans la mélodie qui n'empêche pas la reconnaissance de la reprise de cette mélodie. Chacune des deux phrases qui constituent le texte a donc des reprises mélodiques qui lui sont propres.

Posidippe 13

La pierre décrite ici est merveilleusement lumineuse quand elle est humide, et se révèle, quand elle sèche, sculptée d'un lion de Perse s'élevant vers le soleil. Le texte est en moins bon état que le précédent, car il y a des lacunes près de la marge de gauche et au milieu des vers, mais nous allons voir que l'étude des harmonies mélodiques permet de conforter les conjectures d'Austin et de Gronewald.

κερδαλέη λίθος ἦδε· λιπα[ινομένη]ς γε μέν αὐτῆς	<u>oooi</u> <u>ooio</u> <u>oioo</u> <u>oooi</u> <u>oooo</u> <u>ooio</u>
φέγγος ὄλους ὄγκους, ~ θαυ[μ' ἀπάτη]ς, περιθεῖ ~	<u>iooi</u> <u>oooi</u> <u>oo</u> <u>iooi</u> <u>oooo</u> <u>io</u>
ῥ[γκων]· δ' ἄσκελέων· ὠκὸν γ[λυπ, τὸς λ]ῆς ὁ Πέρσης	<u>oioo</u> <u>oooi</u> <u>oooo</u> <u>oioo</u> <u>oioo</u> <u>oioo</u>
τε]ίνων ἀστράπτει ~ πρὸς καλὸν ἠέλιον. ~	<u>oioo</u> <u>oooi</u> <u>oo</u> <u>oooi</u> <u>ooio</u> <u>oo</u>

Dans le premier distique, les deux hémipès du deuxième vers ont presque la même mélodie, qui commence avec la reprise initiale de la structure rare iooi et se poursuit à l'identique avec seulement une interversion de la place de l'élévation du ton à la fin (ioo / oio). Dans le second distique, le premier hémistiche de l'hexamètre a sa réplique exacte dans le premier hémistiche du vers suivant (mis à

part la nécessaire catalexe). C'est la moitié du poème qui se trouve ainsi régie par des reprises mélodiques assez longues et parfaitement audibles.

Dans le second distique, le deuxième hémistiche de l'hexamètre a trois pieds de même courbe mélodique, à l'exception de la more haute que porte le nom λίς (le lion), le mot inattendu de la phrase : cette élévation tonale discordante souligne de façon *mimétique* le brusque surgissement de l'image du lion quand la surface de la pierre devient sèche.

Autre phénomène remarquable de la structure mélodique de ce texte, les huit premières mores du premier et du dernier hémistiche du poème sont identiques : cette reprise circulaire (dénommée *kuklos* en rhétorique grecque) réalise une sorte d'encadrement, de sertissage sonore de la description du camée.

Posidippe 3

L'état de la colonne d'écriture est altéré sur les deux bords, et a donné lieu à des conjectures en début et en fin de chaque vers. Voici le texte établi par Austin. Il décrit une pierre, peut-être un rubis, représentant probablement une coupe avec des fleurs, bijou offert lors d'un banquet à une maîtresse charmée par les objets d'exception.

ἄνθραξ] ἀγάζων ὄδ' ἐν ᾧ φιάλην ὁ λιθοργός -	<u>οἶοο</u> <u>οοοἶ</u> <u>οοἶο</u> <u>οοοἶ</u> <u>οοοο</u> <u>οοἶ</u>
ἔγλυφε]ν ἀρπάζει ~ βλέμματο·ς ὑγρά φάη ~	<u>οἶοο</u> <u>οοοἶ</u> <u>οο</u> <u>οἶοο</u> <u>οοἶο</u> <u>οο</u>
χάλα]νθ' εἰς τριέλικτα φυήν· σὺ δὲ καί]ν' ἀγαπᾶσα -	<u>οἶοο</u> <u>οοοἶ</u> <u>οοοο</u> <u>οἶο</u> <u>οοοο</u> <u>οο</u>
εὐφρω]ν ἐν δαίτη ~ πότνια· τόνδε δέ]χου. ~	<u>οἶοο</u> <u>οοοἶ</u> <u>οο</u> <u>οἶοο</u> <u>οοἶο</u> <u>οο</u>

Les dix premières mores de chaque vers ont une courbe mélodique identique, ce qui constitue une récurrence majeure. De plus, le temps marqué du quatrième dactyle des vers 2 et 4 a la même intonation haute que celui du premier pied de chaque vers. Débuts de vers et débuts de seconds *hémiepès* sont ainsi uniformément marqués.

La phrase finale a beaucoup de mores hautes (9 pour un vers et demi, contre 6 à 7 en moyenne) : l'énoncé du don contraste ainsi avec la phrase de description de l'objet. La brièveté des mots (presque exclusivement des dissyllabes et des monosyllabes) et cette instabilité de la courbe mélodique à la fin des deux derniers vers peuvent être une représentation, conforme aux goûts mimétiques de l'époque, de l'émotion de l'amoureux au moment du don.

On peut tirer deux conclusions principales de ce texte. Posidippe a eu le souci de souligner par des récurrences mélodiques remarquables l'architecture métrique de son poème, alors même qu'il en disloquait le phrasé par les césures fortes et les enjambements. Et tous ces échos de l'analyse mélodique confirment les conjectures d'Austin.

3. Quatre sizains

Posidippe 14

Pour ce poème, le papyrus était lisible, il y a juste eu quelques lacunes de lettres faciles à suppléer ; on peut donc considérer le texte comme certain.

εὖ τὸν Πήγασον ἵππον ἐπ' ἠερόεσσας Ἴασπιν	<u>io</u> oo <u>oi</u> oo <u>io</u> oo <u>oo</u> oi <u>oo</u> oi <u>oo</u> oo
χειρά τε καὶ κατὰ νοῦν ἔγλυφ' ὁ χειροτέχνης	<u>io</u> io <u>oo</u> oo <u>io</u> <u>oi</u> oo <u>oo</u> oi <u>oo</u>
Βελλε[ρ]οφόντης μὲν γὰρ Ἀλήιον εἰς Κιλίκων γῆν	<u>oo</u> oo <u>oi</u> oo <u>oo</u> oo <u>oi</u> oo <u>oo</u> oi <u>oo</u> io
ἦριφ', ὁ δ' εἰς κυανῆν ἠέρα πῶλος ἔβη	<u>oi</u> oo <u>oo</u> oo <u>io</u> <u>oo</u> io <u>io</u> oi <u>oo</u>
[ο]ὔνεκ' ἀγνιόχητον ἔτι τρομέοντα χαλινοῖς	<u>oi</u> oo <u>oo</u> oi <u>oo</u> oi <u>oo</u> oi <u>oo</u> oo <u>oo</u> io
[ἴ]ππ[ον ἐν] αἰθερίωι τῶιδ' ἐτύπωσε λίθωι.	<u>io</u> oo <u>oo</u> oi <u>oo</u> <u>io</u> oi <u>oo</u> oi <u>oo</u>

Dans cette épigramme, chaque distique correspond à un énoncé syntaxiquement et sémantiquement autonome : le premier distique souligne l'art du graveur, le second rappelle les circonstances du mythe, le troisième précise la pose choisie par le graveur.

À chaque distique aussi ses principes d'harmonie mélodique :

- premier distique : on constate les mêmes points de plus grande hauteur mélodique dans les pieds impairs : la more initiale est haute pour le premier et le troisième dactyle de chacun des deux vers, et la dernière montée mélodique se trouve sur la fin des cinquièmes dactyles ;

- deuxième distique : la mélodie dominante est donnée par l'alternance, dans le premier vers, d'un dactyle intonné sur la deuxième more et d'un dactyle sans modulation mélodique, et ce rythme reparaît dans le premier *hémipès* du vers suivant ;

- troisième distique : la courbe mélodique dominante du dernier distique est fondée sur la récurrence d'un dactyle intonné sur la more finale, donc avec dissociation du temps marqué et de la hauteur mélodique, à la différence du distique précédent (6 dactyles sur 10).

Dans le distique de clôture, en rappel lointain de l'ouverture du texte, le premier dactyle du dernier vers a la même attaque intonnée que celui des deux premiers vers. Dans ce dernier vers, on constate aussi que les deux *hémipès* ont la même forme rythmique (le premier *hémipès* est entièrement dactylique, comme le second) et toutes les mores basses sont à la même place, à la réserve près d'un accent de hauteur supplémentaire sur la quatrième more du second hémipès, légère variation pour moduler la symétrie. Le poème s'achève ainsi sur une double clausule.

Posidippe 17

Cette épigramme invite à s'étonner du double pouvoir d'une pierre magnétique qui, d'un côté, attire le fer, et de l'autre, le repousse. Elle nous est

parvenue en très bon état, avec seulement quatre fautes d'orthographe. On retrouve ici, dans les deux derniers distiques, l'absence de correspondance entre les limites de distique et les limites de phrase, déjà constatée dans les épigrammes 3 et 5 :

σκέψαι ὁ Μύσιος οἶον ἀνερρίζωσεν Ὀλυμπος·	iooo oioo iooo ooio ooio oo
τόνδε λίθον διπλήνι ~ θαυμάσιον δυνάμει·~	iooi ooio io ooio ooio oo
τῆιδε μέν ἔλκει ρεῖα τὸν ἀντήεντα σίδηρον ~	iooo oioo iooo ooio ooio oo
μάγνης οἷα λίθος, ~ τῆιδε δ' ἄπωθεν ἐλαῖ, ~	iooo ioio oo ioio ooio io
πλευρῆι ἐναντιοεργός· ὁ καὶ τέρας ἐξ ἐνόου αὐτοῦ,	ooio ooio ooio ooio ooio ooio
πῶς δύο μιμεῖται ~ χερδάμας εἰς προβολάς· ~	ioio ooio oo ooio ooio io

L'effet mélodique le plus saillant est la présence de clausules mélodiques en fin de vers : une clausule **ooioooiooo** aux v. 1 et 3, et au v. 2 aussi avec catalexe d'une more, et une clausule **ooooio** aux v. 4 et 6. Les vers 1 et 3 présentent même dans leur ensemble une ligne mélodique identique.

Le troisième distique se caractérise par une assez grande uniformité mélodique due au rythme dominant **ooio** ; plus généralement, dans huit pieds sur dix, il y a une more haute sur la partie du pied qui ne porte pas le temps marqué¹⁴, alors que les quatre premiers vers ont une more haute à l'initiale, ce qui est sans autre exemple dans notre corpus. Ce contraste mélodique distingue la description d'une pierre au magnétisme polarisé de l'énoncé d'une surprise admirative devant cette propriété contradictoire. Les intonations hautes sur la syllabe finale de chacun des deux derniers vers en particulier semblent correspondre à une sorte de tonalité exclamative.

Posidippe 11

Il s'agit dans ce poème de l'évocation d'un coquillage nacré aux reflets lumineux, dans lequel est incisé le portrait d'une des Grâces, Aglaïa. Le texte présente des lacunes au début du premier, du quatrième et du sixième vers, et un peu après la césure des trois derniers. Austin propose de plus, au premier vers, contre Lloyd-Jones (στίλβουσα πανάργυρον), une lecture ἄγαν ἄργυρον qui fait intervenir une modification de quantité vocalique de ἄγαν attestée par ailleurs plus tardivement. Par ailleurs, au vers 3, μαργαρίτις présente une quantité longue de la syllabe γα qui n'est attestée elle aussi qu'ultérieurement. Cette épigramme pose donc un certain nombre de problèmes textuels.

Οὐχὶ λίθοις στίλβους ἄγαν ἄργυρον, ἀλλὰ θαλάσσης	ooii ooio ooio oioo ooio oioo
Περσικὸν αἶγια λῶν ~ ὄστρακον ἐνδέδεται, ~	oooi ooio io ooio ooio oo
οὐνομα μαργαρίτις· ἔχει δ' ἐν γλύμματι κοίλωι	oioo ooio iooo ooio ooio oioo
χρυσολίθωι μορφᾶς ~ Ἀγλαίης ἰκέλας· ~	oooi ooio oi ooio ooio oo
ἦδη δ' εἰς ὦπ' ὄγκος ὑπεκτέταται διὰ κηροῦ	oioo ooio iooo ooio ooio ooio

¹⁴ Dans l'ensemble de notre corpus d'étude, la more haute se trouve aussi souvent sur un temps marqué que sur un temps non marqué.

αὐγῆ.ν] εἰς γλαφυ.ρὸν ~ γλύ[μμα φυ.]λασσομέ.νου. ~ **oooi oooo oi iooo oooi oo**

La mélodie à deux mores hautes jointives de la conjecture du début du premier vers (Οὐχὶ λίθος) constitue une *attaque* particulièrement frappante tant par cette hauteur mélodique soutenue sur deux mores que par sa rareté (elle n'apparaît par ailleurs dans notre corpus d'étude que dans les poèmes 7 et 15).

Le premier hexamètre impose dès le quatrième pied un rythme **oiioooio** qui se retrouve ailleurs (dernier hémipède du premier distique, début du troisième distique). Plusieurs autres répétitions mélodiques harmonisent les distiques entre eux : le premier hémipède du second vers de chaque distique est semblable (avec un écart d'une more à la fin de la première séquence) ; les second et troisième distiques s'achèvent par la même mélodie (**oooiio**) ; dans quatre vers sur six, le second dactyle est tout en mores basses.

Ce poème présente enfin une caractéristique mélodique particulièrement perceptible, et qui constitue un harmonieux effet de renversement : le deuxième vers est de mélodie *retrogradable* autour de la césure (les segments oooioooooio et oioooooiooo sont l'image en miroir l'un de l'autre).

Posidippe 7

Ce texte présente des lacunes dans la seconde moitié des cinq premiers vers. Il évoque une pierre couleur de miel des montagnes d'Arabie qui orne le sein d'une belle.

ἔξ Ἀράβων τὰ ξάνθ' ὀρέων κατέρ]υτα κυλίων	oooi oooo ioi ooi oooo oioo
εἰς ἄλα χεῖμαρ.ρους ~ ὄκ' [ἐφό.ρει ποτα].μὸς ~	ooio oooi oo ioi oooo io
τὸν μέλι.τι χροί.ην λίθ[ον εἴκελον ὀ]ν Κρονί.ο[υ] χεῖρ	ooio oooi ooio oioo oooi oooi
ἔγλυ.ψε· χρυ.σῶι ~ σφιγκτ[ὸς ὄ.δε γλυκε.ρ]ῆι ~	oioo oooo io ooi oooo io
Νικονό.ηι καθέ.μα τρη.τὸν φλέγει ἤ]ς ἐπὶ μαστῶι	oooi ooi oooo oioo oooo oioo
συλλάμ.πει λευ.κῶι ~ χρωτὶ με.λιχρὰ φά.η. ~	oooi oooo io oioo ooi oo

Cette épigramme est faite de deux phrases juxtaposées qui, bien loin de s'inscrire dans les limites de distiques, s'enchaînent au milieu du premier hémistiche du vers 4 ; leurs propositions successives enjambent aussi les limites des vers. Pourtant quatre des six *hémipèdes* de fin de distique s'achèvent par une syllabe longue intonée sur sa première more et précédée d'au moins quatre mores basses, clausule mélodique identique qui souligne bien la structure des distiques.

Le vers 3 reprend la mélodie des cinq premiers pieds du vers 2, à part une interversion de deux mores à la fin (ooioooooioooooio), et le début de la seconde phrase (au vers 4) en reprend les dix premières mores, avec l'ajout d'un sommet mélodique qui n'empêche pas de reconnaître la mélodie (ooioooioo). Ces récurrences mélodiques étendues contribuent à la fois à l'harmonisation musicale et à souligner la syntaxe.

L'originalité mélodique de cette épigramme est d'avoir cinq dactyles qui comptent deux mores accentuées ; dans trois d'entre eux, ces mores sont même

voisines, et cela en appartenant à deux mots de la même unité syntaxique, ce qui crée d'inhabituelles tensions mélodiques. Bien qu'il soit à noter que deux d'entre elles apparaissent dans les conjectures, ce qui peut atténuer la portée de cette observation, comme elles se trouvent toutes dans la deuxième phrase, et la dernière en 'pointe' finale, on peut y voir un effet volontaire pour intensifier l'expression de la rivalité entre l'éclat de la peau laiteuse de la femme et la lumière blonde de la pierre.

4. Deux épigrammes de quatre distiques

Posidippe 8

Pour cette huitième épigramme, le papyrus est cette fois-ci en très bon état, avec juste quelques lacunes faciles à suppléer. L'épigramme décrit une gemme translucide et flamboyante d'environ 20 cm de diamètre, un bijou d'apparat royal sur lequel sont gravés Darius et un char.

Οὐτ' ἀνὰ χεῖρα ἐφόρησε τὸ σάβδιον οὕτε γυναικῶν	<u>οἶοο</u> <u>οἶοι</u> <u>οοοο</u> <u>οἶοο</u> <u>οἶοο</u> <u>οοιο</u>
δάκτυλος ἠρτήθη ~ δ' εἰς χρυσέην ἄλυσιν ~	<u>οἶοο</u> <u>οοοἶ</u> <u>οο</u> <u>οοοἶ</u> <u>οοιο</u> <u>οο</u>
Δαρεῖον φορέων ὁ καλὸς λίθος - ἄρμα δ' ὑπ' αὐτὸν	<u>οοιο</u> <u>οοοἶ</u> <u>οοοο</u> <u>οἶο</u> <u>ιοοο</u> <u>οοοἶ</u>
γλυφθὲν ἐπὶ σπιθαμῆν ~ μήκεος ἐκτέταται ~	<u>οοιο</u> <u>οοοο</u> <u>οἶ</u> <u>οἶοο</u> <u>οοιο</u> <u>οο</u>
φλέγγος ἔνερθεν ἄγων· κα[ι] ἀμύνεται ἄνθρακας Ἴνδοῦς	<u>ιοοἶ</u> <u>οοοἶ</u> <u>οοοο</u> <u>οἶοο</u> <u>οἶοο</u> <u>οοοἶ</u>
ἀγαῖς ἐξ ὀμαλοῦ ~ φωτὸς ἐλεγχόμενος ~	<u>οοιο</u> <u>οοοο</u> <u>ιο</u> <u>οοιο</u> <u>οοιο</u> <u>οο</u>
τρισπίθαμον περίμετρον· ὃ καὶ τέρας εἰ πλατὺ ὄγκον	<u>οοιο</u> <u>οοοἶ</u> <u>οοοο</u> <u>οοιο</u> <u>οοοἶ</u> <u>ιοοο</u>
ἔνδοθεν ὑδρηλ[ῆ] ~ μὴ διαθεῖ νεφέλη. ~	<u>οἶοο</u> <u>οοοο</u> <u>οἶ</u> <u>οοοο</u> <u>ιοοἶ</u> <u>οο</u>

Le fait le plus saillant est la reprise de la même clausule οοιοοο à la fin des trois premiers distiques : cela constitue un effet de clôture assez exceptionnel.

Autre élément démarcatif, les dernières mores hautes de la fin du vers 3 et du vers 5, et de la fin du 1^{er} hémistiche des vers 4 et 8. Les mores basses des clausules de *fin* de tous les distiques entrent ainsi en contraste avec la more haute achevant ces unités *internes* de distique.

Par ailleurs sont remarquables aussi les récurrences de οἶοο dans le premier distique (5 fois), de οοιο dans le deuxième distique (5 fois) et la répétition de la séquence οοιοοοοἶ dans les deux hémistiches du vers 7. Ces différents échos créent des reprises mélodiques localisées et différentes dans chaque distique.

Posidippe 15

Ce poème étant déjà connu par un manuscrit (Tzetzes, *Chil.* 7, 660), on a pu confronter cet état du texte avec le papyrus ; sauf faute manifeste de ce dernier (βλέμματος au v. 4, χειρὸς au v. 5 sont des corrections), les éditeurs ont suivi le texte du papyrus. Cette épigramme décrit une pierre veinée de blanc sur laquelle un char est si finement ciselé qu'on ne distingue pas les incisions en surface.

οὐ ποταμὸς κελάδων ἐπὶ χεῖλεσιν ἄλλὰ δρᾶκοντος -	<u>oooo</u> <u>oioi</u> <u>oooo</u> <u>oioo</u> <u>oooi</u> <u>oo</u>
εἶχέ ποτ' εὐπώγων ~ τόνδε λίθον κεφαλῆ ~	<u>ioio</u> <u>oooi</u> <u>oo</u> <u>iooi</u> <u>oooo</u> <u>oi</u>
πυκνά φαληριόωντα· τὸ δὲ γλυφέν ἄρμα κατ' αὐτοῦ	<u>ooio</u> <u>oooi</u> <u>oooo</u> <u>oooi</u> <u>iooo</u> <u>ooio</u>
τοῦθ' ὑπὸ Λυγκείου ~ βλέμματος ἐγλύφετο ~	<u>iooo</u> <u>oooi</u> <u>oo</u> <u>oioo</u> <u>ooio</u> <u>o</u>
ψεύδει χειρὸς ὁμοιον· ἀποπλάσθην γὰρ ὀράται	<u>oioo</u> <u>ooii</u> <u>oooo</u> <u>oooo</u> <u>oioo</u> <u>iooo</u>
ἄρμα, κατὰ πλάτερος ~ δ' οὐκ ἂν ἴδοις προβόλους ~	<u>iooo</u> <u>ooio</u> <u>oo</u> <u>ooii</u> <u>oooi</u> <u>oo</u>
ἦι καὶ θαῦμα πέλει μόχθου μέγα πῶς ὀλιθουργὸς ~	<u>oooo</u> <u>iooi</u> <u>oooi</u> <u>ooio</u> , <u>iooo</u> <u>oooi</u>
τὰς ἀτενιζούσας ~ οὐκ ἐμόγησε κόρας. ~	<u>oooo</u> <u>oooi</u> <u>oo</u> <u>oooi</u> <u>oooi</u> <u>oo</u>

Dans le dernier distique, un pied sur deux en moyenne s'achève par une more haute alors que deux seulement commencent par une more haute, ce qui contraste avec la variété des formes dans les trois distiques précédents. Le commentaire admiratif sur la finesse de la gravure est ainsi distingué par sa forme mélodique de l'ekphrasis même.

Dans les trois premiers distiques, la première more de l'hexamètre est toujours basse tandis que celle qui ouvre le second vers est toujours haute ; la structure rythmique d'ensemble s'en trouve ainsi soulignée.

Elle l'est aussi par la présence de deux clausules mélodiques répétées l'une six fois, l'autre trois fois : ooooioo est la clausule finale des vers 4, 6, 8, et la clausule interne de la fin du 1^o hémipède des vers 2, 4 et 8 ; oooiiooo est la clausule finale du vers 1 et la clausule à la césure des vers 3 et 5. Pour le reste, les courbes mélodiques présentent une grande variété, ce qui rend les clausules d'autant plus saillantes.

5. Formes et usages de ces effets mélodiques

À chaque fois que l'on a une séquence de deux ou trois dactyles dont les accents sont sur les mêmes mores, le contexte étant dissemblable, cela crée une uniformité mélodique qui produit le même effet que la répétition de deux ou trois mesures identiques dans une partition musicale (épigrammes 5 et 17). Toute dissonance tonale revêt alors une importance particulière (épigramme 13).

On a observé souvent aussi des reprises de séquences de huit à douze mores à des intervalles proches, soit dans les deux moitiés d'un même vers, soit dans deux ou plusieurs vers successifs : c'est le cas dans les épigrammes 3, 5, 13 et 17. De tels rappels, en plus de leur finalité purement musicale, peuvent relier deux segments de même rôle (attaque et/ou fin de distiques ou de poème, ou les deux hémipèdes d'un même vers) ; ces procédés structurants sont fréquents (épigrammes 3, 5, 7, 8, 11, 13, 14, 15, 17). L'écho mélodique prend parfois la forme d'une reprise en anneau sertissant l'ensemble du poème (épigramme 13).

Il arrive qu'il y ait un échange de place de deux mores (dont l'une est haute) dans la reprise ; nous l'avons observé dans les épigrammes 5, 11 et 13 ; ce procédé analogue à l'anacrase dans le domaine du rythme n'affecte pas la reconnaissance

de la mélodie mais constitue au contraire une variation qui la rehausse. Une légère variation mélodique peut être due aussi à un accent supplémentaire (épigrammes 13 et 14).

À l'occasion, le poète joue d'une plus grande fréquence de mores hautes plutôt en début de dactyles dans une partie du texte, et en fin de dactyles dans l'autre partie : il peut souligner ainsi un plan de texte en diptyque ou en triptyque (épigrammes 3, 5, 14, 15, 17).

J'ai pu observer aussi (dans l'épigramme 11) un raffinement mélodique rare qui consiste à construire une mélodie dont les sommets sont disposés de façon à ce que l'ensemble soit rétrogradable, c'est-à-dire qu'au milieu la mélodie s'inverse pour être reprise à rebours.

Ces divers procédés sont employés d'une façon d'autant plus dense que l'épigramme est plus courte : les quatrains sont ciselés comme des bijoux. Quand l'épigramme est plus longue, les récurrences mélodiques soulignent de préférence ses articulations métriques, sémantiques ou syntaxiques, sans que le poète dédaigne pour autant des effets musicaux localisés (le vers à mélodie rétrogradable est dans un sizain).

BIBLIOGRAPHIE

- BIRAUD M. (à paraître), « Échos mélodiques dans des inscriptions poétiques d'époque hellénistique de Cyrénaïque ».
- IRIGOIN J. 1983, « Sur un refrain de Théocrite (*Idylle I*) », *Mélanges Édouard Delebecque*, Publications de l'université de Provence, p. 175-182 (repris dans *Le poète grec au travail*, Mémoires de l'AIBL 39, 2010, ch. 43, p. 473-478).
- 2000, « Problèmes de diphtongues en grec ancien (graphie et accentuation) », dans *Philokupros, Mélanges Olivier Masson*, L. Dubois et E. Masson (éds.), *Supplementos a Minos*, 16, p. 183-190.
- 2004, « Césure et diction du vers », dans *Autour de la césure*, F. Spaltenstein et O. Bianchi (éds.), Bern-Berlin, p. 1-10.
- LEJEUNE M. 1972, *Phonétique historique du mycénien et du grec ancien*, Paris.
- MAAS P. 1966, *Greek metre*, traduit par H. LLOYD-JONES, Oxford.
- REINACH Th. 1926, *La musique grecque*, Paris.

VAN GRONINGEN B. A. 1953, *La poésie verbale grecque*, Amsterdam.

VENDRYES J. 1938 (1^{ère} éd. 1904), *Traité d'accentuation grecque*, Paris.

© Eruditio Antiqua 2010
ISSN 2105-0791
www.eruditio-antiqua.mom.fr
eruditio-antiqua@mom.fr
Image : © Kunsthistorisches Museum, Vienna
