

422

LATVIJAS
ŪNIVERSITĀTES RAKSTI
ACTA UNIVERSITATIS LATVIENSIS

FILOLOĢIJAS UN FILOSOFIJAS
FAKULTĀTES SERIJA

II. SĒJUMS
TOMUS
№ 1

R Ī G Ā, 1 9 3 1

P LU
1448

UNIVERSITĀTE KĀRĀJĀ
KĀRĀJĀTĀS KĀRĀJĀ

Mètres de la poésie grecque monodique

par

P. Kīķ a u k a,

Docent à l'Université de Lettonie

R I G A 1 9 3 1

8

Mémoires de la poésie grecque
monodique

„Latvju Kultūras” spiestuve, Rīgā, Tērbatas ielā 15/17

88084

0,50

IVU ZINĀTNISKĀ
BIBLIOTEKA
641.12.88

pré
en
cor
cor
mo
spé
d'u
por
au
ian
cut
au
étu
par
rap
cer
tou
XV
xai

Mètres de la poésie grecque monodique

(Archiloque, Alcée, Sapho, Anacréon, Corinne, Scolies)

par Pierre *Κίρκουκα*

Docent à l'Université de Lettonie

PRÉFACE.

Le présent ouvrage traite de questions qui, en partie, ont été précédemment exposées par l'auteur dans des articles antérieurs, écrits en grec ancien *). Les matériaux présentés ici ont été, néanmoins, considérablement modifiés et augmentés, de sorte que cette étude contient une analyse détaillée des principaux mètres de la lyrique monodique, la lyrique chorale devant être traitée dans un ouvrage spécial.

La partie de l'ouvrage consacrée à l'étude des mètres est précédée d'une introduction comprenant les cinq premiers chapitres, et ayant pour but d'élucider quelques problèmes métriques étroitement liés aux mètres traités. L'étude des mètres commence par ceux du poète iambique Archiloque dont les poésies, pour la plupart, étaient exécutées en solo, avec accompagnement musical, et appartenaient donc, au fond, à la poésie monodique. D'autre part, à la fin de la présente étude sont examinés quelques fragments de Corinne qui, quoique rangée parmi les poètes de lyrisme d'apparat, s'est servie de maints mètres rappelant ceux de la lyrique monodique.

L'auteur avoue qu'il n'a pas réussi à résoudre avec une complète certitude toutes les questions abordées dans ce livre, car il y aura toujours, semble-t-il, des problèmes scientifiques non résolus. Mais,

*) *Περὶ Ἰλυκιωνείων καὶ συγγενῶν τούτοις μέτρων.* Latvijas Universitātes Raksti XV 1926. *Περὶ ἀνακλάσεως* L. O. R. XVI, 1927. *Περὶ τῶν Ἀλκαίου καὶ Σαπφοῦς καὶ Ἀνακρέοντος μέτρων* L. O. R. XVIII, 1928.

les obstacles insurmontables n'ont pu décourager l'auteur et il est d'avis que, s'il est impossible de trouver toute la vérité, il est au moins désirable de s'en approcher dans la mesure de nos forces.

L'auteur se trouve en contradiction avec quelques opinions, maintenant dominantes, concernant la métrique grecque. La méthode acoustique qu'il applique dans ses recherches, l'a persuadé que maintes théories métriques modernes ne sont belles que sur le papier et que, mises à l'épreuve, elles se révèlent fausses.

Toute théorie métrique, même la plus ingénieuse, n'a aucune valeur si elle ne peut être démontrée et confirmée par une méthode pratique de scansion et de chant, car: κριτική τῶν μέτρων ἐστὶν ἡ ἀκοή.

P. Kikauka.

Indications préliminaires.

1°. Les fragments lyriques ont été cités d'après l'Anthologia Lyrica Graeca, ed. E. Diehl, 1925. Dans les cas où il a paru nécessaire de citer le fragment d'après l'édition de Th. Bergk (Poetae Lyrici Graeci) le numéro du fragment est précédé du mot „Bergk“ (ou „B“).

2°. Dans les schémas des mètres, les temps supprimés (qu'on doit remplacer soit par des silences, soit par le prolongement de la longue qui précède ou suit le temps supprimé) ont été indiqués par des crochets droits qui les enserrent. Ainsi, par exemple, le schéma suivant $\text{—} \cup \text{—} \cup \text{—} [\cup] \text{—} [\cup]$ signifie le mètre $\text{—} \cup \text{—} \cup \text{—} \wedge \text{—} \wedge$ ou le $\text{—} \cup \text{—} \cup \text{—} \text{—} \text{—}$

A. INTRODUCTION. QUELQUES QUESTIONS GÉNÉRALES DE MÉTRIQUE GRECQUE

Chapitre 1.

Scansion et chant des vers grecs.

Avant d'examiner les divers mètres lyriques, il serait bon, pour la clarté des chapitres suivants, d'essayer de résoudre d'abord quelques questions générales de métrique grecque. Nous commencerons par l'une de ces questions, qui pourrait être formulée ainsi: quel était le principe métrique sur lequel se basait la versification grecque?

La réponse qu'on trouve ordinairement dans les divers manuels est celle-ci : la versification grecque repose sur la mesure du temps, c'est-à-dire, sur la succession des syllabes longues et brèves, fixée par des règles déterminées. Cette définition, bien que juste, laisse néanmoins un vaste champs aux interprétations, parfois arbitraires. C'est ainsi qu'en pratique on trouve souvent une scansion des vers grecs assez différente de celle qui devrait résulter de la définition théorique.

En effet, comment scande-t-on généralement les vers grecs ? En Angleterre, en Allemagne, dans beaucoup d'autres pays, en scandant, on ne prononce pas les accents naturels des mots, mais on accentue chaque syllabe sur laquelle porte l'accent métrique ou ictus.

Il faut encore ajouter que, souvent, on néglige la quantité des syllabes, de manière que le dactyle grec, par exemple, est prononcé comme le dactyle moderne à trois syllabes de durée à peu près égale et ne différant entre elles que par l'intensité plus grande de la première.

Mais, en admettant la scansion indiquée ci-dessus, ne pêcherait-on pas contre les lois de la métrique grecque ? En théorie, on assure que la versification grecque repose sur la quantité des syllabes et qu'elle ignore l'accent. En pratique, tout au contraire, c'est la quantité qui est souvent négligée, et c'est sur l'accent rythmique qu'on veut baser la métrique grecque. Quelle différence essentielle y a-t-il donc entre la versification des Grecs et celle des Anglais, des Allemands ou des Russes, si, toutes, elles sont fondées sur le même principe de l'accent rythmique ? Cet accent rythmique convient parfaitement à la versification moderne fondée sur l'accent naturel des mots, mais la versification grecque, qui ignore l'accent, qui ne reconnaît que la quantité, a-t-elle besoin de l'accent rythmique ? Cet accent, ne se trouverait-il pas en contradiction avec la nature même de la versification prosodique ? Et ne serait-il pas un peu étrange de supprimer les accents des mots pour créer artificiellement de nouveaux accents sur les syllabes longues ?

Quelques métriciens modernes, comprenant le manque de naturel d'une telle scansion, ont tenté d'échapper à cette contradiction. Ils démontrent qu'il y a deux sortes d'accent : 1° l'accent d'intensité, qui consiste en une prononciation plus forte d'un son et 2° l'accent de hauteur ou musical, consistant en une certaine élévation de la voix. L'accent grec appartenait à la seconde catégorie. Il était pleinement ou surtout musical. Toute la terminologie de l'ac-

centuation grecque confirme sa nature musicale qui, en outre, est attestée par Denys d'Halicarnasse, selon le témoignage duquel l'intervalle tonique entre la syllabe accentuée et l'atone ne dépassait pas la quinte. Or, une partie des métriciens modernes soutiennent que la scansion des vers grecs admettait deux sortes d'accents: l'accent métrique et l'accent des mots. L'accent métrique, autrement nommé ictus, aurait consisté en une plus grande intensité donnée à la syllabe, tandis que l'accent des mots aurait été simplement une intonation musicale. Ces deux espèces d'accents, étant de nature essentiellement différente, ne se nuisaient nullement l'un à l'autre, de même qu'en musique les tons musicaux ne nuisent pas aux accents musicaux. On ne doit donc pas supprimer les accents des mots, comme le font, à tort, les partisans de la scansion sus-mentionnée, mais, au contraire, les prononcer, à la façon de la prose, en élevant la voix (mais sans la renforcer). Toutefois, à côté des accents des mots, et sans leur nuire, il faut encore faire sentir les accents métriques ou ictus qui, grâce à leur nature différente, peuvent coexister dans le même mot avec les accents des mots. Voilà la contradiction écartée et la versification grecque sauvée!

Mais on pourrait se demander, peut-être: pourquoi cet accent métrique est-il nécessaire à côté de l'accent des mots? Voici la réponse qu'on trouve dans le manuel métrique de W. Christ (*Mettr. d. Cr. u. Röm.*² p. 3):

„De même qu'on ne peut avoir la sensation d'un ordre rythmique par le courant ininterrompu d'un fleuve ou par les mouvements uniformes d'une machine, de même aussi le rythme ne peut naître de la réunion de syllabes ne se distinguant pas les unes des autres...

Il en est de même pour la plus ou moins grande durée donnée à la prononciation des syllabes, qui ne suffit pas encore par elle-même pour différencier des temps rythmiques; d'autant plus que beaucoup de mots ne contiennent que des syllabes brèves et d'autres que des syllabes longues. Au contraire, les syllabes se distinguent le plus souvent à l'oreille par la différence de force avec laquelle on les prononce...“

La dernière remarque du passage cité, sur la force différente avec laquelle on peut prononcer une série de syllabes, a en vue d'expliquer la nécessité de l'accent rythmique. C'est cet accent qui marque le rythme des vers, sans lui les vers seraient comme un

courant perpétuel, sans distinction de parties et sans division en pieds métriques.

Nous voyons ainsi que deux théories différentes de scansion découlent de ce qui a été dit précédemment: l'une qui n'admet que les accents rythmiques et qui supprime les accents des mots; l'autre qui admet, à côté des accents rythmiques, (qui sont des accents d'intensité) les accents des mots (qui sont des accents musicaux).

Il faut avouer que la seconde théorie convient mieux que la première à la nature de la langue et de la versification grecque, parce qu'elle respecte les accents naturels des mots, arbitrairement supprimés par la première théorie qui, en outre, n'explique pas pour quelle raison on indique dans les textes poétiques grecs les accents des mots, bien qu'ils ne soient pas prononcés.

Néanmoins, nous n'affirmons pas que la scansion à double accent soit la seule admissible. Elle présente quelques difficultés, et il est assez malaisé de parvenir à combiner, dans le même mot, deux accents de nature différente. On peut admettre encore une troisième forme de scansion, dans laquelle les accents musicaux des mots, sans être supprimés, seraient prononcés comme en prose, c'est-à-dire, avec une certaine élévation de la voix, mais sans intensité ni renforcement. Ces intonations, grâce à leur caractère musical, ne détruiraient nullement le rythme constitué par la suite des longues et des brèves, répétées dans un certain ordre. Quant à l'accent rythmique ou ictus, il serait complètement omis dans cette scansion et considéré comme non existant.

Mais, nous voici arrivés à un point qui prête à la discussion: nous avons déjà cité plus haut une remarque nous indiquant que les syllabes se distinguent les unes des autres par la différence d'intensité avec laquelle on les prononce et que, par conséquent, sans accent rythmique, il n'y aura pas de rythme. On trouve, en effet, dans beaucoup de manuels de métrique la définition suivante du rythme:

„Le rythme musical ou métrique est constitué par le retour, à intervalles égaux, d'un son (note de musique ou syllabe), plus fort que les autres: l'intensité plus grande donnée à ce son s'appelle en métrique *accent métrique* ou *ictus*“*).

Cette définition du rythme, bien que très juste en substance, peut être contestée cependant sur le point suivant, à savoir „un son

*) Cf. *Traité de rythm. et de métr. gr.* par O. Riemann et M. Dufour, p. 15.

plus fort que les autres“; car il n'est pas difficile de démontrer que les sons plus forts ne sont pas absolument nécessaires pour constituer le rythme. En effet, n'entendons-nous pas fréquemment des rythmes produits par des sons sans différence d'intensité? Telles sont, par exemple, les mélodies musicales exécutées sur la flûte, l'harmonium ou l'orgue, dans lesquelles, si l'on ne renforce pas artificiellement certains tons à l'aide des divers registres, ces tons restent égaux par leur intensité. Bien que nous n'y entendions aucun ictus, aucun ton plus fort que l'autre, nous percevons distinctement le rythme des mélodies exécutées sur lesdits instruments.

De même, quand on joue des instruments à cordes du type de la cithare grecque, qui, d'après A. Croiset „ne peut ni accentuer les temps forts ni assourdir les temps faibles“, on ne distingue pas de tons plus ou moins renforcés, à cause du son assez faible de ces instruments.

Si donc la musique instrumentale peut donner des mélodies rythmiques, sans accents rythmiques, pourquoi la musique grecque vocale aurait-elle eu besoin de pareils accents? D'autant plus que la langue grecque ne connaissait pas d'accents d'intensité, comme nous le démontrent les linguistes *), mais des accents de hauteur. En effet, quelle nécessité auraient eu les Grecs de créer des accents d'intensité dans leur poésie, s'il n'en existait pas dans leur prose? Ne serait-ce pas nous qui, peut-être, les créons, parce que, accoutumés aux accents d'intensité des langues modernes, nous ne savons scander les vers grecs qu'à l'aide d'accents rythmiques?

Nous avons vu que l'argument de W. Christ n'est pas persuasif et qu'une mélodie peut être rythmique sans temps forts.

Néanmoins, la scansion sans ictus est contestée par nombre de philologues. Nous ne citerons que les arguments de Mr. L. Roussel qui, persuadé de la réalité des temps forts, écrit ce qui suit**):

„Le vers grec moderne appelé, assez mal, décapentésyllabe, et qui est un tétramètre iambique catalectique ancien, à conservé des temps forts là où, autrefois, il y avait la longue d'un iambe. Or, cela est d'une éclatante puissance de démonstration... Le fait qu'il y a eu une survivance si puissante de la place des temps forts n'est-il pas lumineux?“ Et, un peu plus bas: „A Byzance, on prononçait

*) Cf. surtout J. Vendryes, *Traité d'accent. gr. p.* 19—28.

***) Correspondance particulière.

les hexamètres d'Homère en conservant les temps forts. Or, il fallait, pour cela, négliger les accents des mots, qui, à cette époque, étaient déjà des accents d'intensité. Vous savez comme le néo-grec tient à ses accents d'intensité! Eh bien, les négliger pour mettre le temps fort du vers, n'est-ce pas démontrer, sans le vouloir, que ces temps forts existaient réellement?"

Il nous semble cependant que les arguments cités par Mr. L. Rousset pourraient être interprétés différemment et qu'une semblable conclusion sur l'existence de l'ictus à l'époque classique, n'est peut-être pas obligatoire.

On sait que l'accent musical de la langue grecque commençait déjà à se transformer vers le commencement de l'ère chrétienne. Au lieu de l'accent musical on vit apparaître l'accent d'intensité. Ceci eut pour conséquence la disparition de la différence entre les syllabes longues et les brèves. Au troisième siècle après J.-C., cette transformation de l'accent et le changement de la quantité des syllabes, étaient déjà un fait accompli*). La versification ancienne ne s'accordait plus avec les règles de la versification nouvelle qui ne connaissait que les accents d'intensité. Mais, ayant encore les anciens modèles sous les yeux, d'après quel mode aurait-on pu scander ces anciens poèmes (d'une versification tout à fait étrangère à l'époque) sinon à la manière la plus récente, c'est-à-dire en accentuant chaque thésis?

Dans une langue où l'on ne distingue parmi les syllabes ni longues ni brèves, chaque syllabe prolongée est considérée comme accentuée et, inversement, chaque syllabe accentuée subit un certain allongement. L'auteur lui-même a acquis l'expérience de ce fait grâce à sa pratique pédagogique d'autrefois. Il a souvent entendu les mots grecs tels que $\acute{\alpha}\gamma\omega$, $\lambda\acute{\epsilon}\gamma\omega$ prononcés comme $\grave{\alpha}g\ddot{o}$, $\grave{l}\grave{e}g\ddot{o}$ par des personnes de nationalité russe.

La prononciation exacte $\grave{\alpha}g\ddot{o}$, $\grave{l}\grave{e}g\ddot{o}$ était pour ces personnes (qui confondaient la quantité avec l'accent) une chose incompréhensible, car la deuxième syllabe longue leur semblait accentuée. On sait de même que les Grecs modernes, sous l'influence de l'accent d'intensité, prononcent $x\grave{e}n\ddot{u}s$ ($\xi\acute{\epsilon}\nu\omicron\upsilon\varsigma$), $pr\ddot{o}s\ddot{o}p\ddot{o}n$ ($\pi\rho\acute{\omicron}\sigma\omega\pi\omicron\nu$) etc.**)

Nous ne citons ces exemples que pour expliquer les cas indiqués

*) Cf. Wilamovitz-Moellendorff. Gr. Versg. p. 52; Vendryes, Traité p. 29—30.

***) Cf. J. Vendryes, Traité d'acc. gr. p. 29.

par Mr. L. Roussel. Les Byzantins savaient, sans doute, qu'à l'époque classique on faisait une distinction entre les syllabes longues et les brèves et que, notamment, la thésis du dactyle était longue, tandis que l'arsis consistait en deux brèves. Il leur était donc bien naturel, d'accentuer les thésis longues à la manière russe ou néo-grecque. En accentuant une syllabe ils la prolongeaient et, inversement, en la prolongeant ils l'accentuaient involontairement. Il nous semble donc que la scansion byzantine, par elle-même, ne prouve pas encore l'accentuation de la thésis par les Grecs anciens.

Mr. L. Roussel mentionne encore le témoignage d'Horace qui parle des trois principaux ictus du trimètre iambique („pede ter percusso“). „Où aurait-il pris cela?“ demande Mr. L. Roussel.

Qu'il nous soit permis de lui répondre par les paroles de son compatriote. Th. Reinach *) :

„Le pied de l'aulete qui battait la mesure d'un choeur était ordinairement armé d'une double semelle en bois, quelquefois munie d'une sorte de castagnettes, et dont le choc produisait un bruit notable. Ce bruit, se superposant aux notes du frappé, donnait à celles-ci une sonorité renforcée qui permet de parler de temps fort. Mais rien n'autorise à croire que l'émission vocale elle-même, ou le son tiré de l'instrument, subît un accroissement d'intensité pendant le frappé. En d'autres termes, l'ictus, qui joue un si grand rôle dans le rythme de la plupart des versifications modernes et de notre musique instrumentale, influencée par les habitudes germaniques, est étranger au chant comme à la métrique des Grecs“.

Il nous semble que Th. Reinach est ici le plus près de la vérité.

D'ailleurs on devrait se garder d'identifier les métriques grecque et latine. La langue latine avait-elle l'accent musical au même degré que la langue grecque? Nous l'ignorons. Du moins, la poésie latine archaïque et la poésie latine populaire semblent se baser sur un principe autre que le principe quantitatif, ce dernier n'ayant été introduit que par l'imitation (peut-être un peu artificielle), de la versification grecque. Il est possible que les Romains, en adaptant la versification grecque à leur langue, aient changé quelques détails de scansion. Outre cela, n'oubliez pas que l'époque d'Horace est séparée de la période des poètes grecs par maint siècle et que, par conséquent, Horace ne pourrait être considéré comme un témoin autorisé, à moins

*) La mus. gr. p. 78—79.

qu'il n'eût pris son témoignage à des sources grecques antérieures à lui.

Quant aux métriciens grecs, ils ne disent nulle part que la thésis doive être prononcée avec un renforcement de la voix. D'après eux, la thésis est le moment où le danseur (ou le chef du choeur) pose le pied à terre, l'arsis, au contraire, est le moment où le pied est levé. Aristoxène appelle la thésis χρόνος ὁ κάτω quelque part aussi βάσις (cette expression est employée aussi par Michel Psellos), l'arsis χρόνος ὁ ἄνω. Aristide Quintilien (p. 31 M.) dit: ἄρσις μὲν οὖν ἔστι φορὰ μέρους σώματος ἐπὶ τὸ ἄνω, θέσις ἐπὶ τὸ κάτω ταῦτα μέρους. La même définition se trouve chez Bacchius p. 24. W.: ἄρσιν ποῖαν λέγομεν εἶναι; ὅταν μετέωρος ἦι ὁ πούς, ἤνικα ἂν μέλλωμεν ἐμβαίνειν. θέσιν δὲ ποῖαν; ὅταν κείμενος. Chez Planudes (Rhet. gr. V 454, Walz): τὴν ἐν χοροῖς βάσιν ὀρίζονται οὕτως οἱ μουσικοί. βάσις ἐστὶν ἄρσεως καὶ θέσεως ποδῶν σημείωσις. τὸ γὰρ αἶρειν τὸν πόδα, εἶτα τιθέναι ἄρσιν καὶ θέσιν ὠνόμασαν. Chez Mar. Victorinus (Ars gramm, lib. I, De litt.): „arsis igitur et thesis quas Graeci dicunt, id est sublatio et positio, significant pedis motum; est enim arsis sublatio pedis sine sono, thesis positio pedis cum sono“.

Comme on le voit, on ne parle ici que de mouvements corporels rythmés, faits par celui qui exécutait la mélodie ou par un dirigeant spécial (aulète) aidant à la scander. On soulevait et on abaissait successivement le pied. L'élévation s'appelait χρόνος (i. e. ποδικός) ὁ ἄνω, τὸ ἄνω, ἄρσις, abaissement χρόνος ὁ κάτω, τὸ κάτω, βάσις, θέσις. L'ensemble d'un levé et d'un frappé constituait une mesure, un pas, πούς. Voilà tout. Il est bien difficile de trouver dans ces témoignages des anciens, quelque mention du renforcement de la voix ou „temps fort“ dans le sens moderne.

Il est vrai que nous trouvons quelques témoignages qui semblent indiquer le contraire. Mais ces témoignages, appartenant à des auteurs d'une époque relativement récente, n'ont aucune autorité valable. Ainsi on trouve dans Aristide (De musica p. 31): ῥυθμὸς τοίνυν ἐστὶ σύστημα ἐκ χρόνων κατὰ τινα τάξιν συγκειμένων, καὶ τὰ τούτων πάθη καλοῦμεν ἄρσιν καὶ θέσιν, ψόφον καὶ ἡρεμίαν. Ici les expressions ψόφος (bruit) et ἡρεμία (silence), qui doivent expliquer les termes ἄρσις et θέσις, ont été évidemment ajoutées par un inconnu d'une époque postérieure, personne qui semble avoir compris les mots ἄρσις et θέσις non en rapport avec le mouvement du pied, mais en les appliquant à l'élévation et à l'abaissement de la voix.

Plethon *), après les termes *θήσεις* et *ἄρσις*, employés encore dans le sens ancien, ajoute l'explication qui suit: *ἄρσιν μὲν οὖν εἶναι ὀξυτέρου φθόγγου ἐκ βαρυτέρου μετάληψιν. θήσιν δὲ τοῦναντίον βαρυτέρου ἐξ ὀξυτέρου.* La même explication se trouve chez les auteurs latins d'une époque plus avancée.

Martianus Capella X p. 974: „arsis est elevatio, thesis depositio vocis ac remissio“. Isidor, Orig. I 16, 21 „arsis et thesis, id est vocis elevatio et positio“.

Cette définition intervertie (admise par quelques métriciens modernes) vient d'une époque où l'accent des deux langues, grecque et latine, était déjà indubitablement intensif. Cette définition, non seulement ne prouve pas l'accentuation de la thésis à l'époque classique, mais semble plutôt démontrer le contraire. En effet, puisque, à une époque récente, on élevait la voix en prononçant les temps forts, de manière à intervertir même l'ancien sens des termes *θήσεις* et *ἄρσις* (ce qui, auparavant, n'a jamais été observé), cela ne constituerait-il pas un argument en faveur de la théorie qui rejette toute accentuation de la thésis à l'époque classique?

Nous arrivons donc à une conclusion qui est diamétralement opposée à celle de Mr. L. Roussel.

Mais alors, une nouvelle question s'impose: en supposant que la thésis n'ait nullement été ictus dans le sens actuel de ce mot, quelle valeur aurait-elle pu avoir? La thésis et l'arsis n'ont-elles été qu'une simple élévation du pied, suivie d'un abaissement de celui-ci et, en conséquence, n'y aurait-il donc eu, en dehors du mouvement corporel, ni thésis ni arsis?

Et encore: si le chef du choeur, en scandant, par exemple, des vers dactyliques, par erreur ou consciemment levait le pied sur la longue et l'abaissait sur les deux brèves, la thésis et l'arsis du dactyle seraient-elles par ce seul fait interverties, ou la longue resterait-elle néanmoins thésis et les deux brèves, arsis, indépendamment de l'action (erronée ou volontaire) du récitant?

Il nous semble que la thésis et l'arsis ont un certain trait caractéristique, indépendamment de tout abaissement et de toute élévation du pied qui accompagnaient la scansion et le chant.

Ainsi, si on prend les pieds simples et les plus usités et si on les divise en deux temps marqués, thésis et arsis, conformément aux

*) V. Christ, Metr. p. 53.

ou

μήτ' εἶην ἔντιμος τούτοις

μήτ' εἶ τῶι πρόσκειμαι χρηστώ (Soph. El. 239—240).

que par frappés et levés. Mais, il faut le répéter, le frappé qui tombe sur la longue de la thésis n'indique pas encore nécessairement l'accent intensif dans la prononciation.

En somme, on peut se représenter la scansion des vers grecs comme une récitation rythmique, où les syllabes longues et brèves se répétaient dans un ordre déterminé, sans que certaines syllabes eussent une intensité plus accusée de la voix. Quant au battement de la mesure, il aidait à distinguer plus nettement le rythme, surtout là où la succession des longues et des brèves n'était pas assez régulière. Quant aux accents musicaux des mots, ils ne gênaient aucunement le rythme, et, par conséquent, les poètes grecs de toute l'époque classique ne les prenaient pas en considération dans leur versification.

Ces accents musicaux des mots, pendant la récitation des vers, n'étaient pas, cependant, supprimés, comme on le fait à tort dans notre époque, mais ils étaient prononcés dans la poésie de la même manière que dans la prose. En effet, les grammairiens alexandrins nous attestent quelques particularités des mots homériques à l'égard de leur accent, par ex. *ταρφειαί* = *ταρφείαι* (cf. Brugmann-Thumb, Gr. Gr. p. 176). Ce témoignage semble remonter à la tradition des anciens rhapsodes. Or, comment aurait-on pu constater cette divergence entre la langue attique et le dialecte homérique si, dans la récitation des poèmes, les accents des mots n'avaient pas été prononcés?

Un autre témoignage nous fait connaître qu'un acteur grec, Hégéloque, récita (vers 400 av. J.-C.) le vers d'Euripide (Or. 279) *γαλήν' ὄρω* de telle manière que le public entendit la phrase *γαλήν ὄρω*.

Mais, si les accents musicaux des mots dans toute la poésie récitée (telle que, par ex., la poésie épique ou les parties dialoguées du drame) étaient prononcés, il serait bon de connaître les changements que subissaient ces accents dans la poésie mélique, qui, comme on le sait, était chantée. Car, si les accents musicaux étaient conservés aussi dans la mélique, on devrait admettre alors que la mélodie de la chanson grecque aurait été déjà donnée auparavant par le texte même et que le compositeur n'avait rien à y changer.

Il est possible que çà et là il existât, en effet, une telle espèce de chant reposant sur les intonations naturelles des mots.

Mais il est impossible d'admettre que toutes les chansons aient pu appartenir à cette espèce. On sait que certains compositeurs ont créé des mélodies soit pour leurs propres ouvrages poétiques (le poète étant aussi le compositeur) soit pour les poésies d'autres personnes, ce qui exclut toute possibilité d'identifier les intonations naturelles des paroles du poème avec les tons de la mélodie.

Or, dans ce cas, il faut supposer que les accents des mots devaient se perdre, en cédant la place aux tons de la mélodie créés par le compositeur. On trouve, en effet, une confirmation de ce fait dans Denys d'Halicarnasse qui, citant les vers d'Euripide (Or. 140).

σίγα, σίγα λεπτόν ἔχου ἀρβύλης
τίθετε, μὴ κτυπεῖτε,

ajoute: „car, ces mots σίγα, σίγα, λευκόν (λεπτόν?) sont chantés sur le même ton... et la troisième syllabe du mot ἀρβύλης est homotone à la moyenne. Il en est ainsi de l'accent circonflexe du mot κτυπεῖτε qui a disparu, car deux des syllabes sont prononcées sur un seul et même ton“.

D'après ce témoignage, il est évident que la mélodie d'une chanson ne coïncidait pas avec les intonations naturelles des mots, mais que ces dernières cédaient la place aux tons de la mélodie que le compositeur appropriait à la chanson.

Après tout ce qui a été dit, nous nous trouvons donc en présence de trois théories possibles concernant la scansion des vers grecs.

D'après la première théorie, qui a cours dans nombre de pays, chaque thésis est ictus, dans le sens moderne de ce mot, c'est-à-dire qu'elle est prononcée avec une certaine intensité de la voix (à laquelle s'ajoute ordinairement aussi l'élévation musicale de la voix). Par suite de cette méthode de récitation, les accents naturels des mots disparaissent complètement.

D'après la seconde théorie (Westphal, Christ et autres) les ictus portent, comme dans la première, l'accent d'intensité (mais sans aucun élément musical); quant aux accents musicaux des mots, ils doivent être conservés intacts, tels qu'ils sont en prose.

D'après la troisième théorie (Th. Goodell, Th. Reinach, A. Meillet), il n'existe aucun ictus, aucune intensité de la voix. La succes-

sion dans un ordre déterminé des syllabes longues et brèves, prononcées avec une précision rigoureuse, suffit à produire le rythme; les accents musicaux des mots ne subissent pas de changement (de même que dans le second mode de scansion). Mais, si, au lieu d'une récitation, il s'agit d'un chant, les accents musicaux des mots cèdent la place aux tons donnés à la chanson par le compositeur.

Laquelle de ces trois théories sera la plus juste? Il est difficile de répondre avec une certitude absolue. Les indications des anciens sont trop rares et trop peu explicites à cet égard et ne permettent que des hypothèses. La deuxième théorie est en quelque sorte un compromis entre les deux extrêmes: l'une de ces dernières nie complètement l'accent musical des mots dans la scansion, l'autre, au contraire, nie l'accent intensif de l'ictus, tandis que la deuxième admet l'un et l'autre.

Quelques-uns préfèrent la théorie du compromis comme la plus acceptable. Mais elle présente, néanmoins, quelques inconvénients: il est difficile, en pratique, de combiner deux accents de nature différente et on pourrait douter que les Grecs aient pratiqué une pareille scansion.

La troisième théorie paraîtrait correspondre, plus que les autres, au caractère prosodique de la langue grecque. Mais il faut avouer que, pour scander d'après cette théorie, on doit posséder un profond sentiment du rythme et savoir distinguer les longues et les brèves avec une précision très nette, en s'appliquant, d'un autre côté, à prononcer l'accent musical sans aucun mélange d'intensité: la moindre intensité de voix amènerait les accents des mots à gêner le rythme et à entraver la scansion.

La première scansion, au contraire, est la plus facile et, par conséquent, au point de vue pratique, la plus commode pour ceux qui sont accoutumés à l'accent d'intensité.

En exprimant nos sympathies pour le troisième mode de scansion comme le plus vraisemblable, nous voudrions, néanmoins, souligner que les Grecs eux-mêmes ont éprouvé le besoin de marquer plus distinctement le rythme de leur poésie par le battement de la mesure, surtout à l'époque où l'alternance régulière des longues et des brèves était fréquemment violée par la contraction, la solution, les tenues et les silences. Dans le cas précité, la musique instrumentale, la danse, ou les deux ensemble, accompagnaient et guidaient le rythme de la poésie chantée. Les frappements du plectre qui faisaient vibrer

les cordes de la cithare, ou les frappements de pied du danseur, ou ceux du dirigeant, étaient déjà, en quelque sorte, de véritables ictus, qui distinguaient et marquaient plus nettement la thésis, bien que, comme il nous semble, sans intensité de voix. Cela nous permettra d'user du terme „temps fort“ pour désigner la θέσις grecque, sans courir danger de modifier trop sa signification ancienne.

D'ailleurs, les trois modes différents de scansion mènent, en pratique, presque au même résultat. Celui à qui la scansion des vers grecs, sans accents métriques, semble difficile ou impossible, qu'il y introduise cet accent. Il ne pêchera nullement contre les lois du rythme: bien au contraire, il le rendra plus distinct, par une scansion propre à beaucoup de langues nouvelles.

Chapitre II.

Lois rythmiques. Les mètres lyriques grecs étaient-ils rigoureusement rythmiques?

La définition même du rythme nous a montré qu'il est indispensable, pour chaque rythme, de reprendre à intervalles égaux la partie du pied métrique qui s'appelle temps fort. Cette règle, bien qu'évidente par elle-même, demande, néanmoins, une certaine vérification, vu qu'elle est négligée par maints métriciens.

Qu'il nous soit donc permis d'illustrer cette loi rythmique par quelques exemples.

Imaginons un rythme composé des dactyles suivants:

—υυ | —υυ | —υυ | —υυ
—υυ | —υυ | —υυ | — etc.

Il est évident que cette série de dactyles donne un rythme strict et régulier. D'où vient la régularité du rythme? On répondra peut-être que cette régularité vient de l'égalité des pieds qui composent la série rythmique. Mais une telle réponse ne serait pas tout à fait exacte. L'exemple suivant le prouvera:

—υυ | υ—υ | υυ— | —υυ
—υυ | υυυυ | υ— | —

Qu'on chante ou qu'on joue cette série rythmique: on se convaincra bientôt qu'elle n'a pas de rythme. Et pourtant les pieds sont arithmé-

tiquement égaux, ayant chacun la durée de quatre temps premiers. Quelle en est la raison? C'est que les temps forts ne se repètent pas à intervalles égaux, mais, comme on le voit sans peine, ont entre eux des distances différentes.

Voilà encore un exemple d'expérience des études rythmiques de l'auteur. Il s'agissait de créer et de combiner divers rythmes dont le résultat fut la période suivante:

$\underline{\underline{L}}\underline{\underline{U}} \mid \underline{\underline{L}}\underline{\underline{U}}\underline{\underline{U}} \mid \underline{\underline{L}}\underline{\underline{U}} \mid \underline{\underline{L}}\underline{\underline{U}}\underline{\underline{U}}$
 $\underline{\underline{L}}\underline{\underline{U}} \mid \underline{\underline{L}}\underline{\underline{U}}\underline{\underline{U}} \mid \underline{\underline{L}}\underline{\underline{U}} \mid \underline{\underline{L}}\underline{\underline{U}}\underline{\underline{U}}$

Ici, les mesures sont égales, mais les temps forts et les temps faibles ne le sont pas tous, la relation des temps forts aux temps faibles étant tantôt 3:1 ($\underline{\underline{L}}\underline{\underline{U}}$), tantôt 2:2 ($\underline{\underline{L}}\underline{\underline{U}}\underline{\underline{U}}$). Cependant le rythme qui en résulte est assez gracieux et léger, parce que les temps forts reviennent à intervalles égaux. L'auteur eut alors l'idée d'invertir le rythme, en changeant chaque dactyle en anapeste et chaque pied $\underline{\underline{L}}\underline{\underline{U}}$ en $\underline{\underline{U}}\underline{\underline{L}}$. Mais, à sa grande surprise, la série intervertie

$\underline{\underline{U}}\underline{\underline{L}} \mid \underline{\underline{U}}\underline{\underline{U}}\underline{\underline{L}} \mid \underline{\underline{U}}\underline{\underline{L}} \mid \underline{\underline{U}}\underline{\underline{U}}\underline{\underline{L}}$
 $\underline{\underline{U}}\underline{\underline{L}} \mid \underline{\underline{U}}\underline{\underline{U}}\underline{\underline{L}} \mid \underline{\underline{U}}\underline{\underline{L}} \mid \underline{\underline{U}}\underline{\underline{U}}\underline{\underline{L}}$

n'avait plus la marche gracieuse du rythme précédent, mais avait acquis une allure inégale et trébuchante. D'où cela pouvait-il venir?

La chose devint claire après un petit examen de la série rythmique intervertie: les temps forts n'y revenaient pas à intervalles égaux comme dans le premier cas, mais à intervalles inégaux de 5 et 3 temps premiers, ce qui détruisait le rythme.

On voit, d'après ces exemples, à quel point il est nécessaire, pour l'obtention d'un rythme régulier, d'observer rigoureusement la loi concernant les temps forts.

Nous nous sommes arrêtés quelque peu sur cette loi par suite des éclaircissements qu'elle est susceptible d'apporter dans la question que nous abordons maintenant et qui peut être formulée ainsi: les mètres de la lyrique grecque étaient-ils rigoureusement rythmiques?

Le temps n'est pas loin encore où l'on croyait devoir chercher dans chaque vers grec un mètre au rythme strict et déterminé. Westphal, en se basant sur les lois rythmiques de la musique contemporaine, tenta de trouver le sens et la valeur rythmique des vers grecs,

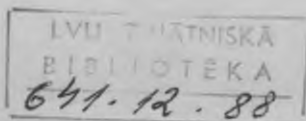
sans craindre même de contredire quelquefois le témoignage des métriciens grecs. Il a eu, dans certaines questions, un succès incontestable. C'est à lui qu'on doit maintes indications précises sur la suppression des temps faibles dans les mètres trochaïques, iambiques et autres et l'éclaircissement de beaucoup d'autres points de la métrique grecque.

Cependant, bientôt après Westphal, d'autres tendances apparurent: H. Weil et après lui F. Blass, O. Schroeder et d'autres, en se basant en partie sur la tradition des métriciens grecs, introduisirent des rythmes à contre-temps, en éliminant les anciens logaèdes. Depuis lors, on n'admet plus avec autant de conviction, que tous les vers grecs soient absolument rythmiques.

Au lieu de la méthode systématique, dont le représentant était en Allemagne R. Westphal, on commença à introduire dans les recherches métriques la méthode historico-comparative, empruntée à la linguistique. On s'est efforcé de reconstituer le „vers originel“ (Usener, O. Schroeder, M. U. v. Wilamowitz-Moellendorff). On tente de rapprocher la métrique (surtout celle des Lesbiens) de la métrique védique (M. A. Meillet).

Mais, malgré tous ces efforts, l'état actuel de la métrique grecque est assez chaotique. Tandis qu'on essaye de pénétrer par delà la période historique, en introduisant souvent des hypothèses sans consistance, il n'y a pas unanimité sur maintes questions capitales, sans l'intelligence desquelles toute la métrique grecque demeure obscure. Il faut avouer que les recherches métriques, faites d'après les méthodes modernes, n'ont pas donné jusqu'ici de résultats satisfaisants. Est-on arrivé à scander d'une manière certaine une seule ode de Pindare, par exemple? Existe-t-il déjà une opinion unanime sur les mètres d'Alcée et de Sapho? Connaît-on avec une sûreté suffisante la valeur rythmique des dactylo-épitrites ou du dochmien?

Les métriciens qui utilisent la méthode historique ou comparative oublient souvent que cette méthode, bien que très rationnelle par elle-même, ne serait vraiment bonne qu'au cas où l'on connaîtrait la valeur réelle des principaux mètres grecs. Sans cette connaissance, la comparaison de divers mètres grecs, d'après leur seule forme extérieure (souvent, hélas, trompeuse!), deviendrait l'explication d'un x inconnu par un y plus inconnu encore.



Il résulte de tout cela que les théories et les hypothèses nouvelles, et quelquefois même contradictoires, ont engendré un certain scepticisme. On a des doutes sur maints points de la métrique grecque. L'une des questions les plus contestées serait: les vers grecs, étaient-ils rigoureusement rythmiques, c'est-à-dire, formés de pieds, dont les temps forts revenaient à intervalles égaux, comme nous l'avons vu dans la définition du rythme? Ou, peut-être, beaucoup de ces vers n'avaient-ils qu'un rythme libre, comme, de notre temps, on commence à le croire de plus en plus?

Certains métriciens affirment que non seulement aux temps pré-historiques la versification grecque n'était pas basée sur des règles strictement rythmiques (on veut trouver les restes de cette versification dans la poésie éolienne), mais que, même à l'époque classique, il y avait des vers qui n'étaient pas divisés en pieds. On connaît la formule de M. U. von Wilamowitz-Moellendorff „le vers est plus ancien que le pied“.

La même opinion est soutenue par M. A. Meillet qui, quoique très prudent dans ses conclusions, s'exprime ainsi (Les orig. ind. des mètr. gr. p. 29):

„En dehors des types tels que l'hexamètre où l'anapeste, qui comportent des mesures strictement définies et le retour du temps fort à intervalles constants, il est arbitraire de vouloir retrouver cette régularité.

Beaucoup de métriciens semblent convaincus qu'il leur faut trouver dans tous les vers antiques des mesures exactes, comparables à celles de la musique des modernes, et qu'on n'a scandé une pièce de vers anciens que lorsqu'on a réussi à la découper en pieds de valeur égale comme on découpe en mesures, au moyen de barres, un morceau de musique. Il y a là une erreur fondamentale qui vicie notamment les deux précis français sur la matière, celui de M. L. Havet et celui de M. Masqueray. Et même des métriciens qui, comme M. von Wilamowitz-Moellendorff, se rendent compte de l'extrême souplesse de la rythmique grecque, ne formulent pas nettement le principe qu'il n'y a pas lieu de chercher dans un vers grec des mesures égales entre elles; pas lieu, par conséquent, de vouloir découper chaque vers en pieds“.

Et plus bas: „L'erreur provient des habitudes de la musique classique. Cette musique est tout entière fondée sur des rythmes ré-

guliers qui s'expriment par la régularité des barres de mesures... Mais ces types où le rythme est souvent d'une monotonie et d'une brutalité obsédantes ne sont pas toute la musique.

On sait maintenant qu'on peut écrire de la musique en variant les rythmes et en les contrepointant. Des modernes écrivent sans barres de mesure, là où ils emploient des rythmes libres. Les mélodies grégoriennes n'ont pas non plus de barres de mesure, parce qu'elles ont un rythme libre. La musique chorale du XVI^e siècle ne paraît pas encore se laisser découper en mesures fixes.

Le préjugé de la barre de mesure, devenu en métrique le préjugé du pied de durée constante, à tout faussé. La métrique moderne admet des vers libres où ne figure aucune mesure de valeur constamment la même. Il en a dû être de même de la métrique antique⁴.

Nous nous sommes permis cette citation un peu longue parce qu'elle caractérise et reflète très bien le courant des opinions à ce sujet. Nous voulons la compléter par une expression de M. von Wilamowitz-Moellendorff sur les dactylo-épitrites (Gr. Versg. p. 123): „C'est une absurdité de vouloir trouver dans les dactylo-épitrites ou, qu'on les appelle comme on voudra, dans ces strophes, l'égalité des mesures (Taktgleichheit)⁴. Voilà un jugement par lequel toute une catégorie des mètres lyriques grecs est exclue de la versification rythmique!

On pourrait dire que c'est une mode qui règne actuellement en métrique grecque et qui méprise toute division en mesures égales, se contentant d'une division en mètres et en $\kappa\omega\lambda\alpha$. En voici encore un exemple, des plus récents, qui reflète cette tendance. Il appartient à M. P. Chantraine qui dans son compte-rendu sur les Cantica d'Euripide, de O. Schroeder, s'exprime ainsi (Revue de Phil. octobre 1929, p. 420):

„L'essentiel est de se représenter que l'analyse du vers ne doit pas être dominée par l'idée de division en pieds égaux. Cette notion qui est empruntée à la musique classique (mais inapplicable par exemple au plain chant) a longtemps faussé les études de métrique; elle doit être remplacée par celle de $\kappa\omega\lambda\alpha$ équilibrés.⁴

Nous voudrions répondre à ces objections portées contre l'isopodie des mètres grecs tout d'abord par quelques indications de caractère général.

Les questions de rythmique grecque, malgré toute la difficulté qu'elles présentent (car il s'agit de rythmes anciens sur lesquels

manquent des données exactes), se trouvent dans un état relativement favorable: nous pouvons toujours contrôler les théories rythmiques à l'aide de notre sentiment rythmique. On nous objecte que notre notion du rythme est empruntée à la musique classique, mais on pourrait répliquer que la musique classique, comme toute autre musique, se base sur les lois immuables du rythme. Car nous admettons comme principe incontestable que les lois rythmiques sont universelles, qu'elles sont les mêmes dans toutes les époques et pour tous les hommes. Pour celui qui ne croit pas au caractère universel du rythme, toute étude de métrique ancienne sera un travail infructueux.

On constate le même rythme aussi bien dans la musique et dans la danse des peuples sauvages que dans celles des peuples civilisés. Il ne faut donc pas s'étonner que maints rythmes des danses nègres aient pénétré dans les salons européens. Même les animaux ne sont pas insensibles au rythme.

Le rythme est l'élément nécessaire de toute musique, quoique, grâce aux tendances capricieuses de notre époque, il puisse être amené quelquefois à une forme qui le rend presque méconnaissable. De même qu'un peintre ne peut peindre un tableau sans lignes ni contours, rien qu'avec des paquets de différentes couleurs, de même un compositeur ne peut composer une mélodie sans rythme, sinon ce serait un mélange chaotique de sons sans ordre, produisant une impression barbare.

Si donc le rythme est l'élément indispensable de la musique, y aurait-il une raison quelconque de supposer que les Grecs, dont la poésie était si étroitement liée à la musique et à la danse, auraient pu avoir cette poésie sans rythme défini, eux, qui possédaient, plus que les autres peuples, l'intelligence de la mesure dans l'art, et qui avaient fondé leur métrique sur la mesure même du temps?

Ces considérations générales sembleraient témoigner plutôt en faveur de l'opinion qui admet dans la lyrique grecque des mètres strictement rythmiques qu'en faveur de l'opinion contraire.

La comparaison entre la métrique grecque et la métrique moderne, qui reconnaît les rythmes libres, ne nous semble par heureuse, car les vers modernes sont ordinairement destinés à la récitation et à la lecture et, par conséquent, se rapprochent fréquemment de la prose, tandis que les vers lyriques grecs étaient destinés au chant.

Une autre remarque citée plus haut ne nous semble pas plus heureuse: „en dehors des types tels que l'hexamètre ou l'anapeste, qui comportent des mesures strictement définies... il est arbitraire de vouloir retrouver cette régularité“. Mais, bien au contraire: si, dans le genre destiné à une simple récitation, la régularité métrique existe, on doit la chercher d'autant plus dans un genre de poésie grecque destiné, dès son principe, à être chanté et accompagné par la musique et la danse. Nous nous référons à ce qu'a dit H. Weil (Etudes, p. 217): „Les mouvements du corps, la marche et la danse, ont d'abord mesuré le chant et la parole; là est l'origine de la métrique: les vers marchés et dansés ont précédé les vers simplement chantés; enfin sont venus les vers récités, qui ne conservent plus qu'une ombre de la mesure primitive, mais dont les éléments s'appellent encore des pas (βάσεις)“

Si donc „l'ombre“ même a eu encore un rythme strictement défini, les mesures anciennes, dansées et chantées, ont-elles pu être privées du rythme?

On fait remarquer que la musique moderne connaît les rythmes libres. Mais ces licences de la musique moderne sont plutôt des exceptions que des règles établies. Elles sont particulières à notre époque raffinée, aimant les nouveautés et les originalités de toute sorte. On pourrait douter que ces rythmes libres aient existé dans la musique, assez simple, de l'antiquité. Il nous semble que A. Croiset a très bien compris le caractère des mélodies grecques quand il dit dans son Histoire de la littérature grecque (II, p. 31—2):

„Il y a de nos jours des oeuvres musicales très savantes et très belles dans lesquelles le rythme n'est guère, pour ainsi dire, qu'un cadre abstrait où le génie du musicien répand librement des mélodies souples et ondoyantes. La Grèce antique n'avait que des rythmes nets et bien marqués, des rythmes de danse, comme on dit maintenant. Non seulement la mesure se marquait avec netteté, mais encore le pied du musicien était parfois armé d'un brodequin de bois destiné à frapper le sol avec bruit sur chaque temps fort. Une suite alternante de temps forts et de temps faibles formait le rythme.“

L'affirmation de M. A. Meillet que „les mélodies grégoriennes n'ont pas non plus de barres de mesure parce qu'elles ont un rythme libre“ amène la réponse suivante de M. L. Roussel*):

*) Libre, Nr. 76—77, p. 613.

„N' y a-t-il pas une confusion sur le sens du mot libre? Les barres de mesure ne sont pas écrites. Je puis les disposer à peu près où je veux (avec des restrictions importantes); mais, dès que j'exécute le morceau, je mets des barres de mesure. Dans l'église catholique tout au moins, ces mesures sont très nettement déterminées par la tradition, et tout l'ensemble des fidèles chante des mesures égales, à accents rythmiques fixes“.

Quant à l'affirmation de M. Wilamowitz-Moellendorff qui prétend voir une absurdité dans le désir de chercher l'égalité des mesures dans les dactylo-épitrites, il nous semble que ce serait plutôt une absurdité que de ne pas vouloir chercher l'égalité des mesures dans ce genre métrique. Il est vrai que, jusqu'à maintenant, la scansion des dactylo-épitrites n'a pas été établie avec certitude. Mais cela ne prouve encore que ces mètres n'aient pas de rythme. Ce n'est pas ici le lieu de traiter les dactylo-épitrites. Nous nous bornerons à rappeler que les odes de Pindare ont été chantées par des chœurs soit stationnant soit avançant en cortège (cf. M. A. Puech, *Pind. Pyth.* p. 102, *Ném.* p. 52, p. 119), le chant étant toujours accompagné de musique et quelquefois de mouvements rythmiques. Nous voudrions savoir comment un chant, exécuté, par exemple, par un chœur en marche *) (dont les pas, par conséquent, remplaçaient le battement de la mesure) aurait pu manquer de rythme défini?

Dans la première pythique (composée en dactylo-épitrites) on lit: „les chanteurs obéissent aux signes“ (*πειθονται δ' αοιδολ σαμασιν*), c'est-à-dire aux sons de la cithare. Il serait difficile d'admettre que le chant du chœur et l'accompagnement aient pu être arythmiques.

Il y a, sans doute, beaucoup de cas, où l'état actuel de la science ne nous permet pas encore de découvrir la véritable valeur rythmique des mètres. Dans ces cas, il serait préférable d'avouer tout simplement notre ignorance plutôt que de nier une régularité de rythme que nous ne pouvons pas saisir ou de tenter de nous excuser

*) C'est de cette manière que semble avoir été exécutée la neuvième néméenne, composée en dactylo-épitrites, v. la notice de M. A. Puech *Ném.* p. 116 et 119 et les indications contenues dans l'ode même.

par des vagues formules, telles que „le vers est plus ancien que le pied“ *).

Mais, on pourrait, peut-être, poser la question suivante: si l'égalité des mesures existait, comment expliquer le fait que cette circonstance, si importante, ait été passée sous silence par les métriciens grecs?

A cette question nous répondrons ce qui suit.

On ne possède de la littérature métrique ancienne, que de fragments, de sorte qu'on ne peut pas savoir si les métriciens anciens ont traité ou non la question de l'égalité des mesures. Ce qui concerne les compilations des métriciens de l'époque récente (Aristide Quintilien, Héphestion), il est vrai qu'on n'y trouve presque aucune indication utile sur la question qui nous intéresse. Mais cela ne doit point nous surprendre. Ces métriciens nous expliquent bien de choses que nous pourrions concevoir par nous mêmes, indépendamment de leur témoignage, tandis que les choses que nous ignorons ils les ignorent souvent eux aussi. Ils nous disent, par exemple, que le dochmien contient huit temps premiers, ce que nous saurions sans leur indication, alors qu'ils n'expliquent nulle part la valeur rythmique du dochmien, que nous ignorons. Ils nous énumèrent beaucoup de vers et une quantité de pieds (dont certains, selon toute évidence, n'ont jamais existé réellement), tandis qu'ils ont oublié de mentionner la catégorie si importante des mètres dactyloépitritiques, dont la nature véritable n'a pas encore été expliquée avec une certitude absolue.

Il ne faut donc pas être étonné si Héphestion ne connaît pas la loi rythmique des mesures égales, cette loi ne pouvant être établie que par l'étude analytique des mètres.

Mais, en revanche, quelques passages des auteurs de l'époque classique semblent indiquer que les anciens avaient conscience de l'isopodie des mètres grecs.

*) Mr. Wilamowitz-Moellendorff semble, en effet, incliner vers l'opinion que plus les vers étaient anciens, moins ils connaissaient la mesure. Cf. par exemple: Gr. Versg. p. 102: „l'hexamètre et le pentamètre ne remontent point du tout à la vieille tétrapodie; quand à l'hexamètre, il est déjà mesuré d'après les pieds“. Il nous semble qu'on doit modifier la formule de M. Wilamowitz-Moellendorff de la manière suivante: „le pied est aussi ancien que le vers“.

Il faut d'abord rappeler ce que dit Aristote sur la différence entre la poésie et la prose (Rhét. 1408 b): „La base de la prose est un rythme libre, sans mètres définis: à cause de cela le discours doit avoir un certain rythme, bien que non mesuré par le battement: ce dernier étant le trait caractéristique de la poésie“.

Ce témoignage d'Aristote ne nous démontre-t-il pas en termes suffisamment clairs que la poésie grecque avait un rythme strictement cadencé?

De même Aristoxène, l'élève d'Aristote, dit dans un de ses fragments *): „ce qui nous sert à marquer le rythme et à le rendre sensible à notre perception, est le pied“ (ὡς δὲ σημαίνόμεθα τὸν ῥυθμὸν καὶ γνῶριμον ποιούμεν τῆι αἰσθήσει, πούς ἐστίν...) et autre part: „Tous les rythmes sont composés de pieds“ (πάντες οἱ ῥυθμοὶ ἐκ ποδῶν σύγκεινται). Ce dernier témoignage du plus grand métricien de l'antiquité ne dément-il pas l'assertion sus-mentionnée: „il n'y a pas lieu de vouloir découper chaque vers en pieds“ et autres semblables?

D'ailleurs, indépendamment de tout témoignage des anciens, on peut se convaincre, en beaucoup de cas, de l'isopodie des mètres grecs par l'étude directe de la lyrique grecque elle-même. Malgré la grande variété des formes métriques, qu'on trouve dans la poésie grecque, il n'y a pas grande difficulté à remarquer que sous cette variété extérieure se cache un rythme régulier. Sauf quelques exceptions, comportant des changements subits de rythme, il n'y a d'ordinaire qu'un seul et même mouvement qui traverse toute strophe ou période métrique.

Cette régularité du rythme, facilement saisissable dans les mètres simples, est plus difficilement perceptible dans les parties compliquées, où l'on est souvent arrêté par des vers dont la valeur rythmique échappe à toute compréhension.

Mais dans ce cas ce n'est pas le rythme qui manque, mais c'est plutôt notre ignorance qui ne nous permet pas de saisir le vrai sens rythmique du vers.

D'ailleurs, c'est souvent à cause d'une fausse méthode qu'on ne réussit pas à déchiffrer les mètres lyriques. Car, pour obtenir de bons résultats, il faut tout d'abord appliquer la vraie méthode d'analyse métrique: au lieu d'examiner les vers par les yeux et de les diviser

*) Westphal, Aristox. von Tarent, II, p. 81 et 95.

mécaniquement en pieds, il est indispensable de les scander et de les chanter, puisque c'est surtout par l'ouïe qu'on perçoit le rythme. Aussi est-il dangereux d'énoncer un jugement sur la valeur d'un vers quelconque pris à part, mais il faut toujours l'examiner dans l'ensemble rythmique dont il fait partie *).

De même que la vraie valeur sémasiologique d'un mot ne nous apparaît avec une clarté complète que dans le contexte de la phrase, ainsi, dans la métrique, ce n'est que la continuité rythmique qui nous permet de déchiffrer la valeur des mètres.

Qu'il nous soit permis, en suivant cette méthode, de démontrer par quelques exemples la présence d'un rythme régulier dans les mètres lyriques.

Prenons pour point de départ les mètres les plus simples, dans lesquels tous s'accordent à reconnaître un rythme régulier. Telles sont les séries dactyliques, anapestiques, trochaïques et iambiques. Prenons comme exemple les vers d'Anacréon:

πῶλε Θρηκίη, τί δή με λοξὸν ὄμμασι βλέπουσα
νηλέως φεύγεις, δοκέεις δέ μ' οὐδὲν εἰδέναι σοφόν;

On voit que les deux vers suivent le même mouvement, la seule différence consistant en la catalexe du second vers. En mettant le temps supprimé entre crochets [], on aura le schéma rythmique suivant

—υ—υ —υ—υ —υ—υ —υ—υ
—υ—υ —υ—υ —υ—υ —υ— [υ]

Comparons ce mètre à un autre qui se trouve dans Sapho:

—υ—υ —υ—υ —υ—υ —[υ]—[υ]

ἐμφέρην ἔχοισα μόρφαν Κλεῦις ἀγαπάτα,

Il est évident que le mètre d'Anacréon a la même valeur rythmique que celui de Sapho, dont la dernière dipodie a perdu, dans chaque trochée, une brève, de sorte que ce vers est devenu un tétramètre trochaïque brachycatalectique.

*) C'est cette raison qui nous fait considérer comme fausse la méthode de maints métriciens allemands qui ne comparent les différents vers que d'après leur forme extérieure; car, souvent sous une seule et même forme extérieure se cachent deux ou même plusieurs mètres différents.

Un autre mètre de Sapho

—υ—υ —[υ]—[υ] —υ—υ —[υ]—[υ]

δεῦρο δεῦτε Μοῖσαι χρύσιον λίποισαι,

qui présente la réunion de deux ithyphalliques, est semblable au précédent, avec l'unique différence qu'au lieu d'une seule brachycatalexe il en a deux.

La comparaison de trois exemples cités nous donne le schéma métrique suivant:

—υ—υ — υ — υ —υ—υ — υ — υ

—υ—υ — υ — υ —υ—υ — υ — [υ]

—υ—υ — υ — υ —υ—υ — [υ]—[υ]

—υ—υ — [υ]—[υ] —υ—υ — [υ]—[υ]

1. πῶλε Θρηκική, τί δὴ με λοξὸν ὄμμασι βλέπουσα
νηλέως φεύγεις, δοκέεις δέ μ' οὐδὲν εἰδέναι σοφόν;
2. ἐμφέρην ἔχοισα μόρφαν Κλεῦς ἀγαπάτα,
3. δεῦρο δεῦτε Μοῖσαι χρύσιον λίποισαι,

Il est clair qu'on a ici un seul et même rythme sous quatre formes métriques différentes: acatalectique, catalectique, brachycatalectique et deux fois brachycatalectique.

Prenons encore un autre exemple, choisi cette fois dans la lyrique chorale (Esch. Pers. 852—6):

—υ—υ—υ—υ —υ—υ—υ—υ

—υ—υ—υ—υ —υ—υ—υ—υ

—υ— — — —

— — —υ—υ —υ— —υ—υ

— — —υ— — —

—υ— —υ— — —

ὦ πόποι, ἦ μεγάλας ἀγαθὰς τε πο-
λισσονόμου βιοτᾶς ἐπεκύρσαμεν,
εὐθ' ὁ γηραιὸς
πανταρκῆς ἀνάκτας ἄμαχος βασι-
λεύς, ἰσόθεος Δα-
ρεῖος, ἄρχε χώρας.

Ici les deux premiers vers sont des tétrapodies composées de dactyles purs: le quatrième vers est aussi une tétrapodie dactylique avec le spondée à la première place.

Le troisième vers, comparé au sixième, nous permet d'entrevoir la tétrapodie trochaïque que représente chacun de ces deux vers: le sixième vers est une tétrapodie brachycatalectique, le troisième une tétrapodie „tricatalectique“.

Quant au cinquième vers, son pendant devant être le deuxième, il convient de le considérer comme une tétrapodie dactylique à trois temps faibles supprimés (à savoir, le premier, le troisième et le quatrième).

Après quoi, toute la strophe, formée de deux périodes rythmiques entièrement semblables, prend la forme suivante:

-	υ	υ	-	υ	υ	-	υ	υ	-	υ	υ
-	υ	υ	-	υ	υ	-	υ	υ	-	υ	υ
-	υ	-	[υ]	-	[υ]	-	[υ]	-	[υ]		
-	-	-	υ	υ	-	υ	υ	-	υ	υ	
-	[υυ]	-	υ	υ	-	[υυ]	-	[υυ]			
-	υ	-	υ	-	[υ]	-	[υ]				

Nous voudrions demander à tous ceux qui nient si volontiers l'existence de pieds égaux dans la lyrique grecque s'il leur sera possible de ne pas croire à une égalité de pieds si évidente?

Or, si on admet ici l'égalité des mesures il faudra l'admettre pour toute la lyrique grecque, puisqu'elle est d'une nature analogue à celle de ce petit exemple.

Le retour périodique, à intervalles égaux, de la thésis (que sa prononciation impliquât ou non un renforcement de la voix, cela importe peu) est nécessaire, comme nous l'avons vu, pour produire une impression de rythme. Mais une pareille répétition incessante du temps fort causerait une monotonie ennuyeuse, si cette répétition n'était pas variée par quelques procédés métriques destinés à introduire la diversité: ce sont les contractions, les dissolutions, les suppressions des temps faibles (et de pieds entiers) qui varient le rythme à l'infini.

Dans beaucoup de cas, où il nous semble qu'il n'y ait pas de rythme cadencé ou qu'il y ait un rythme à contre-temps, on pourrait expliquer l'irrégularité apparente soit à l'aide de la catalexe (suppression de temps faibles) soit par la scansion dite Iogaédique (qui suppose l'équivalence des dactyles et des trochées), soit par une scansion qui, quoique hypothétique, est très vraisemblable et que nous oserions appeler „clastique“.

Nous consacrons un chapitre à chacune de ces questions.

Chapitre III.

Catalexe.

Le mot „catalexe“ qui signifie étymologiquement „terminaison“, „fin“ d'un vers, n'exprime pas bien l'idée qui se lie actuellement à ce terme. Mais une fois consacré par l'usage, nous n'avons pas l'intention de l'en bannir. Il faut seulement se rendre compte du sens précis et exact de ce terme. Voyons d'abord la définition qu'en donnent les théoriciens grecs.

Héphestion (p. 14 W.) définit les vers catalectiques de la manière suivante: Καταληκτικὰ δὲ, ὅσα μεμειωμένον ἔχει τὸν τελευταῖον πόδα. οἷον ἐπὶ μὲν ἰαμβικοῦ.

χαίροισα νύμφα, χαιρέτω δ'ὁ γαμβρός.

D'après cette définition un vers s'appelle catalectique s'il lui manque une partie du dernier pied. Mais Héphestion ne dit ni s'il s'agit de la thésis ou de l'arsis, ni par quoi dans la scansion ou dans le chant la partie manquante doit être remplacée.

Beaucoup plus confuse encore est la définition de la brachycatalexe. Dans Héphestion (p. 15 W.) on lit: „On appelle brachycatalectiques les mètres dont la dernière dipodie est réduite de tout un pied, comme par ex. dans ce vers iambique ἄγ' αὐτὲς οἶκον τὸν Κλησίππω; car ici le pied σιππω tient la place d'une dipodie iambique complète (βραχυκατάληκτα δὲ καλεῖται ὅσα ἀπὸ διποδίας ἐπὶ τέλους ἔλωι ποδὶ μεμειώται, οἷον ἐπὶ ἰαμβικοῦ

ἄγ' αὐτ'...

ἐνταῦθα γὰρ ὁ σιππω ποὺς ἀντὶ ὅλης ἰαμβικῆς καίται διποδίας).

Aristide Quintilien s'exprime dans le même sens (De mus. p. 50.): „(Les autres mètres s'appellent) brachycatalectiques: ce sont ceux auxquels il manque un pied dissyllabique“ (τὰ δὲ βραχυκατάληκτα, οἷς ποὺς δισύλλαβος ἐλλείπει).

Il semble que ni Héphestion ni Aristide Quintilien n'ont compris la véritable nature de la brachycatalexe. Cela apparaît avec plus de clarté dans un autre exemple cité par Héphestion (p. 21 W.) et emprunté à Archiloque:

οὐκέθ' ὄμως θάλλεις ἀπαλὸν χροῶ.

κάρφεται γὰρ ἤδη.

Héphestion note à propos de ce distique que l'ithyphallique, joint au tétramètre dactylique, constitue un dimètre brachycatalectique. Mais il est difficile d'admettre dans ce cas que la dernière dipodie du second vers soit privée d'un pied entier (— ◡ ◡ | — — [◡]). A en juger d'après la construction rythmique de la strophe, la véritable interprétation semble devoir être:

— ◡ ◡ — ◡ ◡ — ◡ ◡ — ◡ ◡
— ◡ ◡ — ◡ ◡ — [◡] — [◡]

c'est-à-dire que la brachycatalexe est une double catalexe à la fin d'un vers: on supprime, non pas, comme l'avaient cru Héphestion et Aristide Quintilien, le dernier pied entier, mais les deux temps faibles de la dernière dipodie.

Puisque la suppression des temps faibles a lieu non seulement à la fin, mais très souvent aussi au milieu et même au commencement des vers, il est commode d'user des termes tels que *procatalectique* (en parlant d'un vers qui a une suppression du temps faible au commencement), *encatalectique* (quand un vers la subit au milieu), *dicatalectique* (quand il y a deux suppressions), *tricatalectique* (quand il y en a trois) etc.

Les termes „catalexe“, „catalectique“ ne sont donc pas nécessairement liés à l'idée de la fin du vers (quoique ce soit à la fin, en effet, que se trouve le plus souvent la catalexe: ce terme signifie simplement suppression d'une partie de pied, et notamment, pour la plupart, celle du temps faible *).

Pour conserver le rythme, la partie supprimée du pied doit être remplacée, soit par un silence (temps vide), soit par un allongement de la syllabe longue voisine. Il est embarrassant parfois de déterminer laquelle de ces deux manières de remplacement doit être utilisée. On admet, généralement, que si la catalexe tombe au milieu d'un mot, on ne peut la remplacer que par un prolongement de la longue; si, au contraire, la catalexe, coïncidant avec la fin du mot, se trouve après une brève, on ne saurait la remplacer que par un silence.

*) D'ailleurs, la suppression des temps forts et des pieds entiers a également lieu, cf. Arch. m. n° V, Alc. m. n° I, Anacr. m. n° XXIX.

Exemple:

—υ—υ—υ—υ—
—υ—υ—υ—υ—^

τὸν φρονεῖν βροτοὺς ὀδῶ —

σαντα, τὸν πάθει μάθος (Esch. Ag. 176)

Dans le cas où la catalexe coïncide avec la fin du mot et suit une syllabe longue, on pourrait admettre aussi bien la prolongation que le silence, par ex.:

—υ—υ—υ—υ— ou —υ—υ—υ—υ—^
—υ—υ—υ—υ— —υ—υ—υ—υ—^

νῦν δέ μοι πρὸ τειχέων

θοῦριος μολῶν Ἄρηος (Eur. Phén. 239—40).

Il est regrettable que les métriciens grecs n'aient donné aucun renseignement sur ce point.

La difficulté est encore plus grande, quand l'allongement doit avoir lieu dans des mètres à rythme ascendant, — les iambes ou anapestes, par exemple. Dans ce cas, on ne sait pas avec certitude si le temps supprimé doit être remplacé par l'allongement de la longue précédente ou de la suivante. On croit généralement que c'est la longue précédente qu'il convient d'allonger, ainsi que le dit M. P. Masqueray (Tr. p. 84):

— υ—υ— | υ—υ— υ—

πῶς δὲ σκοτίας ἀναφήνω

ou (p. 196—7)

υ—υ— υ— | υ— υ— υ—

κεχαρμένοι δ' αἰοδαῖς.

Un allongement analogue est pratiqué, en effet, dans la musique contemporaine, mais la question serait de savoir, si même usage existait dans la musique grecque. Il semble plutôt que, dans certains cas au moins, la lacune produite par la suppression de l'arsis de l'iambe ou de l'anapeste ait été comblée par la longue du même pied auquel appartenait l'arsis supprimée, c'est-à-dire par la longue immédiatement suivante.

Le fragment métrique d'Aristoxène (Oxyrh. Pap. I. p. 14 sq.) semble confirmer cette manière de voir. On y trouve le passage qui

Dans l'édition de C. Janus (Mus. scr. Gr. p. 463) il y a au bas une petite note annonçant que „notam in paenultima syllaba paroemiacorum ortam esse e signo trium morarum vidit Bell. 64“*).

Dans les cas où on manque d'indications sur l'exécution musicale, on serait embarrassé de savoir si c'est le silence ou l'allongement qui doit être appliqué et si ce dernier porte sur la longue qui précède la suppression ou sur celle qui la suit. On doit choisir l'une ou l'autre de ces manières d'exécutions. D'ailleurs, elles sont toutes deux également acceptables au point de vue rythmique.

Quoiqu'il en soit, la catalexe, sous ses diverses formes, joue, dans la versification grecque, un rôle très important. Trouver toutes les formes catalectiques revient à résoudre à demi le problème de toute la métrique grecque. Si on savait mettre aux places convenables les silences et les tenues, on scanderait sans grande difficulté les poèmes tels que les odes de Pindare. Voilà donc un point de la métrique qui mérite une attention toute spéciale.

Le reproche qu'on fait aux mètres à pieds égaux, à savoir, qu'ils seraient „d'une monotonie et d'une brutalité obsédante“, n'est nullement fondé. Non seulement les contractions, les dissolutions, les temps irrationnels excluent la monotonie absolue, mais bien plus: la catalexe, sous ses formes diverses, donne aux mètres grecs une variété extraordinaire. Cette diversité est encore accrue par des procédés métriques que nous allons examiner dans les chapitres qui suivent.

*) Dans quelques fragments musicaux, où les signes de durée ne sont indiqués qu'accidentellement ou ne sont pas du tout indiqués, la question de l'allongement de la longue reste discutable. Ainsi l'Hymne à la Muse

Ἄειθε Μοῦσά μοι φίλη,
μολπήσῃς δ' ἔμῃς κατάρχου

d'après l'interprétation de C. Janus (Mus. ser. Gr. p. 461) présente l'allongement

υ υ υ υ υ υ υ υ
υ υ υ υ υ υ υ υ

tandis que dans l'édition de Th. Reinach (La mus. gr. p. 194) l'allongement est indiqué:

υ υ υ υ υ υ υ υ
υ υ υ υ υ υ υ υ

Chapitre IV.

Logaèdes.

On ne peut pas dire que le mot „logaèdes“ soit maintenant à la mode. Parler aujourd'hui des mètres logaédiques c'est s'exposer à s'attirer la renommée d'un réactionnaire, d'un arriéré, presque d'un ignorant. On condamne ce terme comme absurde (M. v. Wilamowitz-Moellendorff, Gr. Versg. p. 138). O. Schroeder dans un de ses derniers travaux (Griech. Singv. p. 15) prétend qu'„aucun métricien sérieux ne prend le mot „logaèdes“ volontiers dans sa bouche“ (cf. Grundriss der griech. Versgesch. p. 18). C'est pourquoi, puisque nous n'avons pas renoncé à ce mot, il nous faut justifier son usage.

Il est vrai que le mot „logaédique“, qui nous a été transmis par Héphestion, n'est pas employé par lui dans son sens actuel. Héphestion le définit de la manière suivante (Ser. metr. Gr. p. 25 W.): „Il y a aussi des mètres dactyliques dits logaédiques, composés de dactyles, sauf la dernière dipodie qui est trochaïque. Un des plus connus de ces mètres est celui qui, à deux dactyles, ajoute une dipodie trochaïque et que l'on appelle décasyllabe alcaïque

καί τις ἐπ' ἑσχατιαῖσιν οἴκει

et celui qui, appelé praxilléen, ajoute cette dipodie à trois dactyles:

ὦ διὰ τῶν θυρίδων καλὸν ἐμβλέποισα,
παρθένε τὰν κεφαλάν, τὰ δ' ἔνερθε νύμφα.

(Ἔστι δέ τινα καὶ λογαοιδικὰ καλούμενα δακτυλικά, ἅπερ ἐν μὲν ταῖς ἄλλαις χώραις δακτύλους ἔχει, τελευταίαν δὲ τροχαϊκὴν συζυγίαν. ἔστι δ' αὐτῶν ἐπισημώτατα τό τε πρὸς δύο δακτύλους ἔχον τροχαϊκὴν συζυγίαν, καλούμενον δὲ Ἄλκαϊκὸν δεκασύλλαβον

καί τις ἐπ' ἑσχατιαῖσιν οἴκει

καὶ τὸ πρὸς τρισί, καλούμενον Πραξιλλεῖον

ὦ διὰ τῶν θυρίδων...)

Il résulte, de cette définition d'Héphestion, qu'il appelle logaédiques les mètres composés de deux séries de pieds: à une série dactylique s'ajoute une dipodie trochaïque. Seulement les deux exemples qu'il cite à l'appui de sa définition paraissent d'un choix peu heureux. Dans ces deux exemples ce n'est pas une dipodie, mais, autant qu'on peut en juger, une tripodie trochaïque brachycatalectique qui termine le vers, c'est-à-dire qu'au lieu des mètres tenus par Héphestion pour

—υυ—υυ—υ—υ
 et —υυ—υυ—υυ—υ—υ

on doit plutôt supposer

—υυ—υυ—υ—[υ]—[υ]
 et —υυ—υυ—υυ—υ—[υ]—[υ]

Mais, en admettant qu'Héphestion ait commis une faute (ce qui ne doit pas nous étonner), la définition même des logaèdes comme de mètres composés d'une série de dactyles et d'une dipodie trochaïque, ne perd pas encore, comme nous le verrons un peu plus tard, sa signification.

La même définition se trouve dans Trichas (Scr. metr. Gr. p. 272—3) qui, en outre, explique le sens étymologique du mot „logaédique“ par les termes suivants: „ce mètre s'appelle logaédique parce qu'il est composé de dactyles et de trochées; car le dactyle convient le mieux au chant et aux poètes et le trochée aux prosateurs *) (ὀνομάζεται δὲ τὸ τοιοῦτον μέτρον λογαοιδικόν, ὅτι ἐκ δακτύλων σύγκεται καὶ τροχαίων. ἔστιν ὁ μὲν δάκτυλος ἀοιδαῖς καὶ ποιηταῖς προσφορώτατος, ὁ δὲ τροχαῖος λογογράφοις).

Héphestion, dans un autre passage, élargit et complète sa définition des logaèdes par celle d'une autre catégorie de mètres, tout à fait analogues aux logaèdes précités, mais qui ont un rythme ascendant (p. 29 W): „Comme dans les dactyles il y avait des logaèdes, de même il y en a dans les anapestes qui se terminent en bacchée; la construction la plus connue est celle où le bacchée se place après le quatrième pied, le premier pouvant être aussi bien un spondée qu'un iambe. Ce mètre s'appelle archébouléen d'après le poète thébain Archéboule qui en a usé à satiété. Callimaque aussi s'en est servi,

Ἄγέτω θεός, οὐ γὰρ ἔχω δίχα τῶδ' αἰεῖδεν.

Ce vers commence par un anapeste, celui qui suit, par un spondée:

Νύμφα, σὺ μὲν ἀστερίαν ὑφ' ἄμαξαν ἦδη,

et le troisième par un iambe:

Φιλωτέρα ἄρτι γὰρ ἂ Σικελὰ μὲν Ἔννα“

*) La même explication se trouve chez le scholiaste d'Héphestion (p. 163 W.).

(Ὡσπερ δὲ ἐν τῷ δακτυλικῷ ἦν τι λογαοιδικόν, οὕτω κἀν τοῖς ἀναπαιστικοῖς τὸ εἰς βακχεῖον περαιούμενον. οὗ ἐστὶν ἐπισημότερον τὸ μετὰ τέσσαρας πόδας αὐτὸν ἔχον τὸν βακχεῖον, ὃν ὁ πρῶτος γίγνεται καὶ σπονδεῖος καὶ ἰαμβος κτλ.)

Dé même, dans Trichas (Scr. metr. Gr. p. 280 W.):

„Il y a aussi, comme nous l'avons dit, des vers logaédiques anapestiques, qui débutent par 4 anapestes et finissent par un iambe et une syllabe longue, de sorte que le dernier pied est un bacchée ◡—“
(Ἔστι καὶ λογαοιδικόν ὡς εἶπομεν ἀναπαιστικόν, ὅπερ καταρχὰς μὲν ἀναπαιστους ὁ δέχεται, μετὰ δὲ τούτους ἓνα ἰαμβον καὶ μακρὰν συλλαβὴν, ὡς εἶναι τὸν τελευταῖν πόδα ◡— βακχεῖον).

La définition des logaèdes, d'après Héphestion et Trichas, est donc celle-ci: on appelle logaédiques les mètres qui sont formés soit d'une série de dactyles et d'une dipodie trochaïque, soit d'une série d'anapestes et d'un „bacchée“ (c'est-à-dire d'une dipodie iambique catalectique).

Mais cette définition ancienne a été développée par les métriciens modernes et a reçu un sens plus large. On appelle aujourd'hui logaédiques les mètres qui se composent de dactyles et de trochées ou d'anapestes et d'iambes, quel que soit le nombre de pieds de chaque genre; même avec un seul dactyle inséré parmi les trochées ou un seul anapeste dans une série iambique, le vers se nomme logaédique.

A tous ceux qui nous reprocheraient d'user du terme en question d'une manière peu conforme à la définition d'Héphestion, nous répondrons simplement que ce terme, bien qu'emprunté à Héphestion, est employé actuellement dans un sens modifié et que le concept des logaèdes est une création moderne. Il y a, d'ailleurs, beaucoup de cas, en métrique grecque, où un terme ancien a changé de sens et n'est plus conforme à la conception ancienne. Nous avons déjà vu que la signification du mot „catalexe“ déborde son ancien sens étymologique. On parle aussi de la „base“ éolienne, quoique personne parmi les métriciens grecs ne se soit servi du terme βάσις avec cette signification. Les Grecs eux-mêmes ont changé la signification de quelques termes métriques. Par exemple, crétique, chez Aristoxène, désigne le pied ◡◡◡, tandis que, chez les métriciens d'une époque plus récente, par ce mot est indiqué le pied ◡◡—. De même, le bacchée chez Aristoxène désigne le pied ◡◡◡ (le choriambe actuel), tandis que chez les métriciens postérieurs c'est le pied ◡— qui porte ce nom.

D'ailleurs, la conception des logaèdes, au sens plus général du terme, ne contredit pas essentiellement la définition donnée par Héphestion: s'il parle d'une série de dactyles ou d'anapestes, rien ne nous empêche de réduire cette série jusqu'à un seul dactyle ou anapeste.

Quant à l'absurdité étymologique de ce mot, elle ne nous effraie pas. Le terme „pentamètre“ n'est-il pas absurde au même titre pour celui qui n'y reconnaît pas de pentapodie? Et malgré cela, personne n'a renoncé à l'emploi de ce terme.

En réalité, ce ne sont ni la fausse étymologie, ni la divergence du sens attribué à ce mot par les anciens qui ont été causes de l'aversion actuelle pour le terme de logaèdes. Il y a d'autres raisons.

On sait que R. Westphal et beaucoup d'autres métriciens ont rangé parmi les logaèdes les mètres tels que glyconiens, phaléciens, asclépiades et autres similaires. Ensuite, H. Weil a commencé à avoir des doutes sur la scansion logaédique de ces mètres. Il a remarqué que, dans la correspondance antistrophique, le choriambe se trouve quelquefois à la place de la dipodie iambique; il en a conclu, non sans raison, que ces deux pieds (— — — et — — —) sont équivalents. Sa conclusion subséquente était que le glyconien protodactyle — — — — — n'est en réalité qu'un dimètre dont le choriambe provient de la dipodie iambique par anaclose. Dans le choriambe, le trochée, substitué à l'iambe, marche donc à contre-temps. Mais, s'il faut renoncer aux glyconiens protodactyles, on ne peut pas, en bonne logique, maintenir les deux autres formes de glyconiens: les deutérodactyles et les tritodactyles. Si on les mesure par pieds à six temps premiers, les glyconiens cessent d'être mètres logaédiques. Le même raisonnement est valable pour tous les autres mètres semblables aux glyconiens. La scansion par pieds à six temps a été d'autant mieux approuvée par H. Weil qu'elle s'accordait avec la doctrine d'Héphestion et avec celle d'Aristide Quintilien.

Ces idées de H. Weil ont été développées et en partie modifiées par les philologues allemands tels que F. Blass, O. Schroeder et M. U. von Wilamowitz-Moellendorff. Les logaèdes ont été éliminés non seulement des glyconiens, des phaléciens, des asclépiades et d'autres mètres de ce genre, mais aussi des dactylo-épitrites.

L'échec de la théorie logaédique a été d'autant plus complet que cette théorie était fondée sur l'hypothèse des dactyles cycliques. On admettait que dans les dactyles cycliques la longue n'était pas le double de chacune des deux brèves et que la durée totale du

dactyle cyclique équivalait à la durée d'un trochée. La notion des dactyles cycliques et le terme même κύκλιος δάκτυλος ont été empruntés à Denys d'Halicarnasse (Περὶ συνθ. ὄνομ. c. 17). Cette théorie des dactyles cycliques a donc été introduite dans la métrique grecque comme un fait attesté par les anciens.

Mais on a démontré ensuite que les mots de Denys n'avaient pas le sens qu'on avait voulu leur attribuer et que tout ce passage avait été mal interprété. Cela discrédita la théorie logaédique qui perdit tout point d'appui solide.

Que reste-t-il donc après tout cela des logaèdes? Quels mètres grecs pourrait-on nommer encore de ce nom?

M. P. Masqueray, disciple de H. Weil, suivant la théorie de son maître, divise les glyconiens, les phalécien, les asclépiades et les mètres du même type en pieds à six temps premiers. Mais cependant, il ne nie pas, en principe, l'existence des mètres logaédiques, au contraire, — il s'efforce de rassembler soigneusement les misérables débris des logaèdes qui sont encore restés après la sévère critique de H. Weil et des ses partisans, en leur dédiant un chapitre spécial dans sa métrique.

D'abord, parmi les „véritables“ logaèdes, M. Masqueray mentionne les exemples cités par Héphestion, auxquels il en ajoute quelques nouveaux, comme:

— 00 — 00 — 00 —

ὦ πάτερ αἰνόπατερ, τί σοι.

00 — 00 — 0 — . 0

πολὺ δεύτερον ὡς τάχιστα (Traité p. 329—32).

M. Masqueray ne prend donc le terme „logaèdes“ que dans le sens reconnu par Héphestion. En outre, par ses remarques et par quelques exemples cités il laisse entrevoir le côté faible de la théorie des contre-temps. Ainsi, dit-il (p. 330/331): „Les véritables logaèdes ne forment seuls jamais de strophes *). Presque toujours les glyconiens dominant, mais, au milieu de leurs séries, on rencontre un ou deux cōla logaédiques“. On pourrait faire remarquer que la présence de „véritables“ logaèdes, à côté de glyconiens, rend déjà un peu suspecte

*) Cela n'est pas juste. Nous verrons plus bas que les Lesbiens, par ex., ont composé des poèmes entiers en vers logaédiques.

la scansion de ces derniers mètres par pieds à six temps premiers. L'exemple cité par M. Masqueray lui-même le prouve (p. 331):

I $\underline{\text{L}}\underline{\text{U}}\underline{\text{U}}\underline{\text{U}}|\underline{\text{L}}\underline{\text{U}}\underline{\text{U}}|\underline{\text{L}}.\underline{\text{L}}$
 $\underline{\text{L}}\underline{\text{U}}\underline{\text{U}}\underline{\text{U}}|\underline{\text{L}}\underline{\text{U}}\underline{\text{U}}|\underline{\text{L}}.\underline{\text{L}}$

II $\underline{\text{L}}.\underline{\text{L}}.\underline{\text{U}}\underline{\text{U}}\underline{\text{L}}$
 $\underline{\text{U}}\underline{\text{U}}\underline{\text{L}}\underline{\text{U}}\underline{\text{U}}\underline{\text{L}}$

III $\underline{\text{L}}\underline{\text{U}}\underline{\text{L}}.\underline{\text{L}}$ | $\underline{\text{L}}\underline{\text{U}}\underline{\text{L}}.$
 $\underline{\text{U}}\underline{\text{U}}\underline{\text{L}}$ | $\underline{\text{U}}\underline{\text{U}}\underline{\text{L}}$
 $\underline{\text{U}}\underline{\text{U}}\underline{\text{L}}$ | $\underline{\text{U}}\underline{\text{U}}\underline{\text{L}}$
 $\underline{\text{U}}\underline{\text{U}}\underline{\text{L}}$ | $\underline{\text{L}}.\underline{\text{L}}$

I. Ἄλλὰ γὰρ ἄ μεγαλώνυμος ἦλθε Νίκα
 τᾶ πολυαρμάτων ἄρτι φανεῖσα Θήβα.

II. τῶν μὲν δὴ πολέμων
 χρῆ νῦν θέσθαι λησιμοσύναν.

III. θεῶν δὲ ναοὺς χοροῖς
 παννουχίοις πάντας ἐπέλ —
 θῶμεν, ὁ Θήβας δ' ἐλελί —
 ζῶν Βάκχιος ἄρχοι.

Cet exemple est complété par l'explication suivante de M. Masqueray (p. 332): „On commence par deux hexapodies logaédiques. Le ditrochée de la fin est chaque fois remplacé par des longues *τρίσημοι*. Viennent deux glyconiques. Le choriambe est dans la seconde moitié de l'élément. Là encore les longues allongées apparaissent. Quant à la période finale, elle débute par une tétrapodie trochaïque à double catalexe. Suivent deux dimètres choriambiques. Un ionique majeur dicatalectique sert de clausule“.

Nous voudrions nous permettre quelques remarques à propos de cette analyse. D'abord, les deux longues allongées du troisième vers ne sont pas, d'après nous, des longues *τρίσημοι*, mais plutôt *τετράσημοι*, comme on le voit dans le vers suivant, où la première partie du glyconien „tritodactyle“ est exprimée par deux spondées. Ces spondées sont évidemment équivalents aux dactyles; c'est pourquoi il serait difficile d'appliquer la scansion à contre-temps aux deux vers de la deuxième période. Ensuite, il est difficile d'admettre que les deux dimètres choriambiques de la troisième période soient composés de véritables choriambes. Il suffit de comparer ces deux vers avec

le premier vers de cette période, qui est une tétrapodie trochaïque à double catalexe, pour se convaincre que les vers choriambiques eux aussi ne sont autre chose qu'une tétrapodie dactylique à double catalexe. Quant au dernier vers, il est une tétrapodie à trois suppressions. Voici le schéma rythmique que nous proposons :

- I $_ \cup \cup \quad _ \cup \cup \quad | \quad _ \cup \cup \quad _ \cup \quad | \quad _ [\cup] _ [\cup]$
 $_ \cup \cup \quad _ \cup \cup \quad | \quad _ \cup \cup \quad _ \cup \quad | \quad _ [\cup] _ [\cup]$
- II $_ [\cup \cup] _ [\cup \cup] \quad | \quad _ \cup \cup \quad _ [\cup]$
 $_ \cup \quad _ \cup \quad | \quad _ \cup \cup \quad _ [\cup]$
- III $_ \cup \quad _ [\cup] \quad | \quad _ \cup \quad _ [\cup]$
 $_ \cup \cup \quad _ [\cup \cup] \quad | \quad _ \cup \cup \quad _ [\cup]$
 $_ \cup \cup \quad _ [\cup \cup] \quad | \quad _ \cup \cup \quad _ [\cup]$
 $_ [\cup \cup] _ \cup \cup \quad | \quad _ [\cup \cup] _ [\cup]$

Qu'on compare entre eux tous ces vers: on remarque facilement que c'est un seul et même mètre logaédique, notamment le mètre $_ \cup \cup _ \cup \cup _ \cup \cup _ \cup$ qui, tantôt augmenté d'une adjonction, tantôt varié par des suppressions, figure dans chaque vers, à l'exception du cinquième. Quelle harmonie et quelle simplicité rythmique se trouve sous une forme d'un aspect si varié!

On voit d'après cet exemple que, non seulement des séries dactyliques peuvent alterner avec des séries trochaïques, mais aussi que dans une même série, plus encore, dans une même dipodie, les pieds dactyliques peuvent être mêlés aux pieds trochaïques, — comme on le voit dans la dipodie $_ \cup \cup _ \cup$.

On trouve la même combinaison du genre égal et du genre double dans des vers de mouvement ascendant, par ex.

$_ \cup \cup \quad \cup \cup \cup _$
 ὄρῳ δίκωπον ὄρῳ σκάφος,

(Eur. Alc. 252) où dans une série iambique se trouve un anapeste, et (Phén. 164)

$_ \cup \cup \quad \cup \cup _ \cup \cup _ \cup$
 ποσὶν ἐξανύσαιμι δὲ αἰθέρος,

où un iambe se trouve dans une série anapestique.

Puisque dans ces vers le mélange de pieds à quatre et à trois temps premiers est indéniable, les adversaires des logaèdes, tout en

peuvent se remplacer l'un l'autre et que, par conséquent, ces pieds peuvent être considérés comme équivalents au point de vue rythmique.

Mais, puisqu'il faut donner une valeur égale aux pieds de 4 et de 3 temps premiers, comment cette équivalence peut-elle se produire?

Ici commence le désaccord. D'après les uns, on doit allonger le trochée (ou Piambe), d'après les autres, on doit abrégér le dactyle (ou l'anapeste). L'abréviation, à son tour, peut se produire de plusieurs manières. Quelques uns ont supposé que la longue irrationnelle du dactyle se combinait avec la brève suivante, de manière à être égale à une longue ordinaire, par ex. $1\frac{1}{2}+1\frac{1}{2}+1$ (A. Apel) ou $1\frac{1}{3}+2\frac{2}{3}+1$ (R. Westphal), ce qui paraît un peu compliqué. Il serait plus naturel, peut-être, de supposer que chaque brève des dactyles lyriques équivalait à un demi-temps et que le dactyle entier était, par conséquent, $2+1\frac{1}{2}+1\frac{1}{2}$. Marius Victorinus nous apprend, en effet, que d'après les musiciens, il y avait des syllabes „brevibus breviores“ (1,8); aussi l'Anonyme (Bellermann, 56) admet „l'exécution de deux tons sur un même temps premier“. Pourquoi ne pas se fier à ce témoignage qui semble bien expliquer la difficulté en question? D'ailleurs, la théorie de M. Croiset paraît également assez séduisante: selon lui, les dactyles restent des dactyles, et les trochées, des trochées. Mais par un changement de mouvement ($\acute{\alpha}\gamma\omega\gamma\acute{\iota}$) ces pieds différents peuvent devenir équivalents: il suffit que les dactyles soient chantés avec un mouvement accéléré et les trochées avec un mouvement ralenti. Les dactyles ainsi exécutés correspondraient en quelque sorte aux triolets de la musique moderne où trois notes égales ne comptent que pour deux. De même ici les quatre temps premiers du dactyle ne compteraient que pour trois *).

On le voit, la discussion concernant le côté théorique de la question reste en suspens; mais en pratique l'égalisation des pieds à quatre et à trois temps premiers ne présente aucune difficulté. Il est très facile de scander les logaèdes, seulement, nous ne sommes pas toujours en état de nous rendre compte, en scandant, de la durée de maints temps, plus brefs que le temps premier. Des appareils

*) Il nous semble cependant que l'égalisation $\overbrace{\text{♩♩♩♩}}^4 = \text{♩♩♩}$, peu pratiquée même en musique moderne, est un peu artificielle et compliquée. C'est pourquoi nous serions plutôt enclins à accepter la scansion $\text{♩♩} = 2+1\frac{1}{2}+1\frac{1}{2}$.

spéciaux rythmographiques pourraient, peut-être, nous venir en aide ici et mesurer tant la durée exacte de divers tons, que celle de petits temps intermédiaires entre les tons.

Nous laissons pour le moment la question des logaèdes pour y revenir encore dans le chapitre VIII.

Chapitre V.

Anaclase.

Parmi les procédés métriques qui servaient à varier la monotonie des rythmes, il faut encore mentionner l'anacrase. Qu'est-ce que l'anacrase? Le mot ayant été mis en usage par les métriciens grecs, voyons d'abord ce qu'ils entendent par ce terme.

Héphestion, en citant le tétramètre ionique catalectique

τό γε μὴν ξείνια δούσας, λόγος ὡσπερ λέγεται,
ὀλέσαι κάποτε μείν ὄξει χαλκῷ κεφαλάν,

ajoute que ce mètre s'appelle „galliambe, métraque et anaclomène“ (p. 38, 39 W.).

Cependant, dans les deux vers cités on ne trouve pas la transformation de la mesure si caractéristique pour les anaclomènes. On la trouve un peu plus bas (p. 40), où Héphestion dit que „le dimètre ionique acatalectique d'un caractère anaclastique est fréquent chez Anacréon

παρὰ δὴ ὅτε Πυθόμανδρον
κατέδυν ἔρωτα φεύγων“.

On trouve une explication plus détaillée de ce mètre dans les scholies d'Héphestion. Mais cette explication, répétée avec maintes variantes, est assez confuse. D'après l'une, les ἀνακλώμενα ont reçu leur nom de ce que la dernière syllabe du premier pied ionique est brisée et attirée vers la première brève du second ionique. D'après l'autre explication, le mot ἀνακλώμενον doit être rapporté au caractère mou et féminin de la voix des prêtres de Cybèle, qui chantaient les poèmes galliambiques. Nous citons toutes ces explications telles qu'elles sont présentées dans l'original (p. 194—5 W.):

„4b. „Ἰστέον δὲ ὅτι τὸ ἀνακλώμενον μέτρον τοιοῦτόν ἐστιν ὡς ἰωνικὸν εἶναι τὸ ἀπ' ἐλάσσονος τὸ ααβαβαββ. λέγεται δὲ οὕτως ὅτι ἡ τελευταία τοῦ πρώτου ποδὸς ἀνακλᾶται ἐπὶ τὴν τοῦ δευτέρου ἀρχοῦσαν βραχεῖαν ὡς εἶναι τὸ πρῶτον ἀντὶ ἰωνικοῦ παίωνα τρίτον, τὸ δὲ δεύτερον ἐπίτριτον δεύτερον...

4c. Ἰστέον ὅτι τὸ ἀπ' ἐλάσσονος ἰωνικὸν λέγεται ἀνακλώμενον καὶ μητρφακὸν καὶ γαλλιαμβικόν... ἴσως δὲ διὰ τοῦτο καὶ ἀνακλώμενον, διὰ τὴν κλάσιν τῆς φωνῆς αὐτῶν καὶ ἀπαλότητα...

4d. ἀνακλώμενον δὲ καλεῖται τὸ μέτρον διὰ τὴν ποιὰν τοῦ μέτρου συμπίπτειαν. ἡ γὰρ τελευταία τῶν προτέρων ποδῶν ἀνακλᾶται τῇ ἀρχῇ τῶν δευτέρων διὰ τὸ ἐν ὀρχήσει ἀνακλασμὸν μελῶν γίνεσθαι“.

La même explication confuse et incertaine se trouve chez Trichas, qui, après avoir attesté que le mètre

υυ__ υυ__
υυ_υ_υ__

était aussi appelé anacréontique (Ἀνακρεόντειον), à cause de l'usage fréquent qu'en faisait ce poète, dit ce qui suit (p. 297 W):

„τὰ δὲ τοιαῦτα ἐξ ἐπιμιξίας καλοῦσιν ἀνακλώμενα, ἴσως ὡς ἔνιοι φασί, διὰ τὸ ἀνακλᾶσθαι τὴν κλάσιν τῆς φωνῆς πρὸς ἀπαλότητα... ἀνακλώμενα δὲ διὰ τὴν αἰτίαν, ἣν ἔφαμεν ἀνωτέρω, παρ' ὅσον ὁ ἐν τοῖς τοιούτοις ῥυθμὸς ἀνακλᾶται πρὸς τὸ χαῦνον καὶ μαλακόν“.

(Ici, donc, l'anacromène est considéré comme un mètre mélangé, parce que les métriciens grecs le décomposaient en péon troisième et en dipodie trochaïque, c'est-à-dire υυ_υ|_υ_υ).

Aussi bien Héphestion que Trichas attestent (p. 36 et 290 W.) que les ioniques majeurs, à la fin du vers, admettent des dipodies trochaïques (par ex. __υυ __υυ υυ_υ); mais ni l'un ni l'autre ne disent si, dans ce cas, un semblable mélange est nommé anaclomène.

Ce mot ne semble donc se rapporter qu'au dimètre ionique mineur transformé en υυ_υ_υ__.

Chez les modernes, cependant, le terme anaclase a reçu une signification plus large. Ordinairement, on entend par là une transposition de la quantité de deux temps voisins. On passe, par cette

métathèse, du dimètre ionique mineur υυ__ υυ__ à l'anacromène

↓
↑

$\text{---}\text{---}\text{---}\text{---}\text{---}$. Par une métathèse semblable du dimètre ionique ma-
 \downarrow
 jeur $\text{---}\text{---}\text{---}\text{---}\text{---}$, on passerait à la forme $\text{---}\text{---}\text{---}\text{---}\text{---}$, mentionnée
 \uparrow
 par Héphestion et Trichas.

De même, si, dans le dimètre iambique $\text{---}\text{---}\text{---}\text{---}\text{---}$, on fait
 permuter les deux premiers temps, on obtient le dimètre choriambico-
 iambique $\text{---}\text{---}\text{---}\text{---}\text{---}$. C'est ainsi que ce dimètre avait été déjà
 interprété par H. Weil (Études, p. 209): „Le trochée qui remplace
 l'iambe marche à contretemps. C'est ce que les métriciens grecs ap-
 pellent ὑπέρθεσις ou ἀνάκλασις “.

Cette explication par la métathèse est peut-être commode pour
 ceux qui, mesurant par pieds de six temps premiers, ne s'occupent
 que de compter les temps. Mais, pour ceux qui veulent entendre le
 rythme des mètres, elle n'explique rien, parce qu'une fois le dimètre
 ionique $\text{---}\text{---}\text{---}\text{---}\text{---}$ changé en $\text{---}\text{---}\text{---}\text{---}\text{---}$ ou le dimètre $\text{---}\text{---}\text{---}\text{---}\text{---}$
 en $\text{---}\text{---}\text{---}\text{---}\text{---}$, il n'y aura, non seulement aucun rythme ionique,
 mais il n'y aura même plus de rythme du tout. Nous sommes per-
 suadés que le poète Anacréon, dont le nom a servi à baptiser le
 mètre anaclastique $\text{---}\text{---}\text{---}\text{---}\text{---}$, ne s'est jamais occupé d'un semblable
 calcul arithmétique des temps premiers (qui, certainement, à son époque
 n'étaient même pas connus): nous supposons donc qu'en composant
 ses vers il s'est laissé guider uniquement par le sentiment du rythme.
 Il faudrait donc expliquer par quel artifice de scansion ces deux
 mètres $\text{---}\text{---}\text{---}\text{---}\text{---}$ et $\text{---}\text{---}\text{---}\text{---}\text{---}$ deviennent équivalents.

M. P. Masqueray, qui suit la doctrine de H. Weil, dit à ce
 propos: „La forme régulière étant $\text{---}\text{---}\text{---}\text{---}\text{---}$ le dimètre
 ἀνακλώμενον sera $\text{---}\text{---}\text{---}\text{---}\text{---}$. Dans les deux cas, le vers a
 une durée de douze temps premiers. La forme change, non la va-
 leur“. Nous croyons également que seule, la forme, et non la
 valeur, est changée. Mais nous ne voyons cependant pas, même
 après l'explication de M. Masqueray, ce qui permet à ces deux
 mètres, extérieurement différents, de garder la même valeur.
 Est-ce le fait que chacun d'eux contient douze temps premiers?
 C'est trop peu. Car nous ne sommes pas en état de per-
 cevoir par l'oreille le complexe de douze temps premiers comme
 une mesure rythmique, à moins que le tout ne soit décomposé en
 pieds plus petits. Aussi, nous ne croyons pas que l'anacrase consistât
 en une simple transposition des temps, comme l'affirment nos métri-

ciens. On ne comprendrait pas, en effet, dans ce cas, pourquoi les poètes grecs auraient pratiqué cette transposition, tout à fait mécanique, qui menait à la destruction du rythme. On pourrait aussi demander pourquoi il n'y a pas de transposition pareille dans les autres mètres, tels que dactyliques et anapestiques, par exemple.

Telles sont les raisons qui nous portent à croire qu'il faut chercher une explication ailleurs que dans une métathèse mécanique. L'hypothèse suivante nous semble plus acceptable pour expliquer le phénomène métrique de l'anaclose.

Rappelons-nous que les vers lyriques grecs étaient destinés au chant. Or, on sait qu'à une syllabe longue du texte on peut faire correspondre deux notes brèves et même plus du chant. Le fait est confirmé par des restes musicaux grecs. Ainsi, dans le second hymne delphique à Apollon (2-ème moitié du II-ème s. av. J. C.), on a les dédoublements mélodiques suivants de syllabes longues :

τα-ανθε, γλαυκ-ας, θιγου-ουσ', αιθη-ηρ, υγρα-αις, Κυ-υθιαν etc.

La syllabe longue, rendue par deux notes musicales, était donc comme „brisée“ en deux tons. Rappelons à ce sujet que l'accent circonflexe (περισπωμένη) se nommait également, en grec, κεκλασμένη, à cause de la „brisure“ (modulation tonique) de la voix, la première partie de la syllabe longue étant prononcée sur un ton plus haut que la seconde.

Si l'on suppose donc que les vers d'Anacréon

παρά δηῦτε Πυθόμανδρον
κατέδυν ἔρωτα φεύγων

ne sont qu'un dimètre ionique acatalecte à caractère anaclastique, rien n'empêcherait d'admettre que ces vers eussent été chantés ainsi qu'il suit :

παρά δηῦτε Πυ-υθόμανδρον
κατέδυν ἔρω-ωτα φεύγων.

C'est-à-dire que la valeur rythmique en aurait été :

υυ_ υυ υυ__
υυ_ υυ υυ__,

ce qui rendrait à ces mètres leur nature ionique.

Il n'est pas nécessaire, d'ailleurs, d'imaginer que le fractionnement de la syllabe longue se produisait uniquement par le dédouble-

que quelques-uns voudraient, peut-être, y admettre. Le rythme du poème doit donc être ionique.

Mais le mètre désigné par le schéma $\cup\cup\cup\cup\cup$ semble exiger une interprétation différente dans „Les Guêpes“ d'Aristophane, 297=310, où on trouve la correspondance antistrophique suivante:

strophe (v. 297):

$\cup\cup\cup\cup\cup$

(παπ-) πία· ἥδιον γάρ· οὐκ ἄν

antistrophe (v. 310):

$\cup\cup\cup\cup\cup$

μὰ Δι' οὐκ ἔγωγε νῶιν σιδ'.

Ici, dans la strophe, à côté de l'ionique pur $\cup\cup\cup$ on voit un épitrite $\cup\cup\cup$ qu'on doit interpréter comme un ionique irrationnel. Par là, on est conduit à admettre que, dans l'antistrophe, le deuxième pied est également un épitrite remplaçant l'ionique et que, dans le premier pied, la longue de l'ionique a probablement la durée de trois temps premiers, complétant ainsi la dernière syllabe du pied, qui est brève. Le schéma rythmique du vers 310 serait donc:

$\cup\cup\cup\cup\cup$

μὰ Δι' οὐκ ἔγωγε νῶιν σιδ'.

Mais alors, la question suivante se pose: pourquoi cette manière de scander ne pourrait-elle pas s'appliquer aussi dans les anacloènes sus-mentionnés? A la scansion

$\cup\cup\cup\cup\cup$

παρὰ θεῦτε Πυθόμανδρον,

super alta vectus Attis, etc.

ne faudrait-il pas préférer la scansion

$\cup\cup\cup\cup\cup$

On pourrait répondre à cette question: dans les mètres de ce genre, (supposé que leur rythme soit ionique), il est difficile d'admettre cette dernière scansion puisqu'on n'y rencontre pas d'épitrises

remplaçant les ioniques purs. Ni dans le poème de Catulle, ni dans les fragments d'Anacréon on ne trouve nulle part d'épitrithes au lieu d'ioniques, comme c'était le cas dans l'exemple d'Aristophane. Cette circonstance fait penser que, dans le mètre $\cup\cup\cup\cup\cup\cup$, il n'y a pas non plus d'épitrithes remplaçant l'ionique pur et qu'on doit probablement scander ce mètre comme nous l'avons indiqué.

Une troisième interprétation possible du schéma métrique $\cup\cup\cup\cup\cup\cup$ ressort de la petite strophe de Sapho

$\cup\cup\cup\cup\cup\cup$

$\cup\cup\cup\cup\cup\cup$

γλύκηα μάτερ, οὔτοι

δύναμαι κρέκην τὸν ἴστον,

Puisqu'ici le premier vers est un dimètre iambique catalectique, il est hors de doute que le second vers n'ait le même rythme. La seule différence est que, dans le second vers de la strophe, le premier iambe est remplacé par un anapeste; c'est donc une tétrapodie logaédique catalectique:

$\cup\cup\cup\cup\cup\cup$ | $\cup\cup\cup$ | $\cup\cup\cup$ | $[\cup]$

Ces exemples nous prouvent que sous un seul et même schéma métrique se cachent souvent plusieurs valeurs rythmiques différentes. Ainsi, dans les cas envisagés plus haut, la formule métrique $\cup\cup\cup\cup\cup\cup$ est susceptible d'au moins trois significations diverses. Seul, l'ensemble rythmique de la strophe pourrait, dans chaque cas particulier, décider lequel de ces trois modes de scansion doit être appliqué.

Mais revenons à l'anacrase. Il semble que, non seulement l'ionique mineur, mais aussi l'ionique majeur puisse subir ladite transformation. On trouve, en effet, des mètres où des dipodies trochaïques s'associent aux ioniques majeurs, par ex.:

τίς τὴν ὑδρίην ὑμῶν $\cup\cup\cup\cup\cup\cup$ ----

ἐψόφησ'; ἐγὼ πίνων. $\cup\cup\cup\cup\cup\cup$ ----

Les partisans des mesures à six temps premiers diront, peut-être, que ce mélange des pieds ne présente, au point de vue métrique, aucune difficulté, l'ionique majeur étant équivalent à la dipodie trochaïque. Mais cette réponse est loin de satisfaire quiconque veut comprendre la métrique grecque par l'ouïe au lieu de l'étudier sur le papier; car ces deux pieds, quoique équivalents quant à la

durée, appartiennent à des genres rythmiques divers: le $-\text{---}\text{---}$ au genre double, le $-\text{---}\text{---}$ au genre égal. Il faut donc trouver une autre explication des séries mélangées citées précédemment. En admettant l'anaclase dans le sens indiqué plus haut, on aura la scansion

$$\begin{array}{c} \text{---}\text{---} | \text{---} \\ \text{---}\text{---} | \text{---} \end{array}$$

En effet, par la scansion $-\text{---}\text{---}$ la dipodie trochaïque devient similaire au pied $-\text{---}\text{---}$, ce qui confère à cette dipodie le rythme ionique.

On pourrait se demander maintenant si l'anaclase a lieu dans les seuls mètres ioniques, ou si on la trouve dans d'autres encore, et lesquels?

Nous avons vu que les modernes donnent à ce mot un sens plus large, en attribuant l'anaclase également aux mètres choriambico-iambiques et en considérant le choriambe comme une modification de la dipodie iambique. H. Weil avait déjà remarqué que le choriambe se trouvait quelquefois à la place de la dipodie iambique, comme, par ex. (Eschyle, Sept. 736—744):

$$\begin{array}{c} \text{---}\text{---}\text{---}\text{---} \\ \text{---}\text{---}\text{---}\text{---} \end{array} \quad \text{καὶ χθονία κόνις πίηι} = \text{αἰῶνα δ' ἔς τρίτον μένει}$$

Ici, le choriambe et le diiambe se répondent antistrophiquement. Cet argument a été, nous l'avons vu, un de ceux sur lesquels H. Weil a fondé la théorie des contre-temps.

M. Masqueray suit l'opinion de H. Weil (Traité p. 247): „Le choriambe est encore un pied de six temps premiers, qui est voisin de l'ionique, mais qui a une parenté encore plus étroite avec l'iambe. Au fond, ce n'est pas autre chose qu'un diiambe dont la première partie, qui est un trochée, est battue à contre-temps“.

Mais ici on trouve un fait bien curieux. H. Weil, dans un de ses excellents articles (Étud. p. 144—8), avait démontré d'une manière persuasive que, dans la dipodie iambique, il fallait considérer le premier iambe comme un temps fort et le second comme un temps faible, c'est-à-dire qu'on devait scander le trimètre iambique de cette manière: $\text{---}\text{---}\text{---}\text{---}\text{---}\text{---}$.

L'opinion de H. Weil est aussi la nôtre; elle s'accorde avec le témoignage d'Aristide Quintilien qui dit au sujet de la dipodie iambique (p. 40): *σύνκειται ἐξ ἰάμβου θέσεως καὶ ἰάμβου ἄρσεως*.

(ἡ μὲν οὖν θέσις σημαίνεται, ὅταν ἀπλῶς τὸ σημεῖον ἄστικτον ᾗ, οἷον |, ἡ δ' ἄρσις, ὅταν ἐστιγμένον, < οἷον | >).

Quelques métriciens, étant persuadés que ce témoignage se trouvait en contradiction avec quelques exemples musicaux cités par l'Anonyme lui-même, ont cru nécessaire de corriger le texte, c'est-à-dire qu'ils ont attribué au point la signification du temps fort, conformément à l'usage actuel du signe d'ictus, de sorte que le texte apparaît sous la forme suivante:

ἡ μὲν οὖν ἄρσις σημαίνεται, ὅταν ἀπλῶς τὸ σημεῖον ἄστικτον ᾗ, οἷον |, ἡ δὲ θέσις, ὅταν ἐστιγμένον, < οἷον | > *).

Mais tous ne sont pas de cet avis. Th. Reinach, à l'autorité duquel M. Masqueray se réfère, écrit, dans sa „Musique grecque“, ce qui suit (p. 170): „Le temps levé (arsis) est indiqué par un point placé au-dessus de la note ou des notes dont il se compose“. Mais alors, l'inscription de Tralles ne confirme aucunement la théorie de M. Masqueray, et les arguments de H. Weil gardent toute leur vigueur **).

*) D'après H. Gleditsch (Met. d. Griech. und Röm. 1901, p. 324) le § 97 de l'Anonyme prouverait que la στιγμή désigne la thésis, puisqu'on y trouve le trimètre iambique noté comme il suit:

Γ̄ Γ̄ L̄ F̄ Γ̄ L̄ Γ̄ F̄ Γ̄ L̄ Γ̄ F̄ Γ̄ L̄ Γ̄ F̄ Γ̄ L̄ F̄ Γ̄ L̄ F̄

Mais cette interprétation semble erronée: car, si l'Anonyme surmonte d'un point la longue de chaque second iambe de la dipodie, cela paraît seulement désigner que ce second iambe, en accord avec le témoignage d'Arístide Quintilien (v. plus haut p. 50), forme la partie faible de la dipodie. La même remarque peut être faite à propos des autres exemples musicaux cités par Gleditsch.

**) Voir H. Weil, Et. p. 148 avec la note au bas. Ajoutons que M. Masqueray, en évitant Charybde, tombe en Scylla. Conformément à sa théorie, il est obligé de scander les mètres tels que le troisième glyconien de la manière suivante: $_ \cup _ \cup _ \cup _ \cup$ (Cf. Tr. p. 269). C'est-à-dire que, n'osant pas marquer le temps fort de la dipodie trochaïque, il le laisse sans aucun accent rythmique. Il suppose que les trois premiers trochées sont à contre-temps et qu'ils ont, par conséquent, le rythme iambique. Mais c'est peu probable. Car pourquoi, en pareil cas, ne pas aller plus loin encore et ne pas affirmer que toute la série des quatre trochées ($_ \cup _ \cup _ \cup _ \cup$) n'est qu'une série iambique? D'ailleurs, l'analyse rythmique de ces mètres montre dans beaucoup de cas qu'ils ont un rythme descendant. C'est ici, donc, qu'apparaît le côté faible de la théorie des contre-temps.

Après cette petite digression, nécessaire pour comprendre mieux ce qui suit, revenons à l'anaclose. Rappelons tout d'abord un fait établi par nous dans un des chapitres précédents: à savoir que la suppression des temps faibles dans des mètres iambiques peut-être compensée, comme l'attestent maints exemples musicaux, par le prolongement de la longue qui suit le temps supprimé. Admettons ce prolongement dans le vers d'Eschyle (Pers. 1008):

υ υ υ | λ υ υ | υ υ υ
 πεπλήγμεθ', οἶαι δὲ αἰῶνος τύχαι,

qui est un trimètre iambique avec une suppression dans la deuxième dipodie.

Si l'on scande ce vers en plaçant les temps forts sur les syllabes longues des pieds impairs, on aura le rythme:

υ υ υ | λ υ υ | υ υ υ .

Examinons les ictus. Il va de soi que, dans un mètre iambique, les ictus se répètent à intervalles égaux. Dans la deuxième dipodie, par conséquent, la longue prolongée, divisée en deux par le battement de la mesure, ne recevra l'ictus qu'après la durée d'un temps

arsis	thésis	arsis	thésis
-α-	-αι	δὲ	αὶ

c'est-à-dire que la première partie de la longue prolongée, ayant la durée d'un temps premier, constituera le temps faible, tandis que la seconde partie, qui a la durée de deux temps premiers, sera le temps fort.

Ce vers, scandé comme nous venons de le montrer, nous permet d'expliquer la scansion d'un autre vers analogue qui se trouve dans le même cantique d'Eschyle (Perses v. 1030):

υ υ υ | υ υ υ | υ υ υ
 πέπλον δ' ἐπέρρηξ' ἐπὶ συμφοραὶ κακοῦ.

Ici, on a le même trimètre iambique que dans l'exemple précédent. Mais la deuxième dipodie est remplacée par un choriambique. Depuis H. Weil, on considère ordinairement le choriambique comme une mesure à contre-temps destinés à éliminer les logaèdes des gly-

coniens. Mais, ne pourrait-on, avec non moins de raison, éliminer les contre-temps eux-mêmes, en démontrant qu'en réalité ils n'existent pas dans le sens véritable de ce mot? Essayons, et prenons pour point de départ ce fait établi par H. Weil, à savoir que, dans les mètres iambiques, le premier pied de chaque dipodie constitue le temps fort, ce qui signifie que les frappés portent sur chaque longue des iambes impairs. Il faut admettre aussi comme un fait incontestable que, dans les mètres iambiques, les frappés se répètent à intervalles égaux quant à la durée. Eh bien, ces deux faits suffisent pour résoudre tout le problème des „contre-temps“! Si l'on scande les vers choriambico-iambiques d'après le mode de scansion des vers iambiques mentionné ci-dessus, en observant rigoureusement l'équidistance des temps marqués, on constatera aisément que, dans le choriambe, le frappé tombe au milieu de la première longue, en la divisant en deux moitiés: la première, constituant le temps faible, et la seconde, formant, avec la brève suivante, le temps fort. Le vers d'Eschyle, cité en dernier lieu, aura donc le rythme qui suit:

υ υ υ - | υ υ υ - | υ υ υ -

Nous voilà donc arrivés au même résultat que dans les mètres ioniques: là, l'anaclochè, par le fractionnement de la cinquième syllabe, était soumis, conformément à notre supposition, au rythme ionique; ici, le choriambe, à l'aide de la même manière de scansion, aura le rythme iambique.

Donc, le mélange, à première vue assez bizarre, des choriambes et des diiambes, pourrait être expliqué par la scansion anaclastique, que nous préfererions appeler simplement scansion clastique, à cause de la „brisure“ (κλάσις) de la longue par le battement de la mesure.

Ajoutons que cette hypothèse n'est pas nouvelle: elle a été déjà admise, bien qu'avec une portée moins générale, par M. Masqueray. Voulant expliquer la licence de certains trimètres iambiques qui, au lieu d'un iambe, débutent par un trochée, comme par ex.:

ποῦ δ' ὁ δῖόςκων; ὁ Κυδαθηναίεὺς κύων,

il écrit (p. 166—7): „Cette anomalie paraît bien étrange. Comment peut-on l'expliquer?... En décomposant la longue initiale du choriambe en deux brèves, on verra aisément quel effet était produit par cette anaclose... on avait donc un choriambe: υ υ υ υ -. C'est-à-dire que la

syllabe initiale du vers, divisée dans la prononciation *) en deux parties, était prononcée avec intensité seulement dans la seconde“.

Nous sommes tout à fait d'accord avec M. Masqueray, car son hypothèse, qui est aussi la nôtre, nous semble expliquer au mieux les choriambes placés dans les mètres iambiques.

Mais, cependant, nous voulons tout de suite avertir qu'il faut se garder d'identifier, dans tous les cas, le pied $_ \cup \cup _$ au véritable choriambé. Nous avons déjà vu, et il faut le rappeler encore, que, sous une seule et même forme extérieure, se cachent souvent deux, quelquefois même plusieurs mètres différents. Ainsi, en présence du schéma $_ \cup \cup _ \cup _ _$, rien ne nous garantit qu'il désigne un mètre choriambico-iambique, avec la scansion $_ \cup \cup _ | \cup _ \cup _$: il peut très bien aussi être scandé comme un logaédique: $_ \cup \cup _ \cup | _ \cup _ \cup$. C'est seulement l'analyse d'une strophe entière qui pourrait éclaircir la composition rythmique de semblables mètres, si seulement, dans ce genre de question, et d'une manière générale, une solution absolument certaine est possible. En examinant les divers mètres lyriques dans les chapitres suivants, nous aurons l'occasion d'indiquer à quels mètres nous appliquerons la scansion clastique ou la scansion logaédique et pour quelles raisons.

Il y aurait encore à répondre à la question suivante: en introduisant la scansion clastique proposée ci-dessus, ne compliquera-t-on pas trop la métrique grecque? M. L. Roussel, du moins, nous le reproche („Libre“, Nr. 64—65, p. 518).

Or, il n'y a rien de plus simple que la scansion clastique: M. L. Roussel a parfaitement raison d'affirmer que „toute la métrique ancienne repose sur deux ou trois grandes lois d'une simplicité inouïe, vaguement devinées par les gens assez sages pour réaliser des prononciations, et qui seront un jour formulées“. La scansion clastique, si l'hypothèse est juste, nous semble appartenir à une des lois simples mentionnées par M. L. Roussel. On peut scander de cette manière, sans aucune difficulté, des strophes entières choriambico-iambiques, telles que, par exemple, la chanson d'Anacréon à Artémon.

Cette scansion clastique „ionise“ les pieds iambiques (comme dans l'anacromène sus-mentionné $\cup \cup _ \cup _ _$) et, au contraire, elle

*) Ce n'est pas nécessairement la prononciation qui divise la longue en deux brèves; la division peut s'effectuer aussi par le battement de la mesure.

„iambise“ les pieds ioniques (comme c'est le cas dans le choriambre + ◡ ◡ -).

Après tout ce qui précède, nous sommes prêts à accepter, dans certains cas, les contre-temps introduits par H. Weil. Mais nous ajouterons qu'après l'interprétation donnée ci-dessus, ils ont cessé d'être des contre-temps. Ils existent plutôt extérieurement qu'en réalité, car ils représentent une forme métrique sous laquelle se cache un mouvement régulier et strictement cadencé.

Quant aux glyconiens, phaléciens, asclépiades et autres mètres apparentés à ceux-ci la réconciliation avec les partisans des contre-temps ne nous sera pas possible. Dans les chapitres qui suivent, nous expliquerons pourquoi nous soutenons pour ces mètres la scansion logaédique.

B. MÈTRES DE LA LYRIQUE MONODIQUE

1. Poésie iambique

Chapitre VI.

Archiloque.

Après avoir examiné, à titre d'introduction, quelques questions concernant la métrique grecque en général, nous sommes à même d'aborder l'étude des mètres en usage chez les poètes grecs lyriques.

Le premier, chronologiquement, est Archiloque. Ses mètres simples, ses petites strophes transparentes, sont la clarté même. D'après l'expression très juste de A. Hauvette, il y a là juxtaposition plutôt que composition véritable. Si l'on veut comprendre les rythmes de la poésie grecque, c'est par Archiloque que l'on doit commencer. Ce qui ne signifie point, cependant, que chez Archiloque il n'y ait pas de problèmes à discuter: dans le présent chapitre nous en toucherons quelques-uns.

Archiloque a été un poète original et un novateur en poésie et en métrique. On lui attribue l'invention des iambes. Sans raison suffisante, peut-être, parce que le mètre iambique (de même que le trochaïque) paraît avoir été employé dans la poésie sacrale de

Déméter (probablement aussi dans celle de Dionysos) bien avant Archiloque. Ajoutons que le poète possède trop parfaitement la technique des vers iambiques pour qu'il puisse être considéré comme l'inventeur du genre. Mais le fait est qu'Archiloque, le premier, a généralisé l'usage de ce mètre, l'a introduit dans la littérature, de sorte qu'il a reçu le nom de poète iambique.

Quelques-uns lui attribuent aussi l'invention du vers élégiaque; cela n'est guère plus probable que sa soi-disant invention des iambes. Mais la chronologie exacte de Callinos et d'Archiloque étant inconnue, il est possible qu'Archiloque soit plus ancien que Callinos et plausible, par conséquent, qu'on puisse le considérer comme le plus ancien représentant connu de l'élégie.

Laissant aux historiens la solution de cette question, nous ne mentionnons ici qu'un passage du traité de Plutarque *) *Περὶ μουσικῆς*, contenant une indication sur des mètres inventés ou employés par Archiloque. Voici le passage:

„On lui attribue aussi le premier emploi des épodes, des tétramètres, du crétique et du prosodique, l'allongement du vers héroïque et, selon quelques-uns même, le distique élégiaque, et, de plus, la combinaison du vers iambique avec le péon épibate et celle du vers héroïque allongé avec le prosodique et le crétique **)“.

Ce passage exige un commentaire ***).

Par l'épode (*ἐπωδός* sc. *στίχος*), mentionné en tête de la liste, il faut entendre un vers court précédé d'un vers plus long; ce terme s'applique donc principalement à la rythmopée iambique où Archiloque emploie fréquemment la petite strophe épodique, formée d'un trimètre et d'un dimètre iambiques (Si, au contraire, le vers court est suivi d'un vers plus long, il s'appelle proode (*προωδός*).

Le tétramètre signifie ici, sans doute, le tétramètre trochaïque qui tenait, dans la poésie d'Archiloque, une place considérable.

Le crétique ne peut être que le ditrochée $_ \cup _ \cup$ qui, sous sa forme catalectique, apparaît comme $_ \cup _ _$ (ou $_ \cup _ \wedge$); c'est, en effet,

*) L'authenticité du passage n'est pas d'une importance décisive pour nous.

**) Plut., *De Musica*, 28, § 278 (d'après l'édition Weil-Reinach): πρώτῳ δ' αὐτῷ τὰ τ' ἐπωδὰ καὶ τὰ τετράμετρα καὶ τὸ κρητικόν καὶ τὸ προσοδικὸν ἀποδέδοται, καὶ ἡ τοῦ ἡρώου ἀὔξησης, ὅπ' ἐνίων δὲ καὶ τὸ ἐλεγείον. πρὸς δὲ τοῦτοις ἢ τε τοῦ ἱαμβείου πρὸς τὸν ἐπιβατὸν παίωνα ἔντασις, καὶ ἡ τοῦ ἠδῆμένου ἡρώου εἰς τε τὸ προσοδικὸν καὶ τὸ κρητικόν.

***) Cf. A. Hauvette, *Archiloque*, p. 154—7.

séparant les deux dimètres), on pourrait le considérer comme une petite strophe:

— υ — υ — υ — υ —
— υ — υ — υ — υ — ;

d'autant plus que le second vers, où dominant les trochées purs, diffère un peu du premier par son rythme, où dominant aux places paires les spondées (voir dans l'append. le mètre N. 2).

Le mètre

— υ — υ — υ — υ — υ —

Zeῦ πάτερ, γάμον μὲν οὐκ ἔδαισάμην.

attesté par Héphestion, présente quelques difficultés: on pourrait douter s'il faut considérer ce mètre comme un trimètre trochaïque catalectique (analogue, par conséquent, au tétramètre et au dimètre trochaïques catalectiques) ou comme un trimètre iambique procatalectique. Héphestion s'exprime là-dessus dans les termes suivants (W. p. 20): „le trimètre (trochaïque) catalectique, comme celui d'Archiloque, que quelques-uns appellent iambique acéphale“. Il semble bien que ces „quelques-uns“ aient eu raison, le mètre ayant, selon toute vraisemblance, la valeur rythmique que voici:

[υ] — υ — υ — υ — υ —

(cf. le vers iambique — υ — υ — υ — υ — υ — υ — attesté par l'auteur du fragment rythmique, dans Oxyrh. Pap., v. p. 106 *).

Une autre strophe d'Archiloque

υ — υ — υ — υ — υ —
— υ — υ —

Ἐρασμονίδη Χαρίλαε,
χρῆμά τοι γελοῖον etc.

*) Dans le cas où ce mètre aurait été partie constitutive d'une strophe, cette dernière aurait pu avoir cette construction:

υ — υ — υ — υ — υ —
[υ] — υ — υ — υ — υ —

ce qui la rendrait tout à fait analogue à cette autre strophe d'Archiloque:

υ — υ — υ — υ — υ —
[υ] — υ — υ — υ —

Δήμητρος ἀγνῆς καὶ Κόρης
τὴν πανήγυριν σέβειν (Diehl Anth. 119).

est composée d'une tétrapodie logaédique de mouvement ascendant, nommée par les modernes *éno plien* (Vierheber chez les Allemands), et d'un ithyphallique. Il faut pourtant mettre en évidence le rythme caché sous ces dénominations:

$$\begin{array}{cccc} \cup - & | & \cup \cup - & | & \cup \cup - & | & [\cup \cup] - \\ [\cup] - & | & \cup - & | & \cup - & | & [\cup] - \end{array}$$

La présence d'un rythme régulier, à temps marqués équidistants, est ici hors de doute.

Non seulement les pieds de trois et de quatre temps premiers sont mélangés dans un seul et même membre (*κῶλον*), comme c'est le cas dans l'exemple précédent, mais aussi des séries entières, appartenant chacune à des genres divers, peuvent être juxtaposées.

Ainsi, un trimètre iambique a été combiné avec un penthémimère dactylique dans la strophe épodique:

$$\begin{array}{cccc} \cup - & \cup - & \cup - & \cup - \\ \cup \cup - & \cup \cup - & & \end{array}$$

ἔρῳ τιν' ὕμιν αἶνον, ὦ Κηρυκίδη,
ἀχρυμένη σκυτάλη.

Mais le penthémimère, étant un *ἀσυνάρτητον* à l'égard du vers précédent, doit être, évidemment, lié à celui-ci par un petit silence. D'autre part, la tripodie dactylique, elle aussi, doit être suivie d'un petit repos pour le chanteur, avant qu'il ne commence le trimètre iambique suivant. La valeur rythmique de la strophe sera donc celle-ci:

$$\begin{array}{cccc} \cup - & | & \cup - & | & \cup - & | & \cup - & | & \cup - & | & \cup - \\ [\cup \cup] - & | & \cup \cup - & | & \cup \cup - & | & [\cup \cup] - \end{array}$$

c'est-à-dire qu'un trimètre iambique est suivi d'un dimètre anapestique procatalectico-catalectique.

En ajoutant un dimètre iambique au mètre précédent, on aura la strophe

$$\begin{array}{cccc} \cup - & \cup - & \cup - & \cup - \\ \cup \cup - & \cup \cup - & & \\ \cup - & \cup - & & \end{array}$$

*Petti, nihil me sicut antea iuvat
scribere versiculos | amore percussum gravi,*

dont la valeur rythmique peut être représentée par:

$$\begin{array}{cccccc} \underline{\cup} & | & \underline{\cup} & | & \underline{\cup} & | & \underline{\cup} & | & \underline{\cup} & | & \underline{\cup} \\ [\underline{\cup\cup}] & | & \underline{\cup\cup} & | & \underline{\cup\cup} & | & [\underline{\cup\cup}] & | & & & \\ \underline{\cup} & | & \underline{\cup} & | & \underline{\cup} & | & \underline{\cup} & | & & & \end{array}$$

D'autres strophes offrent des combinaisons d'hexamètres dactyliques et de séries soit dactyliques soit iambiques.

La première place, parmi ces strophes, appartient au distique élégiaque, composé de l'hexamètre dactylique et du pentamètre. Ce dernier terme se trouve non seulement chez Quintilien (IX, 4, 98) et chez le scholiaste d'Héphestion (p. 172 W.), mais il a déjà été employé par le poète Hermésianax (IV s. av. J.-C.; Cf. Athénée XIII, 598, A). Cela prouve que les anciens, en dénommant les mètres, ne s'occupaient, dans la terminologie, que de leur forme extérieure. Car il serait, en effet, tout à fait illogique d'admettre que le mètre en question soit un véritable pentamètre $\underline{\cup\cup} | \underline{\cup\cup} | \underline{\cup} | \underline{\cup\cup} | \underline{\cup\cup}$; tout d'abord, la césure obligatoire au milieu du vers y fait supposer un silence; en outre, quelques exemples des poètes du VI^e s. av. J. C., où la syllabe qui précède la césure est traitée comme indifférente *) (c'est-à-dire, comme syllabe finale d'un vers) indiquent que ce prétendu pentamètre est composé en réalité de deux séries dactyliques. Aussi le considère-t-on généralement comme un hexamètre dactylique à double catalexe:

$$\underline{\cup\cup\cup\cup} [\underline{\cup\cup}] \underline{\cup\cup\cup\cup} [\underline{\cup}]$$

Il existe une autre interprétation défendue par O. Schroeder (Vorarb. p. 75—80), d'après laquelle chaque moitié du pentamètre présenterait une tétrapodie dactylique catalectique, de sorte que le pentamètre entier serait un tétramètre dactylique à double catalexe, c'est-à-dire, aurait la forme suivante:

$$\underline{\cup\cup\cup\cup} [\underline{\cup\cup\cup\cup}] \underline{\cup\cup\cup\cup} [\underline{\cup\cup\cup}]$$

Il se peut que O. Schroeder ait raison. On trouve, en effet, des vers où le penthémimère a vraisemblablement la valeur d'une tétrapodie dactylique comme dans le fragment d'Alcman (1):

*) λήσομαι ἀρχόμενος | οὐδ' ἀποπαύομενος (Théogn. 2).

ἐκ σέθεν ὄλετο μὲν | Ἴλιου ἀκρόπολις (1232).

— — — — —
— — — — — [— — — —]

Μῶσ' ἄγε, Μῶσα λίγεια πολυμμελὲς
αἰενάοιδε μέλος.

Cette interprétation admise, on aurait dans la strophe élégiaque la même proportion proodique

hexapodie
tétrapodie + tétrapodie

qu'on trouve, par exemple, dans la strophe d'Archiloque imitée par Horace

*Horrida tempestas coelum contraxit et imbres
nivesque deducunt Iovem; nunc mare nunc silvae,*

et qui est l'inverse de la proportion épodique que nous fournit l'exemple

*solvitur acris hiems grata vice veris et Favoni
trahuntque siccas machinae carinas*

dont la partie la plus longue est suivie de la plus courte, notamment:

tétrapodie + tétrapodie
hexapodie.

On objectera, peut-être, que les silences de six temps premiers paraissent trop longs et peu naturels. Mais qu'on se rappelle alors que l'élégie était originellement chantée et qu'on avait besoin de points de repos, nécessaires tant pour le chanteur qui laissait entendre dans les „places vides“ l'accompagnement musical, que pour les auditeurs dont l'attention, sans cela, eût été vite fatiguée par une exécution trop rapide de l'élégie.

Ajoutons que le mouvement lent et comme „mourant“ du pentamètre conviendrait à merveille à l'élégie primitive qui était un chant de deuil.

Il est possible, cependant, que dans l'élégie récitée, où la prononciation était plus rapide que dans le chant, le pentamètre ait eu la valeur d'un hexamètre dactylique à double catalexe.

Si l'on rejette dans la strophe élégiaque le dernier penthémimère, il reste la strophe qu'on trouve dans l'imitation d'Horace:

—υυ—υυ—υυ—υυ—υυ—υ
—υυ—υυ—

*Diffugere nives, redeunt iam gramina campis
arboribusque comae.*

La valeur rythmique de cette strophe est déjà établie par l'analyse même de la strophe élégiaque: le penthémimère représente soit une tripodie dactylique catalectique soit une tétrapodie dactylique catalectique.

Dans le dernier cas, la strophe serait équivalente, quant au rythme, à la strophe que nous connaissons par cette autre imitation d'Horace:

—υυ—υυ—υυ—υυ—υυ—υ
—υυ—υυ—υυ—

*Laudabunt alii claram Rhodon aut Mytilenen
aut Epheson bimarisque Corinthi,*

et par quelques débris d'Archiloque (v. le mètre N. XI). D'ailleurs, on ne sait pas avec certitude si le second vers de la dernière strophe est une véritable tétrapodie dactylique.

La combinaison de l'hexamètre dactylique et du trimètre iambique est attestée par Horace

*Altera iam teritur bellis civilibus aetas
suis et ipsa Roma viribus ruit.*

C'est encore Horace qui nous donne l'exemple de la combinaison de l'hexamètre dactylique et du dimètre iambique:

*Mollis inertia cur tantam diffuderit imis
oblivionem sensibus.*

La strophe est attestée par un fragment d'Archiloque lui-même:

ἄψυχος, χαλεπήσι θεῶν ὀδύνησιν ἔκητι
πεπαρμένος δι' ὀστέων.

Un penthémimère dactylique ajouté au mètre précédent nous fournit la strophe déjà mentionnée qui se trouve chez Horace (ep. 13):

*Horrida tempestas caelum contraxit et imbres
nivesque deducunt Iovem; nunc mare nunc silvae.*

Dans les trois dernières strophes, le passage des pieds dactyliques aux pieds iambiques se fait sentir par un changement de rythme. Ce

changement brusque du rythme convient fort bien au caractère satirique et moqueur de ce genre poétique qu'Horace a imité dans ses épodes. On pourrait, d'ailleurs, supposer qu'entre les séries dactyliques et iambiques il y avait un petit silence.

Mentionnons encore la strophe

—υυ —υυ —υυ —υυ
—υ —υ —[υ] —[υ]
υ —υ —υ —υ —υ —[υ]—

τοῖς γὰρ φιλότῃτος ἔρωσ ὑπὸ
καρδίην ἔλυσθεις
πολλήν κατ' ἀχλὺν ὀμμάτων ἔχευεν,

composée d'une tétrapodie dactylique, d'un ithyphallique (dimètre trochaïque brachycatalectique) et d'un trimètre iambique catalectique *).

A propos de la tétrapodie dactylique de la dernière strophe d'Archiloque, Héphestion fait remarquer (W. p. 50) que le dernier dactyle du vers peut recevoir aussi la forme du crétique; et il cite comme preuve le vers

καὶ βήσσας ὀρέων δυσπαιπάλους
οἶος ἦν ἐπ' ἤβῃς.

Mais cette explication est fort suspecte. On doit plutôt admettre que la dernière syllabe du mot *δυσπαιπάλους* est brève, à la manière des accusatifs semblables chez Théorite. On sait, en effet, que, dans quelques îles voisines de Paros (Théra par exemple), on rencontre, dans les inscriptions, des accusatifs en-ος.

*) La strophe est analogue à celle d'Alcman

—υυ—υυ—υυ—υυ
—υυ—υυ—
υ—υ—υ—υ—υ—[υ]—

Μῶσ' ἄγε, Μῶσα λίγεια πολυμμελές
αἰεναίειδε μέλος,
νεοχμόν ἄρχε παρσένοις ἀείδειν.

La différence ne consiste que dans la partie médiale de deux strophes.

2. Ode éolienne

Chapitre VII.

Quelques particularités de la métrique lesbienne.

Les poètes lesbiens, Alcée et Sapho, sont séparés du grand poète ionien de Paros par un demi-siècle à peu près. On peut donc supposer qu'ils ont eu connaissance des oeuvres d'Archiloque, ainsi que de celles de quelques autres poètes lyriques, leurs prédécesseurs ou contemporains. On relève en effet, chez les Lesbiens, d'indéniables traces d'imitation.

Il serait donc intéressant de savoir si les poètes lesbiens connaissent l'usage de certains mètres déjà employés par Archiloque et d'autres poètes.

Il est vrai qu'on ne trouve pas de strophes lesbiennes entières qui, au point de vue métrique, coïncident avec celles d'Archiloque; mais quelques éléments des mètres lesbiens ont l'air d'être empruntés à Archiloque, à moins que les diverses écoles lyriques n'aient puisé leurs mètres dans le trésor commun de la riche rythmique grecque. Énumérons brièvement les éléments métriques soit communs aux Lesbiens et à leurs prédécesseurs, soit présentant entre eux une certaine ressemblance.

Le mètre

— 0 0 0 0 — | 0 0 0 0 0 0 —

qui a été employé, semble-t-il, par les Lesbiens (V. App., Alc. et Sapho, m. N. 33) ne comporte, quant à la rythmique, qu'un petit changement des deux derniers éléments de la strophe archiloquienne

— 0 0 — 0 0 — 0 0 0 0 | — 0 0 — — | 0 0 — 0 0 — —

De même, le parémiaque d'Archiloque 0 0 0 — 0 0 — 0 (Ἐρασμονίδη Χαρίλαε) apparaît chez Sapho avec une forme modifiée: 0 0 — 0 0 — 0 (δύναμαι κρέκην τὸν ἴστον). Le dimètre iambique 0 0 — 0 0 — (Ἄρει καταθάγην κάλον), qu'on trouve dans les fragments d'Alcée, se retrouve également chez Alcman et fait partie de maintes strophes d'Archiloque. Chez Alcman encore on trouve le trimètre iambique catalectique qu'on rencontre chez Sapho (χαίροισα νόμφα, χαίρέτω δ' ὁ γάμβρος). Le tétramètre trochaïque catalectique, employé par Alcman et Archiloque, est en usage chez Sapho également, mais sous la forme

brachycatalectique (ἔστι μοι κάλα πάρις χρυσοῖσιν ἀνθέμοισιν). L'ithyphallique, qu'on rencontre chez Sapho (δεῦρο δεῦτε, Μοῖσαι), apparaît déjà chez Alcman et Archiloque. Mentionnons enfin la tétrapodie dactylique commune à Archiloque, Alcman et Alcée, et le glyconien, si aimé de Sapho, et connu déjà par Alcman (ὦ ξανθὰ Μεγαλοστράτα, Anth. II, p. 36. m. N. 102).

On voit que beaucoup d'éléments métriques sont communs à Archiloque, Alcman et aux Lesbiens. Aussi, on peut dire que, d'une manière générale, les lyriques grecs, — qu'ils soient ioniens, doriens ou éoliens — suivent les mêmes principes de versification.

Il y a cependant dans la versification lesbienne quelques traits caractéristiques qui la distinguent de celle des autres Grecs. Nous consacrons à ces traits le présent chapitre.

L'une des particularités lesbiennes est que le nombre de syllabes dans chaque mètre reste constant et c'est pour cette raison que la versification éolienne est appelée syllabique. Cela permet de dénommer les divers mètres éoliens d'après le nombre de leurs syllabes, par ex. — vers alcaïque décasyllabe, vers saphique hendécasyllabe etc.

Une autre particularité de la versification éolienne consiste en ce que, dans certains mètres, les deux premières syllabes sont indifférentes (ἀδιάφοροι) au point de vue de la quantité. C'est ce qu'on appelle, depuis H. Hermann, la „base éolienne“. Quelques métriciens modernes, partisans de la méthode comparative, sont allés encore plus loin: partant de ce fait que, dans les strophes védiques, on trouve semblable indifférence des syllabes au commencement des vers, tandis que la fin de ces vers présente une certaine régularité d'alternance des longues et des brèves, ces métriciens essaient de démontrer que les vers éoliens, eux aussi, ont non pas deux, mais bien quatre syllabes initiales indifférentes, et qu'à une époque encore plus reculée, la versification éolienne ne connaissait aucune distinction des longues et des brèves.

Cette opinion est soutenue notamment par O. Schroeder. Nous nous permettons de citer une de ses „thèses“. (Vorarb. p. 160):

„La métrique grecque repose sur deux mètres primitifs (Urmassen): l'énoptien et l'éolien. L'énoptien ne compte que d'après les temps forts, tandis que ses temps faibles (composés de deux brèves ou d'une brève ou d'une longue ou tout à fait supprimés) sont d'une extrême liberté. Quant à l'éolien, ce mètre ne tient compte que du nombre

des syllabes et, en principe, est parfaitement insensible aussi bien au rythme qu'à la quantité.

D'après cette théorie, l'octasyllabe éolien, par exemple, aurait été originairement un mètre de huit syllabes indifférentes; plus tard on aurait restreint l'adiaphorie des syllabes aux quatre premières syllabes du vers, le reste formant un „choriambe“, ou inversement:

o o o o _ _ o o ou _ _ o o o o;

ensuite, en intercalant le choriambe entre deux paires de syllabes indifférentes on aurait obtenu le glyconien o o _ _ o o.

C'est en partant de ces constructions, que, selon Schroeder, ont été créées de nouvelles combinaisons métriques; les procédés restent sensiblement les mêmes: c'est tantôt l'intercalation d'un choriambe de plus, par ex. o o _ _ _ _ o o (asclépiade), tantôt l'adjonction de divers éléments métriques complémentaires; par ex.

o o o o _ _ _ _ (hendécasyllabe saphique).

O. Schroeder ne s'arrête pas là. Il s'efforce de prouver que, dans les mètres appelés par Héphestion „dactyles éoliens“, de type

Ἔρος δαῦτέ μ' ὀ λυσιμέλης δόνει,

les quatre premières syllabes forment aussi la même „base éolienne“ que dans les cas précédents.

Une fois lancé dans cette voie O. Schroeder va plus loin encore et s'efforce de démontrer par des arguments compliqués et, à notre sens, trop subtils que l'hexamètre dactylique lui-même doit son origine à la fameuse base éolienne de quatre syllabes (v. Vorarb. p. 42—43).

Mais quelles sont, outre ces hypothèses compliquées et arbitraires, les preuves de l'existence de la base de quatre syllabes?

On nous répond d'abord que l'une de ces preuves est la métrique védique où existe une base analogue (bien que composée de sept syllabes et non de quatre, cf. M. A. Meillet, Les orig. p. 34). C'est donc par la comparaison avec les mètres védiques que serait établie l'existence de la base tétrasyllabique dans la métrique éolienne. C'est pourquoi on l'appelle souvent — „base védique“.

On pourrait répliquer à cette argumentation qu'il est assez hasardeux de comparer deux versifications qui ne sont pas tout à fait identiques (ajoutons que la métrique indienne est encore moins connue que la grecque). Les défenseurs de la base tétrasyllabique le savent sans doute. C'est pourquoi ils essaient de fournir des preuves tirées

de faits constatés dans la métrique grecque elle-même. Quelle est la valeur de ces arguments?

Voici les mètres dont la comparaison, selon Schroeder, permet de conclure à la prétendue indifférence de 4 syllabes (Vorarb. p. 28):

ποικιλόθρον' ἀθάνατ' Ἀφροδίτα (Sapho)

δακρυόεσ- σάν τ' ἐφίλησεν αἰχμήν (Anacr.)

γενοῖ' οἶος ἔσσι μαθῶν. καλός τοι (Pind)

ἄλευσον ἀν- δρῶν ὕβριν εὖ στυγήσας

c'est-à-dire:

—υ—υ —υ—υ—

—υ—υ —υ—υ—

υ—υ— υ—υ—υ—

υ—υ— υ—υ—υ—

On voit que, dans tous les exemples cités, les quatre premières syllabes diffèrent quantitativement d'un vers à l'autre, tandis que la seconde partie est la même dans tous les quatre vers. De ce fait, O. Schroeder conclut que les premières quatre syllabes forment la base éolienne et que le mètre des quatre vers cités à la forme:

ο ο ο ο —υ— υ—

Rien de plus arbitraire qu'une pareille conclusion! Nous avons déjà averti qu'il ne faut pas se prononcer sur la valeur des mètres d'après leur seule forme extérieure, souvent trompeuse, mais qu'on doit toujours avoir sous les yeux la continuité rythmique de toute la strophe. Or, que fait donc Schroeder? Il collectionne des vers différents de poètes lyriques divers et, de la comparaison de ces vers, il tire une conclusion en faveur de son mètre hypothétique dont il a constitué la forme à priori!

Il est clair que, par cette méthode, on peut prouver tout ce qu'on voudra. Rien n'empêche de comparer, par ex., les vers suivants:

ποικιλόθρον', ἀθάνατ' Ἀφροδίτα

δύντος ἀ βροδοδάκτυλος σελάννα.

ἔλθῃ τόνδ' ἀνά λειμῶνα χορεῦσων

νυκτεροῦ τελετῆς φωσφόρος ἀστήρ.

c'est-à-dire:

—υ—υ —υ— υ—

—υ—υ υ—υ— υ—

—υ—υ υ—υ— υ—

Et voilà qu'en suivant la méthode même de O. Schroeder, nous sommes arrivés à des résultats diamétralement opposés aux siens! Car ici, au lieu de la base 0000 nous avons une dipodie trochaïque, et le choriambre, au contraire, (qui, chez O. Schroeder était un pied privilégié, exempt de tout changement) est devenu un pied mal défini à quatre syllabes indifférentes, de sorte que le schéma de Schroeder 0000 000 000 s'est changé en 000000000000.

Voilà pourquoi nous avons dit qu'avec une méthode pareille on pourrait prouver tout ce qu'on veut.

Tout aussi inutiles semblent les efforts de Schroeder pour prouver l'existence de la base tétrasyllabique dans maints autres mètres éoliens. Il compare les mètres (Vorarb. p. 97).

Ἔρος δαυτέ μ' ὀ λυσιμέλης δόνει (Sapho)

ᾠμοι μοι κοίταν τάνδ' ἀνελεύθερον (Esch. Ag. 1494)

ἀσυνέτημι τῶν ἀνέμων στάσιν (Alcée)

dont le schéma métrique est

0000 000000
 0000 000000
 0000 000000

Ici, de même que dans l'exemple précédent, il croit avoir prouvé que la série des dactyles éoliens (Ἔρος δαυτέ μ' ὀ λυσιμέλης δόνει) doit son origine à la forme ancienne 000000000000, c'est-à-dire qu'un éno-plien à trois temps forts serait précédé d'une base tétrasyllabique. Et rien ne lui semble mieux prouver l'indifférence de ces quatre syllabes que la comparaison des exemples précités. Il considère comme particulièrement important le vers d'Alcée qui, comparé aux deux autres, lui semble prouver que, dans l'hendécasyllabe alcaïque également, la dipodie iambique initiale a existé auparavant sous la forme de base éolienne. Schroeder traite avec un peu d'ironie ceux qui ont tenté de corriger le mot ἀσυνέτημι comme non conforme au mètre (v. Vorarb. p. 38). Mais, depuis la découverte du papyrus contenant un fragment d'Alcée (E. Diehl, Anth. 26) où se trouve la forme ἀσύννετος, on sait que le vers d'Alcée doit s'écrire:

ἀσυννέτημι τῶν ἀνέμων στάσιν

et ainsi rien ne justifie plus la prétendue base tétrasyllabique de ce vers.

La découverte de ce même papyrus retire également toute sa valeur à cette observation de M. Meillet: „... Ainsi, pour prendre

les exemples cités par M. Masqueray, on trouve quatre types, dans une strophe (p. 39):

ἀσυνέτημι τῶν ἀνέμων στάσιν
τὸ μὲν γὰρ ἔνθεν κύμα κυλίνδεται,

et, dans une autre:

χειμῶνι μοχθεῦντες μεγάλῳ μάλα.
πὲρ μὲν γὰρ ἄντλος ἱστοπέδαυ ἔχει.

A travers un type déjà fixé, on entrevoit ici la liberté ancienne des cinq premières syllabes⁴⁴.

L'erreur de cette observation est manifeste: car, après la correction du mot ἀσυνέτημι, le schéma des cinq premières syllabes des quatre vers cités sera le suivant:

ἀσυννέτημι...	}	υ_υ_ υ etc.
τὸ μὲν γὰρ ἔνθεν...		
χειμῶνι μόχθευν...		
πὲρ μὲν γὰρ ἄντλος...		

A la place des prétendues cinq syllabes „libres“*) nous ne voyons que le mètre iambique régulier où la première syllabe de chaque dipodie peut être aussi bien brève que longue. Alcée suit, par conséquent, la même règle métrique qu'Archiloque, que Sophocle, que tous les poètes grecs.

Ne vaudrait-il pas mieux, au lieu de s'acharner à défendre des hypothèses arbitraires, essayer de baser la théorie métrique sur des faits réels? Quoi de plus simple, en effet, que de prendre en main les fragments d'Alcée et de Sapho et d'en faire une étude attentive? La statistique nous fournit des données bien plus sûres que les hypothèses fondées sur la comparaison de vers arbitrairement choisis. Elle montre, premièrement, qu'il n'existe aucune base tétrasyllabique, mais seulement la base dissyllabique, établie déjà par Hermann, et, deuxièmement, que cette base à deux syllabes indifférentes se trouve uniquement devant des dactyles, notamment: 1° dans les glyconiens, 2° dans les mètres dits „dactyles éoliens“, et 3° dans les asclépiades.

*) Relativement à l'essai de M. Meillet d'étendre l'irrégularité quantitative dans maints mètres éoliens même au-delà des cinq premières syllabes, v. p. 103.

Toutes les données concernant la base dissyllabique se trouvent dans le chapitre suivant (p. 81; cf. l'Appendice, Alcée et Sapho, not. de pros.). Ici, nous nous bornerons donc à remarquer que, hormis la base dissyllabique, dans tout le reste, la versification des Lesbiens est fondée sur le même principe quantitatif que la versification des autres poètes grecs. Il n'y a donc pas, à cet égard, de différence entre les poésies éolienne, ionienne et dorienne. C'est un fait connu que la versification épique présente, elle aussi, quelques irrégularités, notamment dans le premier pied. Au lieu du premier dactyle, on rencontre non seulement le tribraque, comme dans les vers suivants

διὰ μὲν | ἀσπίδος ἦλθε φαεινῆς ὄβριμον ἔγχος (Γ 357)

φιλε κα|σίγητε, θανάτου νύ τοι ὄρκι' ἔταμινον (Δ 155)

τὰ περι|καλὰ ῥέεθρα ἄλις ποταμοῖο πεφύκειν (Φ 352),

mais quelquefois le vers commence par un pied dissyllabique (iambe ou trochée) tout à fait semblable à la base éolienne:

Αἴαν | Ἴδομενεῦ τε, κακοῖς, ἐπει οὐδὲ ἔοικεν (Ψ 493)

ἐπει | δὴ λίπε δῶμα Καλυψόος ἠδ' ἄκομοιο. (Θ 452)

αἰ|δῆι δεδαῶς ἔπε ἡμερέεντα βροτοῖσιν (ρ 519)

δα|ζων ἵππους τε καὶ ἀνέρας. οὐδέ πω Ἔκτωρ. (Λ 497)

Si, malgré ces petites irrégularités, le vers épique est néanmoins basé sur le principe strictement rythmique, nous ne voyons aucun motif pour refuser la même conformité à la versification éolienne qui, excepté les irrégularités du premier pied, observe rigoureusement les lois générales de la métrique grecque. On ne peut aucunement affirmer que la versification éolienne ignore la quantité et soit arythmique. Si Schroeder a voulu, par une affirmation pareille, caractériser le stade préhistorique de la métrique grecque, alors nous ne voulons ni attaquer cette affirmation, ni la défendre. C'est une question d'histoire, semblable à celle-ci: qu'était l'homme avant d'être l'homme? Nous nous contentons de tâches beaucoup plus modestes: nous essayons de comprendre, dans la mesure de nos forces, la métrique et la scansion des vers de l'époque classique.

Quant au principe syllabique des Éoliens, nous l'admettons. Mais ce principe ne contredit nullement le principe quantitatif. Comme l'ont déjà noté H. Weil et Th. Reinach, la versification syllabique, autant qu'on puisse en juger, était propre à l'ancienne poésie grecque. Elle résultait de ce qu'on ne se permettait ni la contraction des brèves

ni la résolution des longues et la même rigueur persiste encore chez les Lesbiens. La contraction et la résolution n'ayant pas lieu, le nombre de syllabes dans chaque mètre doit rester invariable. Ce phénomène n'est d'ailleurs pas uniquement propre à la poésie lesbienne. Le trimètre iambique n'est-il pas, pour la plupart, un vers de douze syllabes? Et la seconde partie du pentamètre (quoiqu'elle se base sur le même principe quantitatif que la première), n'est-elle pas strictement syllabique, étant toujours composée de sept syllabes?

Ainsi, on voit que la versification éolienne n'a aucune particularité spéciale qui fût inconnue (au moins partiellement) à la versification ionienne.

Chapitre VIII.

Glyconiens, „dactyles éoliens“ et asclépiades chez poètes Lesbiens.

Glyconiens et „dactyles éoliens“.

H. Weil, M. P. Masqueray et un groupe de métriciens modernes allemands, en suivant Aristide Quintilien (De mus., lib. I, p. 37), décomposent le glyconieen en deux pieds: $_ \cup _ _ | _ \cup _ _$, de la même façon dont ils décomposent ses analogues $_ \cup _ _ | _ \cup _ _$ et $_ \cup _ _ | _ \cup _ _$. Ainsi décomposé, le glyconien cesse d'être un mètre logaédique: il est formé de pieds dont chacun est de six temps premiers. Chacun de ces pieds peut être soit un diiambe, soit un ditrochée, soit un choriambe, soit même un antispaste.

Nous allons voir cependant que les glyconiens (nous avons ici en vue principalement les glyconiens des Lesbiens et d'Anacréon) sont en réalité des mètres logaédiques, et cela aussi bien dans le sens moderne que d'après la définition d'Héphestion. Nous commençons par la critique de la théorie opposée.

Weil, en rejetant la scansion logaédique des glyconiens, a écrit ce qui suit (Etud. 196—7):

„Les pieds hétérogènes ne se trouvent pas seulement juxtaposés; souvent ils sont mêlés... Prenons pour exemple le vers glyconien, tel que

Dianae sumus in fide.

Westphal divise ce vers, comme la plupart des métriciens modernes, de manière à y trouver à la seconde place un pied dactylique. Dans ce dactyle, la longue vaut le double de chacune des brèves, mais, comme le mouvement y est plus rapide, le pied tout entier n'excède pas la durée des pieds trochaïques qui le suivent. La même théorie est appliquée aux mètres saphiques, alcaïques et, en général, à tous les vers que les métriciens modernes ont pris l'habitude d'appeler logaédiques. Un changement si brusque et si intermittent du mouvement a lieu d'étonner quand il ne s'applique qu'à un seul pied. Héphestion, qui divise ce vers autrement, n'y admet point de pied dactylique, et un musicien dont s'est servi Aristide Quintilien, et auquel nous devons les données les plus précieuses sur le rythme des vers grecs, s'accorde sur ce point avec Héphestion. Je pense que nos métriciens ont tort de s'écarter de la tradition antique..."

H. Weil a été un philologue génial. Mais il faut regretter qu'il ait eu trop de confiance en la tradition des métriciens grecs. Aujourd'hui, nous apprécions tout autrement la valeur de cette tradition. Héphestion vivait au II^e s. après J. C. et décompose les mètres grecs tout à fait mécaniquement, sans bien comprendre leur valeur rythmique, comment eût-il pu connaître la scansion propre aux mètres de Sapho et d'Alcée qui vivaient au VII^e—VI^e s. av. J.-C.? Et Aristide Quintilien, ne partage-t-il pas, par exemple, l'erreur d'Héphestion sur la brachycatalexe?

Nous ne pouvons pas nous abstenir de citer à ce propos un jugement de M. L. Roussel: „Vous connaissez, écrit-il*), le poète Palamas? C'est le plus grand poète grec. Il écrit des vers tout pleins de délicates intentions métriques. Eh bien, quand il parle de métrique (c'est-à-dire de versification) grecque, il laisse échapper bien des erreurs!... Pour moi, je suis persuadé que les Grecs n'ont pas compris leur versification... Je crois surtout qu'ils ont confondu la nature d'un pied et l'expression artistique avec laquelle on pouvait le prononcer. Ce que nous appelons notes liées ne change en rien la mesure d'un morceau. Ils y ont vu, eux, des groupements de pieds, des fragments de pied, etc.“

Si l'on se rappelle que le poète Hermésianax, qui vivait au

*) Dans une lettre personnelle.

Quelquefois, il est vrai, on peut, en effet, considérer le glyconien comme un „énoptien“ de mouvement ascendant, notamment quand il est précédé d'une anacrouse supprimée, par ex.

υ --- υυ υ- (énopt.)

υ --- υυ υ- (énopt.)

[υ] --- υυ υ- (glyc.)

στ' Αἴας λαθίπυρος πάλιν
θεῶν δ' αὖ πάνθ' ἄντα θέσμι' ἐ-
ξήγυσ' εὐνομίαι σέβων

Mais, dans la plupart des cas, le glyconien, comme nous le verrons plus bas, représente un mètre de rythme descendant.

Sans partager l'opinion de M. Masqueray en ce qui concerne le glyconien, nous sommes pourtant d'av's qu'il a des idées plus saines que maints autres métriciens qui, considérant le choriambique comme une unité métrique, parlent du glyconien comme d'un „dimètre indivisible“ (unteilbarer Dimeter, M. von Wilamowitz-Moellendorff. Gr. Versg. p. 103). Que signifie ce terme mystérieux? Il a bien l'air d'une *contradictio in adiecto*: si le vers est dimètre, il doit être divisible; s'il est indivisible c'est qu'il n'est pas dimètre. On cache souvent ainsi sous des formules obscures ce qu'on ne réussit pas à expliquer d'une manière satisfaisante.

Contrairement aux opinions mentionnées ci-dessus, nous soutenons la thèse suivante: le glyconien des Lesbiens et d'Anacréon est une tétrapodie logaédique de rythme descendant, et nommément une tétrapodie dactylo-trochaïque. Voici les arguments sur lesquels nous basons cette affirmation.

Le glyconien, employé par les Lesbiens comme vers indépendant (cf. Sapho 99, 100, Anth. Lyr. Gr. Diehl), et surtout comme partie constitutive des strophes, présente le schéma métrique suivant:

υυ | υυ | υυ

τεθνάκην δ' ἀδόλως θέλω.

τάν δ' ἔγω τάδ' ἀμειβόμεν.

σὲ θεαὶ ἰκέλαν Ἄρι- (Sapho 96, 98).

On peut distinguer trois parties dans ce mètre. La première est la base dissyllabique éolienne. Le plus souvent, elle est spondée ou trochée, quelquefois iambe ou pyrrhique. La deuxième est un dactyle. Ce dactyle, il est vrai, est partagé selon Weil et M. Masqueray entre

deux pieds divers. D'après la théorie de Schroeder et de Wilamowitz-Moellendorff, au contraire, il forme une partie du choriambique. Or, sans entrer dans des discussions détaillées, nous ferons seulement observer que les exemples suivants confirment la nature dactylique de cette partie du glyconien. La troisième partie a l'aspect d'un crétique $_ \cup \cup$. Ces remarques faites, passons aux exemples suivants qui se composent de séries de dactyles dits „éoliens“. La plus courte de ces séries citée par Héphestion, a la forme suivante:

$$\cup \cup | _ \cup \cup _ \cup \cup | _ \cup \cup$$

Ἄτθι, σοὶ δ' ἔμεθεν μὲν ἀπήχθετο
φροντίσθην, ἐπὶ δ' Ἀνδρομέδαν πότθι (Sapho 137)

Les fragments récemment découverts nous offrent de nouveaux exemples:

ἄ με ψισδομένα κατελίμπανεν.
Ψάπφ' ἦ μάν σ' ἀέκοισ' ἀπυλιμπάγω.
μέμναισθ', οἴσθα γὰρ ὧς σε πεδήπομεν. (96)

Dans ce mètre on retrouve les subdivisions indiquées du glyconien, notamment: la base dissyllabique, indifférente quant à la quantité, la moyenne partie dactylique et, enfin, la partie finale qui, extérieurement, à la forme du crétique. Si on compare ce mètre au glyconien, la seule différence sera que, dans le dernier exemple, la partie moyenne se trouve élargie: au lieu d'un seul dactyle il y en a deux.

Prenons maintenant un troisième exemple:

$$\cup \cup | _ \cup \cup _ \cup \cup _ \cup \cup | _ \cup \cup$$

ὦνηρ οὗτος ὁ μαιόμενος τὸ μέγα κρέτος
ὄντρέφει τάχα τὰν πόλιν· ἅ δ' ἔχεται ῥόπας. (Alcée, 31)

ἦλθες, κάλ' ἐπόησας, ἔγω δέ σ' ἐμαόμαν,
ἂν δ' ἔφλυξας ἔμαν φρένα καιομένην πόθθι (Sapho, 48)

Ce mètre, à son tour, ne diffère du précédent que par sa partie moyenne qui compte un dactyle de plus.

Il y a, de ce dernier mètre, une forme catalectique:

$$\cup \cup | _ \cup \cup _ \cup \cup _ \cup \cup | _ \cup \cup$$

τίωι σ', ὦ φίλε γάμβρε, κάλως ἐϊκάσδω;
ὄρπακι βραδίνωι σε κάλιστ' ἐϊκάσδω. (Sapho, 127)

Enfin, on trouve un mètre de forme catalectique, semble-t-il, dans l'exemple suivant:

κέλομαί τινα τὸν χαρίεντα Μένωνα κάλεσσαι,
αἰ γρῆ συμποσίας ἐπ' ὄνασιν ἔμοι γε γένεσθαι. (Alcée, 99)

La partie moyenne de ce mètre excède celle du précédent d'un dactyle*).

Il est évident que tous les mètres cités ont une structure métrique tout à fait analogue:

- 1° $\underline{\text{υυ}} | \underline{\text{υυ}} | \underline{\text{υυ}}$
 2° $\underline{\text{υυ}} | \underline{\text{υυυυ}} | \underline{\text{υυ}}$
 3° $\underline{\text{υυ}} | \underline{\text{υυυυυυ}} | \underline{\text{υυ}}$
 4° $\underline{\text{υυ}} | \underline{\text{υυυυυυυυ}} | \underline{[\text{υ}]}$

Chacun de ces quatre vers commence par la base $\underline{\text{υυ}}$ et se termine par le pied $\underline{\text{υυ}}$. Quant à la partie intermédiaire, elle va s'augmentant: tandis que, dans le premier vers (le glyconien), il n'y a qu'un seul dactyle, dans le second on en a deux, dans le troisième trois, dans le quatrième quatre. Le glyconien représente donc la série la plus courte des dactyles éoliens; il en résulte que la partie du glyconien qui se trouve entre la base dissyllabique et la partie finale $\underline{\text{υυ}}$ est un véritable dactyle. On constate, en effet, que la base éolienne ne peut être suivie que de dactyles.

Il nous faut enfin déterminer la valeur de ce pied $\underline{\text{υυ}}$ qui termine chacun des quatre vers. Nous avons sur ce sujet le témoignage suivant d'Héphestion (W. p. 24):

„Les dactyles, dits éoliens, ont comme premier pied l'un des pieds dissyllabiques: spondée, iambe, trochée ou pyrrhique. Les pieds intermédiaires sont tous des dactyles. Le pied final est dactyle ou crétique, à cause de l'indifférence de la dernière syllabe, dans le cas où le pied est acatalectique...“

L'affirmation d'Héphestion que le pied final est un dactyle qui, par l'indifférence de la dernière syllabe du vers, peut recevoir la

*) Il est peu probable que ce mètre soit un hexamètre dactylique (comme le croit M. von Wilamowitz-Moellendorff). La base dissyllabique et la partie moyenne composée de dactyles qui n'admettent pas de spondées indiquent indubitablement la parenté de ce mètre avec les „dactyles éoliens“ représentés par les exemples précédents.

forme d'un crétique est certainement erronée: nulle part on ne voit le dactyle final d'un vers se transformant en crétique. Il ne peut que se contracter en spondée, lequel, à son tour, peut s'abrèger en trochée, comme on le voit dans l'hexamètre dactylique. Le pied $\underline{\cup}\underline{\cup}$ qui termine le vers doit, par conséquent, être considéré comme une dipodie trochaïque catalectique ($\underline{\cup}\underline{\cup}[\underline{\cup}]$). Les mètres dits *Αἰολικά* *δακτυλικά* se composent donc d'une base éolienne dissyllabique, suivie d'une série de dactyles et terminée par une dipodie trochaïque catalectique. La valeur rythmique des quatre mètres cités est donc la suivante:

- 1° $\underline{\cup}\underline{\cup} | \underline{\cup}\underline{\cup} | \underline{\cup}\underline{\cup}[\underline{\cup}]$
 2° $\underline{\cup}\underline{\cup} | \underline{\cup}\underline{\cup}\underline{\cup}\underline{\cup} | \underline{\cup}\underline{\cup}[\underline{\cup}]$
 3° $\underline{\cup}\underline{\cup} | \underline{\cup}\underline{\cup}\underline{\cup}\underline{\cup}\underline{\cup}\underline{\cup} | \underline{\cup}\underline{\cup}[\underline{\cup}]$
 4° $\underline{\cup}\underline{\cup} | \underline{\cup}\underline{\cup}\underline{\cup}\underline{\cup}\underline{\cup}\underline{\cup}\underline{\cup}\underline{\cup} | \underline{\cup}\underline{\cup}[\underline{\cup}]$

Une strophe de Sapho, récemment découverte, montre de toute évidence que le glyconien a la même structure rythmique que les dactyles éoliens. Dans cette strophe, deux glyconiens sont suivis d'une série de dactyles éoliens:

$\underline{\cup}\underline{\cup}\underline{\cup}\underline{\cup}$
 $\underline{\cup}\underline{\cup}\underline{\cup}\underline{\cup}$
 $\underline{\cup}\underline{\cup}\underline{\cup}\underline{\cup}\underline{\cup}\underline{\cup}$

πόλλα καὶ τόδ' ἔειπέ μοι
 ὄϊμ' ὡς δεῖνα πεπόνθαμεν,
 Ψάπφ' ἦ μάν σ' ἀέκοισ' ἀτυλιμπάνω'.

Si les partisans de la scansion à contre-temps divisent les deux premiers vers d'après leur manière habituelle $\underline{\cup}\underline{\cup}\underline{\cup} | \underline{\cup}\underline{\cup}\underline{\cup}$ nous serions bien curieux de savoir comment ils scanderont, selon la même méthode, le troisième. Sera-ce $\underline{\cup}\underline{\cup}\underline{\cup} | \underline{\cup}\underline{\cup}\underline{\cup}\underline{\cup} | \underline{\cup}\underline{\cup}$? Ou bien $\underline{\cup}\underline{\cup}\underline{\cup} | \underline{\cup}\underline{\cup}\underline{\cup} | \underline{\cup}\underline{\cup}\underline{\cup}$? Mais ces scansions sont absurdes toutes les deux. Il ne reste que la scansion logaédique $\underline{\cup}\underline{\cup} | \underline{\cup}\underline{\cup}\underline{\cup} | \underline{\cup}\underline{\cup}\underline{\cup} | \underline{\cup}\underline{\cup}[\underline{\cup}]$. Mais dans ce cas on doit admettre la même scansion pour les deux glyconiens:

$\underline{\cup}\underline{\cup} | \underline{\cup}\underline{\cup}\underline{\cup} | \underline{\cup}\underline{\cup} | \underline{\cup}\underline{\cup}[\underline{\cup}]$

Nous croyons avoir démontré ce que nous avons avancé au commencement de ce chapitre: que le glyconien est un mètre logaédique aussi bien au sens moderne du terme qu'au sens de la définition d'Héphestion; selon cette dernière, en effet, sont logaèdes des mètres

„composés partout de dactyles, mais ayant à la fin une dipodie trochaïque“.

Or le glyconien, lui aussi, se termine par une tripodie trochaïque catalectique, précédée d'un dactyle. Quant à la base éolienne, nous allons bientôt voir que sa parenté avec les dactyles est incontestable.

Qu'est-ce au juste que cette base? Quelle est sa scansion? Le problème est assez difficile à résoudre. Mais, pour nous, une chose est évidente: la base dissyllabique n'est qu'une modification du premier dactyle du vers. Le scholiaste d'Héphestion semble confirmer cette supposition (W. p. 167): „La forme saphique du vers héroïque est celle qui commence par un spondée et qui se termine également par un spondée:

ἄλλοι μὲν ῥα θεοὶ τε καὶ ἄνθρωποι ἵπποκορυσταί“.

A propos de ce témoignage, M. Masqueray fait remarquer (Traité, p. 33/34): „Il faut entendre par là que le vers ressemble à celui que les poètes éoliens introduisirent dans leurs compositions dactyliques. Régulièrement ils le commencèrent par un spondée, mais ils donnèrent bien vite une quantité indéterminée à ce premier pied dissyllabique“.

Nous nous joignons à cette remarque et nous sommes d'avis que la base éolienne n'est autre chose qu'un dactyle contracté en spondée et qui, en outre, témoigne de quelques libertés prosodiques.

Pour mieux comprendre ce phénomène métrique, on doit se rappeler que c'est justement le premier pied de l'hexamètre dactylique qui se transforme le plus souvent en spondée. Dans les 100 premiers vers de l'Iliade, le spondée se trouve remplacer le dactyle dans les proportions suivantes:

au I-er pied	au II-e pied	au III-e pied	au IV-e pied	au V-e pied
40 fois	34 fois	18 fois	29 fois	4 fois

Plus souvent encore, le spondée est préféré au premier pied de l'hexamètre dactylique chez les poètes lesbiens. Dans les fragments authentiques de Sapho (Diehl, Anth. fr. 115, 116, 117, 118, 119) on trouve des spondées et des dactyles dans le rapport suivant:

5	1	1			
— ∪ ∪ —	— ∪ ∪ —	— ∪ ∪ —	— ∪ ∪ —	— ∪ ∪ —	— ∪ ∪ —
3	7	7	8	8	

On voit qu'à 3 dactyles correspondent au premier pied 5 spondées, c'est-à-dire que, dans ce pied, le spondée est préféré au dactyle.

Ce qui n'est qu'une tendance dans l'hexamètre dactylique est devenu une règle dans les vers logaédiques dits „dactyles éoliens“, dont la série la plus courte est le glyconien. Dans cette catégorie de vers, le premier dactyle est toujours remplacé par un pied de deux syllabes. Il est difficile d'en savoir la cause.

La dipodie trochaïque par laquelle se terminait la série des „dactyles éoliens“ a-t-elle pu influencer le commencement du vers suivant, de sorte que le premier pied de ce vers, par une sorte d'assimilation, ait reçu lui aussi le caractère spondaïco-trochaïque? Ce n'est qu'une supposition et il faut avouer qu'on n'a pas expliqué jusqu'ici ce pied dissyllabique d'une manière satisfaisante.

Plus grandes encore sont les difficultés quand il s'agit des libertés prosdodiques de la base. Car, non seulement, au lieu du spondée, on trouve le trochée, mais, ce qui pourrait étonner, quelquefois aussi l'iambe et même le pyrrhique. Comment expliquer cette liberté? Il est une règle métrique selon laquelle la dernière syllabe du vers est indifférente, de sorte que la dernière syllabe longue peut être remplacée par une brève. Il semble que les Éoliens aient aussi appliqué cette règle à la première syllabe de certaines catégories de mètres*). Dans le cas où la longue initiale était remplacée par une brève, on avait, au lieu du spondée un iambe, et au lieu du trochée un pyrrhique. La liberté, éolienne de la base semble donc concerner principalement la première syllabe du vers; quant à l'emploi indifférent du spondée et du trochée, nous le connaissons aussi dans des mètres non éoliens (dans le tétramètre trochaïque par exemple).

Notons, cependant, que les quatre formes de la base (le spondée, le trochée, l'iambe et le pyrrhique) ne sont pas employées avec la même fréquence: le plus souvent on trouve le spondée; le trochée vient en second lieu. Quant à l'iambe et au pyrrhique, ils paraissent rarement. Voici les données statistiques sur ce sujet:

dans la base dissyllabique des glyconiens et des dactyles éoliens on trouve **):

*) Cf. Héphest. W. p. 19: „πᾶσα μέτρων ἀρχὴ ἀδιάφορος“

**) Ne sont pris en considération que les fragments sûrs, notamment: sur le glyconien, Diehl Anth. lyr. Gr., Alcée 26, Sapho 96, 98. Sur les dactyles éoliens: Alcée 31, 73, 98, 99, Sapho 34, 40, 46, 48, 55, 96, 118, 119, 121, 124, 127, 137.

le spondée 50 fois,
 le trochée 20 fois,
 l'iambe 9 fois,
 le pyrrhique 5 fois.

Ces chiffres montrent que le spondée est la forme normale de la base éolienne ce qui est, d'ailleurs, bien naturel, puisque, par son origine, la base est l'équivalent du dactyle. La même conclusion se dégage, avec plus de clarté encore, de l'examen des glyconiens d'Anacréon, où la licence prosodique n'entre pas en jeu. Quelle preuve pourrait être plus convaincante que ces deux gracieux fragments:

1.

-----υ
 -----υ
 -----υ
 -----υ
 -----υ
 -----υ
 -----υ
 -----υ

Γουνοῦμαι σ', ἐλαφηβόλε,
 Ξανθὴ παῖ Διός, ἀγρίων
 δέσποιν' Ἄρτεμι θηρῶν.
 ἦ κου νῦν ἐπὶ Ληθαίου
 δίνησιν θρασυκαρδίων
 ἀνδρῶν ἔσκατοραῖς πόλιν
 χαίρουσ' οὐ γὰρ ἀνημέρους
 ποιμαίνεις πολιήτας

2.

-----υ
 -----υ
 -----υ
 -----υ
 -----υ
 -----υ
 -----υ

Ἵναξ, ὦι δαμάλης Ἔρωσ
 καὶ Νύμφαι κυανώπιδες
 πορφυρέη τ' Ἀφροδίτη
 συμπαίζουσιν, ἐπιστρέφει δ'
 ὑψηλῶν κορυφὰς ὀρέων,*)
 γουνῶμαι σε· σὺ δ' εὐμενῆς
 ἔλθ' ἡμῖν, κεχαρισμένης δ'
 εὐχολῆς ἐπακούειν.
 Κλεβούλωι δ' ἀγαθὸς γενεῦ
 σύμβουλος· τον ἔμὸν δ' ἔρωτ'
 ὦ Δεύνυσε δέχεσθαι.

Dans ces deux petits poèmes, chaque glyconien et chaque phé-
 récratéen commence par un spondée, excepté un seul cas où nous trou-
 vons un trochée. Il est évident qu'Anacréon a senti la base du gly-
 conien comme un pied équivalent au dactyle**).

On trouve le même usage de la base éolienne chez Horace, imitateur direct des poètes lesbiens et d'Anacréon: la base est toujours spondaïque (excepté une fois, I, 15, 36 où l'on trouve le trochée). Il est vrai qu'Horace a légèrement modifié les mètres originaux. Certaines syllabes qui peuvent être longues ou brèves chez les poètes lesbiens, sont uniquement longues chez Horace; de même, il observe rigoureusement certaines césures qui, chez les Lesbiens, sont assez libres et non obligatoires. Pour Schroeder, Horace n'aurait pas bien compris la nature des mètres grecs qu'il employait; Horace aurait emprunté à Varron une théorie qui „n'avait pas le moindre contact ni avec la vie, ni avec la véritable science“.

Mais l'étude des mètres d'Horace montre cependant que sa métrique repose sur l'observation exacte des faits et qu'il a géné-

*) Msc. ὑψηλάς (ou ὑψηλῶν) ὀρέων κορυφὰς.

**) Qu'on remarque encore que la dernière syllabe de chaque glyconien et de chaque phé-
 récratéen est longue (le plus souvent par nature, quelquefois par position), ce qui est une preuve contre l'assertion de M. v. Wilamowitz-Moellendorff (Gr. Versg. p. 350) que, dans les mètres du type des dactyles éoliens, la terminaison serait dactylique.

ralisé et rendu règle ce qui, chez les Lesbiens, n'était qu'une tendance. Horace n'a donc pas faussé les mètres grecs; dans la base éolienne il a seulement rejeté — comme Anacréon — les licences prosodiques des Lesbiens.

Mais si, chez Anacréon et Horace, la base était spondaïque, chez les Eoliens, pourtant, elle admettait des licences prosodiques. Comment, alors, scander cette base?

Dans le cas où la base a sa forme normale, c'est-à-dire celle du spondée, il n'y a aucune difficulté de scansion, car le spondée est la monnaie exacte du dactyle. Le trochée, à son tour, s'explique aisément: dans les mètres logaédiques, en effet, le mélange des pieds à trois et à quatre temps premiers, en raison de la nature même de ces mètres, est permis. On est embarrassé, par contre, quand la base est représentée par un iambe ou un pyrrhique. Comment scander, par exemple, les vers

υ_ | _υυ_υυ_υυ_υ_—
υυ | _υυ_υυ_υυ_υ_—

*Ερος δαυτέ μ' ὁ λυσιμέλης δόνει
γλυκύπικρον ἀμάχανον ὄρπετον?

Si une explication sûre fait défaut, cherchons au moins une hypothèse vraisemblable.

On pourrait supposer d'abord qu'on ignore la prononciation lesbienne exacte de quelques mots. Nous avons déjà sous les yeux un exemple, le mot ἀσυνέτημι qui, après la découverte du papyrus, a été corrigé en ἀσυννέτημι. Des cas semblables pourraient être plus fréquents qu'on ne le pense d'ordinaire. Les vers qu'on lit dans nos éditions

υ_ | _υυ_υυ_υυ_υ_—

γύναικες δ' ἐλέλιξαν ὄσαι προγενέστεραι

υυ | _υυ_υυ_υυ_υυ_—

κέλομαι τινα τὸν χαρίεντα Μένωνα κάλεσαι

υυ | _υυ_υυ_υυ_—

γλυκύπικρον ἀμάχανον ὄρπετον.

auraient pu avoir un aspect différent si un redoublement de la consonne avait eu lieu:

γύνναικες*), κέλλομαι**), γλυκκύπικρον***)

Dans d'autres cas, une voyelle, considérée comme brève, aurait pu avoir un prolongement dû, soit au dialecte lesbien, soit à l'influence de l'ictus.

Mais tout cela n'a rien de certain. Il nous semble que, même si on réussissait à corriger quelques mots, il resterait néanmoins un certain nombre de vers dont la première syllabe serait indubitablement brève. L'imitation de cette anomalie par les poètes postérieurs, tant lyriques que dramatiques, établit son existence chez les poètes lesbiens.

Mais, dans ce cas, de quelle manière devrait-on scander cette base anormale?

Il est possible que l'accompagnement musical réglât le mouvement et marquât les mesures. Si l'on suppose que chaque syllabe de la base était accompagnée d'un son des cordes, on comprend un peu que la régularité du spondée ne fût pas absolument nécessaire, car la musique couvrait les libertés prosodiques.

En tout cas, ces petites licences de la base ne donnent cependant aucunement le droit de considérer la versification éolienne comme insensible au rythme et comme négligeant la quantité. On trouve les mêmes licences prosodiques, comme nous l'avons vu, dans l'hexamètre épique.

Résumons maintenant ce qui précède. Nous avons vu que le glyconien représente la série la plus courte des dactyles dits éoliens. D'où il résulte la définition suivante de ce mètre: le glyconien est une dipodie dactylique suivie d'une dipodie trochaïque catalectique. Son premier dactyle est remplacé par un pied spondaïque où trochaïque, admettant, de plus, des licences prosodiques (la „base éolienne“).

Le glyconiēna, par conséquent, la valeur rythmique suivante:

— — — — | — — [—]

Sous la forme où la base est encore un dactyle, le mètre se retrouve chez les anciens poètes lyriques, Ibycus par ex:

*) Cf. béot. βανά < * gūnnā — (Boisacq. 158), a. pruss. genna „femme“.

**) Cf. Boisacq p. 432, où κέλλομαι est rapproché de κέλλω.

***) Cf. Boisacq p. 151 γλυκκόν = γλυκό et γλεῦκος, gort. gén. γλεούκος.

—υ—υ—υ—υ— | —υ—[υ]

—υ—υ—υ—υ— | —υ—[υ]

ἦρι μὲν αἶ τε Κυδώνιαι
μηλίδες ἀρδόμεναι ῥοᾶν etc.

La construction rythmique de ces vers, dont personne ne pourrait nier le caractère logaédique, est la même que celle des glyconiens d'Anacréon:

—υ—υ—υ—υ— | —υ—[υ]

—υ—υ—υ—υ— | —υ—[υ]

ὦναξ, ὦι δαμάλης Ἔρωσ
καὶ Νύμφαι κυανώπιδες*)

Phalécien.

La scansion logaédique du glyconien une fois établie, il va de soi que le phalécien, qui n'est qu'un glyconien accru d'un „bacchée“ à la fin, a la même scansion **).

*) Pour ceux qui ne l'admettraient pas, en voici la preuve: dans les prolégomènes à Théocrite, on trouve une chanson des bergers siciliens à la fête d'Artémide:

— — —υ—υ—υ— | —υ—υ—υ— —
—υ—υ—υ—υ— | —υ—υ—υ— —

δέξαι τὰν ἀγαθὰν τύχαν | δέξαι τὰν ὑγίαιαν,
ἀν φέρομεσ παρὰ τὰς θεοῦ | αἰ κελήσατο τήνα.

Le premier vers est un „priapéen“, c'est à dire un glyconien suivi d'un phérécratéen. Il en est de même pour le second, mais ici la base spondaïque du glyconien est remplacée par un dactyle, ce qui prouve que le glyconien a été considéré comme un mètre dactylo-trochaïque.

Qu'on remarque, en outre, l'hiatus séparant les deux moitiés du second vers: il indique qu'à la fin du glyconien il y avait un temps vide, excluant ainsi la scansion à contre-temps et confirmant la scansion logaédique.

**) Le caractère logaédique du phalécien ressort d'une manière particulièrement claire quand on le compare avec la variante qu'on trouve dans le scolie:

—υ—υ—υ—υ—υ— — —

ὡπερ Ἀρμόδιος καὶ Ἀριστογείτων.

Ici, dans le troisième pied, au trochée est subsisté un dactyle.

La construction rythmique du phalécien est donc celle-ci:

$\underline{\underline{u}}\underline{\underline{u}}\underline{\underline{u}} | \underline{\underline{u}}\underline{\underline{u}} | -[\underline{\underline{u}}]-[\underline{\underline{u}}]$

c'est-à-dire que le phalécien est composé d'une dipodie dactylique (à base éolienne), suivie d'une tétrapodie trochaïque brachycatalectique.

Asclépiades.

Après avoir examiné le glyconien et les autres mètres du type des dactyles éoliens, envisageons maintenant les asclépiades.

Selon les partisans de la scansion à contre-temps, l'asclépiade mineur se décompose ainsi:

$\underline{\underline{u}}\underline{\underline{u}}\underline{\underline{u}} | \underline{\underline{u}}\underline{\underline{u}}\underline{\underline{u}} | \underline{\underline{u}}\underline{\underline{u}}\underline{\underline{u}}$

D'après M. Masqueray (Traité 291), l'asclépiade mineur n'est qu'une hexapodie iambique acatalectique. Un seul signe d'ictus, solitairement posé sur la dernière longue, doit prouver cette opinion. Pour nous, cela ne nous semble guère convaincant. Un vers de douze syllabes, n'ayant qu'un seul frappé, contenant deux antispastes (dont l'existence même est douteuse), serait-il un trimètre iambique? D'ailleurs, les nombreux cas où l'asclépiade commence par un trochée semblent indiquer plutôt un rythme descendant qu'ascendant:

$\underline{\underline{u}}\underline{\underline{u}}\underline{\underline{u}}\underline{\underline{u}}\underline{\underline{u}}\underline{\underline{u}}$

ἤλθεσ ἐκ περάτων γᾶσ ἐλεφαντίαν
δαπτέτω πόλιν ὡς καὶ πεδὰ Μυρσίλω.
Φιττάκωι δὲ δίδοις κῦδος ἐπήρατον.

Selon Schroeder (Vorarb. p. 121—2; Horaz. Versm. p. 9—10) l'asclépiade mineur serait un trimètre éolien, né de la manière suivante: à un glyconien on aurait ajouté une dipodie iambique

$\underline{\underline{u}}\underline{\underline{u}}\underline{\underline{u}}\underline{\underline{u}} | \underline{\underline{u}}\underline{\underline{u}}\underline{\underline{u}}$

χάλλωι, παῖσα δ' Ἄρηι κεκόσμηται στέγα

après quoi se serait produite une trasposition des deux dernières syllabes du glyconien (la „syllaba anceps“ du diiambe ayant été évitée):

$\begin{array}{c} \text{17} \\ \underline{\underline{u}}\underline{\underline{u}}\underline{\underline{u}}\underline{\underline{u}}\underline{\underline{u}}\underline{\underline{u}} > \underline{\underline{u}}\underline{\underline{u}}\underline{\underline{u}}\underline{\underline{u}}\underline{\underline{u}} \\ \text{11} \end{array}$

Nous rejetons cette explication trop hypothétique et trop arti-

ficielle, qui admet une transformation tout à fait mécanique de la quantité. De plus, nous attribuons au glyconien une tout autre valeur que Schroeder.

Une troisième explication de l'asclépiade se trouve dans le manuel métrique de M. K. Rupprecht (Einführung, p. 75): „le dochmius du type $\underline{\text{—}}\underline{\text{—}}\underline{\text{—}}\underline{\text{—}}$ s'associe au dochmius $\underline{\text{—}}\underline{\text{—}}\underline{\text{—}}\underline{\text{—}}$ pour former l'asclépiade mineur“. Ici est exprimée l'opinion de M. v. Wilamowitz-Moellendorf. Mais cette explication est encore plus obscure et plus contestable que la précédente. En réalité, elle n'explique rien; car la structure du dochmius lui-même n'est pas encore élucidée d'une manière satisfaisante. Il est peu probable, d'ailleurs, que les deux parties constitutives de l'asclépiade soient des dochmius.

Les explications proposées apparaissant comme peu sûres, cherchons une explication plus vraisemblable de la valeur rythmique de l'asclépiade.

Cette circonstance, que l'asclépiade débute par une base éolienne (que nous avons trouvée uniquement devant des dactyles) et qu'il se termine par le pied $\underline{\text{—}}\underline{\text{—}}$, nous fait déjà soupçonner que nous avons affaire à un mètre du type des dactyles éoliens.

En effet, si l'on compare le mètre du fragment suivant d'Alcée

ὄνηρ οὗτος ὁ μαιόμενος τὸ μέγα κρέτος
ὄντρέψει τάχα τὰν πόλιν, ἃ δ' ἔχεται ῥόπας.

avec celui de cet autre fragment

ἦλθεσ ἐν περάτων γᾶς ἐλεφαντίναν
λάβαν τῷ ξίφεος χρυσοδέταν ἔχων (50)

on a les deux constructions rythmiques suivantes:

$\underline{\text{—}}\underline{\text{—}} \underline{\text{—}}\underline{\text{—}}\underline{\text{—}}\underline{\text{—}}\underline{\text{—}} \underline{\text{—}}\underline{\text{—}}$
 $\underline{\text{—}}\underline{\text{—}} \underline{\text{—}}\underline{\text{—}} \underline{\text{—}}\underline{\text{—}} \underline{\text{—}}\underline{\text{—}}$

Ces mètres diffèrent entre eux à peu près de la même façon que l'hexamètre dactylique et le pentamètre; car le deuxième mètre ne se distingue du premier que par l'absence du temps faible au troisième pied. Il faut, évidemment, supposer ici une suppression („encatalexe“) au milieu du vers comme c'est le cas dans le pentamètre. La valeur rythmique des deux mètres comparés doit, par conséquent, être la suivante:

$\underline{\text{—}}\underline{\text{—}} \underline{\text{—}}\underline{\text{—}} \underline{\text{—}}\underline{\text{—}} \underline{\text{—}}\underline{\text{—}} \underline{\text{—}}\underline{\text{—}} \underline{\text{—}}\underline{\text{—}} \underline{\text{—}}\underline{\text{—}}$ (dact. éol.)

$\underline{\text{—}}\underline{\text{—}} \underline{\text{—}}\underline{\text{—}} \underline{\text{—}}\underline{\text{—}} \underline{\text{—}}\underline{\text{—}} \underline{\text{—}}\underline{\text{—}} \underline{\text{—}}\underline{\text{—}}$ (ascl. min.)

c'est-à-dire que l'asclépiade est un mètre du type des „dactyles éoliens“, à savoir, une tétrapodie dactylique à base éo-

lienne et à suppression dans le troisième pied, suivie d'une dipodie trochaïque catalectique. Après le premier „choriambre“, on doit supposer, par conséquent, soit un silence de deux temps premiers, soit un prolongement de la longue précédente jusqu'à la durée de quatre temps premiers.

Cette explication admise, l'asclépiade majeur s'interprète d'une manière analogue. La seule différence est, qu'au lieu d'une seule catalexe au milieu du vers, il y en a deux. On ne connaît pas de série de dactyles éoliens assez longue pour qu'on puisse la comparer à l'asclépiade majeur. Mais, pour donner une idée plus claire de la construction de ce mètre, on peut le comparer au vers suivant d'Aristophane:

εἶτα δὲ δαίμονας, οἷς ἐπιμάρτυσι χρῆσόμεθ' οὐκ ἐπιλήσμοσιν (Lysistr., 1287-8)
πίνωμεν· τί τὰ λόχ' ὀμμένομεν; δάκτυλος ἄμερα. (Alcée, 96).

dont les schémas rythmiques seront:

—υυ—υυ—υυ—υυ—υυ—υυ—υυ—υυ—
υυ—υυ—[υυ]—υυ—[υυ]—υυ—υυ—

L'asclépiade majeur est donc une hexapodie dactylique à base éolienne et à double encatalexe (au troisième et au cinquième pied); cette hexapodie est suivie d'une dipodie trochaïque catalectique.

Il semble que les lesbiens aient employé encore un troisième asclépiade, plus grand que le „majeur“:

υυ—υυ—[υυ]—υυ—[υυ]—υυ—[υυ]—υυ—|—υ—[υ]

Κρονίδα βασίλης γένος Αἴαν, τὸν ἄριστον πεδ' Ἀχιλλεα

Ici, dans la série dactylique, il y a trois suppressions.

Le point essentiel dans le problème des asclépiades est donc la question des suppressions intérieures. Si ces suppressions n'existent pas, la scansion que nous soutenons est fautive.

M. v. Wilamowitz-Moellendorff a émis à ce sujet la sentence que voici: „La notion de catalexe est étrangère à la métrique éolienne“ (Gr. Versg. p. 104). Nous ignorons sur quelle époque de la métrique éolienne le savant érudit allemand fait porter son assertion. Pour nous, il suffit de savoir qu'Alcée et Sapho connaissent la catalexe, puisqu'ils emploient également, par exemple, à côté du glyconien, le phérecratéen. Or, le phérecratéen n'est-il pas un glyconien catalectique? Dans les chapitres suivants, nous verrons plu-

sieurs cas de la catalexe chez les poètes lesbiens, tant à la fin qu'au milieu du vers.

Nous prévoyons cependant une objection possible: pourquoi, demandera-t-on, si une catalexe intérieure a lieu dans l'asclépiade, n'est-elle pas indiquée par une césure obligatoire, comme on le voit dans le pentamètre? Certes, Horace dans ses imitations observe rigoureusement la césure:

*Maecenas atavis / edite regibus,
o et praesidium et / dulce decus meum.*

On la trouve très souvent aussi chez les Lesbiens, comme c'est le cas dans les vers:

ἡλθεσ ἐκ περάτων | γῆς ἐλεφαντίαν
λάβαν τῷ ξίφεος | χρυσοδέταν ἔχων.

Mais l'usage de la césure chez les Lesbiens est loin d'être général. La statistique nous fournit à cet égard les données suivantes, prises chez les Lesbiens. Dans l'asclépiade mineur, la césure a été observée 26 fois et négligée 20 fois. Dans l'asclépiade majeur, la première césure se trouve 27 fois tandis qu'elle est négligée 17 fois; la deuxième est observée 25 fois et négligée 16 fois.

On voit que les Lesbiens ont tendance à couper le vers là où nous supposons la catalexe, mais, contrairement à Horace, ils ne s'imposent pas cet usage comme règle stricte. L'absence de la césure obligatoire serait-elle un argument contre l'existence de l'encatalexe? Nous ne le croyons pas. En effet, il arrive souvent, dans la lyrique grecque, que, même à la fin du vers, la catalexe ne coïncide pas avec la fin du mot. Nous ne citerons qu'un exemple pris à Eschyle (Agam. 442 s.)

—υ—υ | —υ—
—υ—υ | —υ—
—υ—υ | —υ—

ψῆγμα δυσδάκρυτον ἄν-
τήνορος σποδοῦ γεμί-
ζων λέβητος εὐθέτους*)

*) Si l'on admet que le mouvement de ces vers est iambique:

—υ— υ—υ—
—υ— υ—υ—
—υ— υ—υ—

cela ne change pas le fait de divergence de la catalexe et de la césure.

Pourquoi Alcée et Sapho n'auraient-ils pas suivi les mêmes règles métriques qu'Eschyle? Dans le chapitre suivant, nous aurons l'occasion de parler de deux strophes récemment découvertes qui nous montrent qu'Alcée et Sapho savaient remplacer non seulement par un silence, mais aussi par un prolongement de la longue les temps supprimés des mètres.

Dans le pentamètre, la césure obligatoire était, peut-être, la conséquence du silence des 6 temps premiers que certains métriciens supposent appartenir à l'époque ancienne; c'était, en effet, un silence trop long pour être remplacé par le prolongement d'une syllabe. Dans les asclépiades, la catalexe intérieure occupe seulement la durée de deux temps premiers; on peut la remplacer aisément par une prolongation et, par conséquent, elle n'exige pas nécessairement la césure.

Chapitre IX.

Strophe alcaïque, strophe saphique et autres formations métriques des Lesbiens.

Strophe alcaïque:

ἄσυννέτημι τῶν ἀνέμων στάσιν
τὸ μὲν γὰρ ἔνθεν κῦμα κυλίνδεται,
τὸ δ' ἔνθεν ἄμμες δ' ὄν τὸ μέσσον
ναῖ φορήμεθα σὺν μελαίνοι.

La strophe alcaïque qui, pleine d'élan et d'énergie, exhale, par son rythme même, avec toute l'ardeur lesbienne la passion politique du grand poète de Mytilène, se trouve interprétée et analysée de diverses manières.

Dans le manuel de M. Masqueray, le schéma rythmique de la strophe (Tr. p. 283) coïncide presque avec celui de H. Gleditsch (Met. p. 183); le voici:

$$\begin{array}{l} \bar{u} _ u _ _ | \bar{u} _ u _ u | _ _ \bar{u} \bar{u} \\ \bar{u} _ u _ _ | \bar{u} _ u _ u | _ _ \bar{u} \bar{u} \\ \bar{u} _ u _ _ | \bar{u} _ u _ _ | _ _ \bar{u} \bar{u} | _ _ \bar{u} \bar{u} | _ _ \bar{u} \bar{u} \end{array}$$

Les deux auteurs essaient de justifier leur scansion par l'argument

que chaque pied sous la sextuple forme $\bar{\cup}_0\bar{\cup}$, $\bar{\cup}_00$, 000 , $00\bar{\cup}$, $0\bar{\cup}$, $0\bar{\cup}\bar{\cup}$ est de six temps premiers. Mais cette explication ne nous paraît pas satisfaisante. Nous avons déjà démontré dans notre premier chapitre qu'on pouvait écrire des pieds „égaux“, chacun à quatre temps premiers, à la suite les uns des autres, sans qu'il en résulte un rythme quelconque. Et nous oserons affirmer que, dans le cas présent, la division sus-mentionnée de la strophe en pieds à six temps, ne donne pas non plus de rythme régulier et que cette division a été faite tout à fait mécaniquement et contre la nature rythmique des vers.

D'abord, certains pieds sont restés sans ictus, ce qui détruit la continuité du rythme. On aperçoit en outre que le pied $\bar{\cup}_00$ est considéré comme un ionique majeur. Dans une note au bas de la page 284 M. Masqueray se réfère au passage suivant d'Héphestion (W. p. 37): „*παρατηρεῖν δὲ χρῆ ὅτι τὴν πρώτην συζυγίαν καὶ ἀπὸ βραχείας ἀρχομένην ποιοῦσιν, ὥσπερ καὶ ἐν τοῖς τριμέτροις.*“

πόας τέρεν ἄνθος μαλακὸν μάττεισαι, cf. Christ Metr.² p. 493.“

Mais, premièrement, l'interprétation d'Héphestion est douteuse; ensuite il ne parle que du premier pied (*συζυγία*) du vers ce qui n'est pas le cas dans la strophe en question. Mais passons outre à ces remarques et admettons même que le pied $\bar{\cup}_00$ soit un véritable ionique. Des difficultés nouvelles surgissent: comment combiner les pieds du genre double avec les pieds du genre égal tout en conservant l'unité et la continuité du rythme?

Quant au pied ionique du troisième vers, il est encore plus suspect que les précédents, parce qu'il est partagé entre deux vers différents, étant composé de la dernière syllabe de l'alcaïque ennéasyllabe et des trois premières syllabes de l'alcaïque décasyllabe. Ajoutons que ces deux vers sont séparés par une césure obligatoire et que la dernière syllabe de l'alcaïque ennéasyllabe est une syllaba anceps*). Ce prétendu ionique $\bar{\cup}_00$, n'est-il pas un ionique bien étrange?

D'après M. K. Rupprecht (Einf. p. 100), la strophe alcaïque se compose de deux vers alcaïques hendécasyllabes, d'un ennéasyllabe et d'un décasyllabe. Nous le croyons aussi. Mais nous différons de

*) Il est possible qu'elle admette aussi l'hiatus avec la voyelle du vers suivant; mais le petit nombre des fragments connus ne nous permet pas de vérifier cette supposition.

notre auteur quant à l'analyse de chacun de ces mètres. Selon M. Rupprecht, l'hendécasyllabe alcaïque se compose du „reizianum“ de la forme $\bar{u} \text{---} \bar{u} \text{---} \bar{u} \text{---} \bar{u}$ et du dochmiaque $\text{---} \bar{u} \text{---} \bar{u} \text{---} \bar{u}$, tandis que l'ennéasyllabe comprend un reizianum $\bar{u} \text{---} \bar{u} \text{---} \bar{u} \text{---} \bar{u}$ suivi de l'épitrète $\bar{u} \text{---} \bar{u}$. C'est la méthode de M. v. Wilamowitz-Moellendorff (dont M. Rupprecht est l'interprète), de décomposer les mètres en vers et „vers brefs“ (Kurzverse). Par sa formule „le vers est plus ancien que le pied“ M. v. Wilamowitz-Moellendorf a voulu dire, en effet, que, dans l'analyse métrique, il se contentait d'aller jusqu'aux vers et aux „vers brefs“ qui, pour lui, sont des „pieds“ (cf. Gr. Versg. p. 103). Une telle méthode, qui n'analyse pas le rythme et se contente de décomposer les strophes en vers, est certes commode pour les métriciens eux-mêmes, parce qu'elle ne les oblige pas à des hypothèses risquées et se prête moins à la critique. Mais son grand défaut, c'est qu'elle n'explique pas la chose la plus essentielle dans la métrique: le rythme. Quel profit, en effet, peut-on tirer d'une métrique qui, dans l'analyse des mètres, ne nous apprend que des noms? Une telle métrique, devenue une simple et inutile nomenclature, est incapable de faciliter en quoi que ce soit la compréhension du côté rythmique des mètres, et c'est là, pourtant, la raison d'être de toute métrique.

Contrairement à M.M. v. Wilamowitz-Moellendorff et Rupprecht qui décomposent l'hendécasyllabe alcaïque en deux „vers brefs“

reizianum dochmiaque

$\bar{u} \text{---} \bar{u} \text{---} \bar{u} \text{---} \bar{u}$ | $\text{---} \bar{u} \text{---} \bar{u} \text{---} \bar{u}$

Schroeder propose une analyse différente (on voit par là combien l'unanimité manque encore dans les questions cardinales de la métrique grecque!). D'après lui, ce mètre est issu de la forme antérieure $\text{---} \text{---} \text{---} \bar{u} \text{---} \bar{u} \text{---} \bar{u} \text{---} \bar{u}$ (Vorarb. p. 27 et 50, Horaz. Vers. p. 11). Les quatre premières syllabes auraient postérieurement pris le rythme iambique, et le résultat final consisterait, en une pentapodie, dont la première partie serait une dipodie iambique, tandis que la deuxième formerait une tripodie énoplienne $\bar{u} \text{---} \bar{u} \text{---} \bar{u}$ | $\text{---} \bar{u} \text{---} \bar{u} \text{---} \bar{u}$. Voilà, enfin, une analyse qui, malgré les théories arbitraires de Schroeder, nous met sur la voie de la vérité. Car Schroeder, en admettant la tripodie énoplienne, admet par le fait même la scansion logaédique. Une dipodie iambique suivie d'une tripodie logaédique, c'est justement la scansion que nous avons adoptée, sous une réserve pourtant: à

notre avis, le vers n'est pas une pentapodie, mais une hexapodie logaédique dont le dernier pied est entièrement supprimé. En effet, le rythme énergique et vif de la strophe exige, à la fin du vers, une pause qui permettrait au chanteur de reprendre un peu haleine avant de continuer, avec la même énergie, le vers suivant qui a la même structure que le premier*). Le sentiment du rythme nous avertit que ce temps vide ne peut excéder une pause de la durée d'un iambe (où, si l'on veut, d'un anapeste, ce qui ne change pas le rythme). Le vers entier aura donc la valeur suivante:

⏏_⏏_ | ⏏_⏏_⏏_ | ⏏_ [⏏_⏏_] (Cf. p. 97).

Le troisième vers (l'alcaïque ennéasyllabe) contient deux dipodies iambiques et, de plus, une longue: ⏏_⏏_ | ⏏_⏏_ | _.

Qu'est donc cette longue? Elle représente sans doute un iambe dont le temps faible est supprimé. Le vers entier serait par conséquent une pentapodie iambique. Il est vrai qu'on ne trouve presque nulle part la pentapodie employée comme un mètre indépendant, mais la pentapodie semble avoir été employée comme élément d'une strophe ou d'un vers plus long, et tel est aussi le cas présent. Tandis que les deux premiers vers sont des hexapodies, le troisième et le quatrième ne sont que des pentapodies.

Dans certains manuels, le troisième et le quatrième vers sont considérés comme tétrapodies. Dans celui de M. L. Laurand, par exemple, on trouve pour l'ennéasyllabe la scansion ⏏_ | _⏏_ | _⏏_ | _⏏_ et pour le décasyllabe _⏏_⏏_ | _⏏_⏏_ | _⏏_ | _⏏_. Mais, si l'on admettait cette scansion, la fin de la strophe aurait un rythme trop hâtif et pressé. Or, la fin d'un mètre est ordinairement ralentie par catalexe ou brachycatalexe. Voilà pourquoi nous sommes de l'avis de ceux qui considèrent les deux derniers vers comme des pentapodies. Pour Schroeder, le troisième vers de la strophe est, nous l'avons vu, une pentapodie, mais le quatrième une tétrapodie dactylo-trochaïque, et la strophe totale, selon lui, est composée de trois pentapodies de rythme ascendant et d'une tétrapodie de rythme descendant. Chez Riemann et Dufour (p. 93) les quatre vers qui composent la strophe sont tous des pentapodies.

On voit qu'il y a plusieurs interprétations de la strophe alcaïque. Voici les schémas respectifs des scansions logaédiques examinées:

*) Le temps vide était probablement comblé par les sons de l'instrument.

1.

(Riemann et Dupour)

Le rythme de cette scansion est bien naturel et la symétrie de la strophe apparaît très nettement, car tous les quatre vers sont des pentapodies. Le seul reproche qu'on puisse faire à cette scansion est qu'elle à un mouvement un peu pressé.

2.

(Schroeder).

Cette scansion, qui ne diffère de la précédente que par le quatrième vers, est moins probable. Elle a cet inconvénient d'offrir un dernier vers acatalectique, ce qui n'est pas d'usage à la fin d'une strophe.

3.

(M. L. Laurand, *Man. d. ét. gr.*

VII, 156, 163).

Cette scansion, qui n'admet aucune catalexe, dans toute la strophe, est la plus rapide de toutes. Si Alcée avait vraiment chanté son ode avec une telle hâte, ne serait-il pas resté sans haleine?

Il est à noter que M. Laurand et Dufour font usage de l'anacrouse. A notre avis elle est superflue. Elle ne change d'ailleurs pas le rythme.

La scansion que nous proposons est celle-ci:

4.

$$\begin{array}{cccccc} \underline{v} & | & \underline{v} & | & \underline{v} & | & \underline{vv} & | & \underline{v} & | & [\underline{v}] \\ \underline{v} & | & \underline{v} & | & \underline{v} & | & \underline{vv} & | & \underline{v} & | & [\underline{v}] \\ \underline{v} & | & \underline{v} & | & \underline{v} & | & \underline{v} & | & \underline{v} & | & [\underline{v}] \\ [\underline{v}] & | & \underline{vv} & | & \underline{vv} & | & \underline{v} & | & \underline{v} & | & [\underline{v}] \end{array}$$

Selon cette scansion, la strophe est composée de deux hexapodies catalectiques (dont les derniers pieds sont entièrement supprimés) et de deux pentapodies dont l'une est catalectique, l'autre procatalectico-catalectique (la procatalexe du dernier vers est demandée par la continuité rythmique de la strophe; l'alcaïque décasyllabe d'après cette interprétation sera un mètre de rythme ascendant, composé d'anapestes et d'iambes)*).

La strophe alcaïque scandée d'après ce schéma aura un rythme qui ne sera ni trop hâtif, ni trop lent. Elle sera animée de ce mouvement énergique et expressif qui s'harmonise si bien avec sa nature.

Strophe saphique:

ποικίλοθρον' ἀθάνατ' Ἀφρόδιτα,
παῖ Δίος, δολόπλοκε, λίσσομαί σε,
μή μ' ἄσαισι μηδ' ὀνίαισι δάμνα,
πότνια θῦμον.

La strophe saphique n'a pas la vigueur virile et l'énergie de la strophe alcaïque, mais dans son rythme, plus gracieux et plus tranquille, se traduit l'âme passionnée et rêveuse de la poétesse.

Quant à la construction rythmique, les divergences des interprétations ne sont pas moindres que pour la strophe alcaïque.

Schroeder, comme nous l'avons vu, fait remonter le vers saphique hendécadyllabe à la forme ancienne:

o o o o _ v v _ v _ v

Mais, les quatre syllabes indifférentes ayant pris chez Sapho la forme $\underline{v} \underline{v} \underline{v}$, Schroeder accorde que le „trimètre saphique“ a la forme

*) Les deux derniers vers semblent être reliés plus étroitement l'un à l'autre que les deux premiers ne le sont entre eux; une fois, un mot se trouve partagé entre les deux pentapodies (τυραννεύ-οντα, Alc. 48 D.). La strophe pourrait donc être considérée comme un tristique.

— 0 — 0 | — 0 0 — | 0 — 0 (Hor. Versm. p. 13). La même division est proposée par M. Masqueray (Traté p. 279):

— 0 — 0 | — 0 0 — | 0 — 0
 — 0 — 0 | — 0 0 — | 0 — 0
 — 0 — 0 | — 0 0 — | 0 — 0 | — 0 0 — . — —

L'auteur introduit ce schéma par le commentaire suivant: „La strophe saphique, disent les métriciens, est formée de trois hendécasyllabes, et d'un vers adonique. Cette définition ne va guère au fond des choses, puisqu'après avoir compté les 38 syllabes dont la strophe est composée, on ne sait même pas à quel rythme elle appartient. En réalité, comme toutes celles qui contiennent des choriambes, elle est de rythme iambique, mais beaucoup de ses mesures sont battues à contre-temps“.

Nous avons déjà précédemment mis en lumière les points faibles de la scansion à contre-temps. Ici nous nous bornerons à faire observer qu' „en réalité“ on ne perçoit pas de rythme iambique dans l'hendécasyllabe saphique; il commence par une dipodie trochaïque et le „choriambre“, qui se trouve au milieu du vers, n'a reçu le frappé sur sa dernière longue que grâce à la théorie un peu arbitraire de M. Masqueray (v. p. 50—52).

Une scansion bien pire se trouve dans le manuel de Gleditsch (Metrik³ 1901 § 150, 2), où le dernier vers de la strophe saphique est présenté comme il suit:

— 0 — 0 | — 0 0 — | 0 — 0 — | 0 0 — 0

Un ditrochée, un choriambre, un diiambre d'une forme inusitée et enfin un ionique mineur, — n'est ce pas un mélange bien curieux de tous les pieds possibles? Et à quel rythme appartient donc ce vers? au trochaïque? à l'iambique? à l'ionique? à tous ensemble? Ajoutons que, d'après cette scansion, la première syllabe longue du vers adonique en est détachée pour être ajoutée à la dernière syllabe du vers précédent. Mais le pied précédent auquel cette longue s'ajoute est, selon la théorie métrique de Gleditsch lui-même (et comme le prouvent les deux vers précédents de la strophe) une dipodie iambique catalectique 0 — [0] —, de sorte qu'il est impossible d'ajouter quoi que ce soit à ce pied. C'est pourquoi nous trouvons cette division peu logique, et M. Masqueray à eu parfaitement raison de la rejeter en ce qui concerne ce point. Mais, malheureusement, dans la strophe

La strophe est donc formée d'une hexapodie logaédique brachycatalectique trois fois répétée et d'une tripodie logaédique brachycatalectique. D'ailleurs, si l'on prend en considération que, pendant le chant, la fin de la strophe était séparée du commencement de la strophe suivante par une pause, il se peut même que l'adonique soit une tétrapodie logaédique dont le dernier pied est tout entier supprimé *) :

$$- \cup \cup | - [\sim] | - [\sim] | - \bar{v}$$

Pour terminer la question des strophes alcaïque et saphique disons encore quelques mots sur l'imitation d'Horace. Nous avons eu déjà l'occasion de dire qu'Horace transforme en loi ce qui, chez les poètes lesbiens, n'était qu'une tendance.

C'est ainsi que dans le vers alcaïque hendécasyllabe des Lesbiens, la cinquième syllabe est 57 fois longue et 10 fois brève; chez Horace cette syllabe est toujours longue. La césure penthémimère, chez les Lesbiens, est observée 49 fois et fait défaut 23 fois. Chez Horace elle a toujours lieu.

Dans le vers saphique hendécasyllabe, chez les Lesbiens, la quatrième syllabe est longue 122 fois et brève 49 fois: chez Horace elle est toujours longue. On trouve la césure penthémimère chez Alcée et Sapho 107 fois contre 80 cas où elle est négligée; elle est obligatoire chez Horace.

*) Le vers Adonique étant rattaché au troisième hendécasyllabe, on pourrait considérer ces deux vers comme une seule série métrique. En effet, un mot est souvent partagé entre le troisième hendécasyllabe et l'Adonique: *αἴθε-ρος* διὰ μέσσω (Sapho 1), *φωνεί-σας* ὑπακούω (2), *ἐπιρρόμ-βεισι* δ' ἄκουαι (2), *Λύδι-ον* κάλον ἔργον (17), *χλώ-ρηις* ἀήθων (22), *ὄτ-τω* τις ἔραται (27-a), *[κλει]-* τοι βασιλῆες (28), *[ῥΗ]-* ρα ἴφιφάνεισα (28), *[νόμ]-* φας ἰσκόλπου (39).

Parmi ces exemples deux sont à noter: *αἴθε-ρος* (1) et *Λύδι-ον* (17). Ne contredisent-ils pas la scansion logaédique? En effet, d'après notre théorie, une catalexe est à supposer après les *αἴθε-* et *Λύδι-*. Or, de quelle manière devrait-on combler la suppression, si ni le prolongement de la brève, ni une pause à l'intérieur d'un mot ne sont naturels?

Il nous semble que ces exemples, pourraient être expliqués comme une licence prosodique, admise par les poètes lesbiens, soit par analogie avec les multiples cas où l'hendécasyllabe se termine légitimement par un trochée (la catalexe coïncidant avec la fin d'un mot et la longue finale, à cause de l'adiaphorie de cette syllabe, pouvant devenir brève), soit par analogie avec les libertés de la base.

La deuxième (la „grande“) strophe saphique.

Le schéma de cette strophe, dans l'imitation d'Horace, a la forme suivante:

—υυ —υ—
—υ— —υυ—
—υυ —υ—

*Lydia, dic per omnis
te deos, oro, Sybarin
cur properes amando.* (I, 8).

Mais il semble que chez les grecs la strophe ait eu une forme un peu différente. Selon les témoignages d'Atilius Fortunatianus (p. 2703) et de Marius Victorinus (p. 2614), le schéma du deuxième vers chez les Lesbiens était —υυ —υυ— et celui de la strophe entière était, par conséquent,

—υυ —υ—
—υυ —υυ—
—υυ —υ—

On trouve encore quelques débris de cette strophe parmi les fragments de Sapho, notamment les deux derniers vers

δεῦτε γυν ἄβραι Χάριτες
καλλίκομοί τε Μοῖσαι (90).

Mais le texte n'est pas tout à fait sûr et quelques éditeurs proposent de corriger la particule γυν en γυν, ce qui change le rythme. Cette dernière variante s'accorderait avec la forme attestée par Horace, la première avec celle que nous donnent Atilius et M. Victorinus. Nous préférons la première variante.

Il reste à élucider la valeur rythmique de la strophe.

Pour ceux qui admettent le choriambe comme pied indépendant et la scansion à contre-temps, le schéma ne présente pas de difficultés. Ils prétendent que le premier et le troisième pieds sont composés d'un choriambe et d'une dipodie iambique catalectique, et que le second vers se compose de deux choriambes. La scansion de M. Masqueray est, en effet, la suivante:

—υυ / υ / . /
—υυ / —υυ /
—υυ / υ / . / (Traité, p. 250).

Nous avons admis aussi, dans un des chapitres précédents (V), pour les cas où les choriambes s'associent à des dipodies iambiques, une scansion que nous avons appelée „clastique“ et qui doit conférer aux choriambes le rythme iambique. Nous ne pourrions cependant appliquer cette scansion à la strophe en question que dans le cas où nous serions sûrs que son rythme est iambique. Or nous n'en avons aucune preuve.

Il semble plus probable, par contre, que la strophe ait un rythme descendant. Dans ce cas il faut supposer l'existence de la dipodie logaédique $_ \cup \cup _ \cup$ comme partie constitutive de la strophe. De même que Sapho a employé une dipodie anapesto $_ _ _ _ _$ iambique $\cup \cup _ _ _$ ($\delta \acute{\upsilon} \nu \alpha \mu \alpha \iota \ \kappa \rho \acute{\epsilon} \kappa \eta \nu$), plus fréquemment encore elle semble avoir fait usage de la dipodie dactylo-trochaïque $_ \cup \cup _ _$.

En admettant l'existence de cette dipodie, on obtient pour la variante grecque de la seconde strophe saphique la valeur suivante:

$$\begin{array}{l} _ \cup \cup \mid _ \cup \parallel _ \cup \mid _ \cup \\ _ \cup \cup \mid _ \cup \parallel _ \cup \cup \mid _ \cup \\ _ \cup \cup \mid _ \cup \parallel _ \cup \mid _ \cup \end{array}$$

ou bien (ce qui ne change rien au rythme):

$$\begin{array}{l} _ \cup \cup \mid _ \cup \parallel _ \cup \cup \mid _ \cup \\ _ \cup \cup \mid _ \cup \parallel _ \cup \cup \mid _ \cup \\ _ \cup \cup \mid _ \cup \parallel _ \cup \cup \mid _ \cup \end{array}$$

Dans ce dernier cas la dipodie logaédique $_ \cup \cup _ \cup$ serait répété 6 fois, avec diverses formes de catalexe. Quant à la forme attestée par Horace, elle pourrait être schématisée comme il suit:

$$\begin{array}{l} _ \cup \cup \mid _ \cup \parallel _ \cup \mid _ \cup \\ _ \cup \mid _ _ \parallel _ \cup \cup \mid _ \cup \\ _ \cup \cup \mid _ \cup \parallel _ \cup \mid _ \cup \end{array}$$

Si l'on désigne la dipodie $_ \cup \cup _ \cup$ par a, et la dipodie $_ \cup _ _$ par b, les schémas suivants permettront de comparer les variantes grecque et latine:

1. Variante grecque (chez Sapho). 2. Variante latine (chez Horace).

$\begin{array}{l} a \backslash b \\ a _ a \\ a / b \end{array}$	$\begin{array}{l} a _ a \\ a _ a \\ a _ a \end{array}$	$\begin{array}{l} a \times b \\ b \times a \\ a \times b \end{array}$
ou bien		

Le mètre du vers *καλλίκομοί τε Μοῖσαι* est deux fois répété dans un autre vers de Sapho (99, 100)

ἔλβιε γάμβρε, σοὶ μὲν δὴ γάμος, ὡς ἄραο*).

Ce mètre se rencontre aussi comme partie constitutive dans le saphique hendécasyllabe:

(ποικιλόθρον') ἀθάνατ' Ἀφρόδιτα
= καλλίκομοί τε Μοῖσαι.

Strophes et systèmes composés d'asclépiades et de glyconiens.

Les glyconiens et les asclépiades que nous avons décrits dans le chapitre VIII, tantôt forment à eux seuls des systèmes, tantôt entrent comme éléments constitutifs dans maintes strophes lesbiennes. Ainsi, le glyconien peut, autant qu'on en puisse juger d'après un fragment dans l'édition de E. Diehl (Sapho 99), former par lui seul un système:

χερρόμακτρα δὲ πορφύρα
κ' ἀπαυγάμενα τα[ῦτά] τ[ο]ι
Μ[γ]ᾶσις πέμψ' ἀπὸ Φωκάας
δῶρα τίμια † κἀγγόνων.

De même, les Lesbiens se sont servis de systèmes composés d'asclépiades mineurs imités par Horace:

ἤλθεσ ἐκ περάτων γᾶς ἐλεφαντίναν (Alc. 50).

Maecenas atavis edite regibus (I, 1).

De même l'asclépiade majeur se trouve répété *κατά στίχον* dans quelques fragments, comme par ex.:

πώνωμεν, τί τὰ λύχ' ὀμμένομεν; δάκτυλος ἀμέρα. (Alc. 96).

tu ne quaesieris, scire nefas, quem mihi, quem tibi (I, 11)

Chez Horace seulement on rencontre quelques strophes sous leur forme entière; telle est la strophe composée de trois asclépiades et d'un glyconien:

*) On retrouve presque le même rythme dans ce fragment d'Alcée (52)

—υ—υ—υ | —[υ] | —υ—υ—υ | —[—]—[υ]

ἐκ δὲ ποτηρίων πώνης Δινομένην παρίσδων.

*Scriberis Vario fortis et hostium
victor Maeonii carminis alite,
quam rem cumque ferox navibus aut equis
miles te duce gesserit. (I, 6).*

Telle est encore la strophe où entrent 2 asclépiades mineurs, un phérecratéen et un glyconien :

*Quis multa gracilis te puer in rosa
perfusus liquidis urget odoribus
grato, Pyrrha, sub antro?
cui flavam religas comam? (I, 5)*

On n'en trouve, chez les Lesbiens, que quelques débris :

.....

.....

λάταγες ποτέονται

κυλίχραν ἀπὸ Τηῆταν (Alc. 24).

Il semble que les Lesbiens aient employé également la strophe qu'on trouve imitée par Horace dans :

*Sic te diva potens Cypri
sic fratres Helenae lucida sidera (I, 3).*

et qui se compose d'un glyconien et d'un asclépiade mineur *).

Une strophe composée d'un glyconien, d'un asclépiade majeur et d'un asclépiade mineur a été employée par Alcée; on en voit quelques débris dans le frg. 26 (Diehl, Anth. p. 398).

Un glyconien, suivi d'un autre glyconien augmenté d'une dipodie iambique, se trouve dans ce vers d'Alcée (54) :

μαρμαίρει δὲ μέγας δόμος χάλκωι, πᾶσα δ' ἄρηι κεκόσμηται στέγα.

(sur la valeur rythmique du mètre v. p. 232).

Une petite strophe composée de deux glyconiens et d'une pentapodie de dactyles éoliens est représentée par ce fragment de Sapho récemment découvert (96) :

*) Si dans le frg. d'Alcée, Bergk 82 le mot αὐτ' avait été ajouté avec raison, on aurait alors un exemple grec pour la strophe :

νῦν δ' (αὐτ') οὗτος ἐπιχρέται

κινήσας τὸν ἀπ' Ἴρας πόματον λίθον. Cependant cf. Diehl. Alc. 33.

τάν δ' ἔγω τάδ' ἀμειβόμεν·
 «χαίροις ἔρχο καίμεθεν
 μέμναισθ', οἴσθα γὰρ ὡς σε πεδήπομεν».

Toutes ces strophes, après le chapitre précédent où nous avons exposé notre opinion sur les glyconiens et les asclépiades, ne demandent pas un commentaire plus détaillé.

Mais nous devons, par contre, examiner avec d'autant plus d'attention deux strophes récemment découvertes dont l'une est d'Alcée, l'autre de Sapho, car quelques métriciens ont prétendu y constater des licences rythmiques. Voici ce qu'écrivit au sujet de l'une d'elles M. A. Meillet (Les orig., p. 39):

„Il ne manque pas de traces d'une liberté s'étendant sur les quatre ou cinq premières syllabes des vers, comme en védique... M. von Wilamowitz-Moellendorff a même édité... un nouveau fragment d'Alcée où se trouvent côte-à-côte des vers commençants par $_ \cup \cup \cup _ _$, comme:

δαπτέτω πόλιν ὡς καὶ πεδὰ Μυρσίλω

et un vers commençant par $\cup _ \cup _ _ \cup$, comme:

ἐνώρσε δᾶμον μὲν εἰς ἀτάταν ἄγων“

Qu'il nous soit permis d'éclaircir la nature de cette prétendue irrégularité rythmique.

Le texte du fragment auquel sont pris les deux vers sus-mentionnés, se lit d'après l'édition de E. Diehl (Alcée, 43) comme il suit:

κῆνος δὲ γαῶθεις Ἄτρεΐδαν γάμω
 δαπτέτω πόλιν ὡς καὶ πεδὰ Μυρσίλω

θᾶς κ' ἄμμε βόλλητ' Ἄρεος ἐπὶ τεύχεα
 τρόπην ἐκ δὲ γόλω τῶδε λαθοίμεθ' ἄν,

χαλάσσομεν δὲ τᾶς θυμοβόρω λύας
 ἐμφύλω τε μάχας, τάν τις Ὀλυμπίων

ἐνώρσε δᾶμον μὲν εἰς ἀτάταν ἄγων,
 Φιττάκω δὲ δίδοις κῦδος ἐπήρατον.

Les vers de cette ode se groupent deux par deux, chaque groupe formant un distique. Pour plus de clarté, nous donnons ici le schéma métrique de l'exemple cité tout entier, et nous écrivons le mètre de chaque strophe distique dans une seule ligne:

_ _ _	_ _ _ _ _	_ _ _ _ _	_ _ _ _ _
_ _ _	_ _ _ _ _	_ _ _ _ _	_ _ _ _ _
_ _ _ _ _	_ _ _ _ _	_ _ _ _ _	_ _ _ _ _
_ _ _	_ _ _ _ _	_ _ _ _ _	_ _ _ _ _

Les métriciens qui prétendent avoir trouvé dans cette ode d'Alcée une liberté de rythme considèrent évidemment les deux vers de la strophe comme ayant le même mètre qui se terminerait par _ _ _ _ _ et dont les 6 premières syllabes contiendraient une liberté métrique. Mais cette manière de voir est erronée. En réalité, ce sont deux mètres différents: le premier (celui du vers ἐνώρσε δᾶμον μὲν εἰς ἀνάταν*) ἄγων) est une hexapodie logaédique de mouvement ascendant, tandis que le second (celui du vers δαπτέτω πόλιν ὡς καὶ πεδᾶ Μυρσίλω) est l'asclépiade mineur. Ces deux mètres étant divers, ils ne peuvent donc pas être comparés, et la conséquence en est que l'affirmation de l'existence d'une liberté quantitative dans les 6 premières syllabes n'est fondée sur rien.

Mais ce qu'on aperçoit pourtant, c'est une liberté qui concerne le premier mètre seul. Car trois fois on le voit sous la forme

_ _ _ _ _

et une fois sa forme est

_ _ _ _ _

Il peut sembler, en effet, au premier abord, qu'il y ait ici pour les 6 premières syllabes une quantité libre. Mais c'est pure apparence. En réalité, nous sommes ici en présence d'une suppression à l'intérieur du vers (encatalexe), qui parfois change de place: le plus souvent c'est le temps faible du troisième iambe qui est supprimé, mais une fois est supprimé celui du quatrième iambe. La catalexe intérieure peut donc avoir ici ces deux aspects dans un seul et même mètre:

soit _ _ _ _ _

soit _ _ _ _ _

*) Le mot ἀνάταν doit être prononcé comme ἄFάταν (_ _ _).

Autres mètres logaédiques des lesbiens.

Les dactyles éoliens qui, comme nous l'avons démontré, ont une construction tout à fait semblable à celle du glyconien, peuvent former des systèmes.

Une série de dactyles éoliens, qui surpasse d'un dactyle le glyconien, se trouve dans le fragment

Ἄθι, σοὶ δ' ἔμεθεν μὲν ἀπήχθητο
φροντίσδην, ἐπὶ δ' Ἀνδρομέδαν πόττηι (Sapho, 137).

Un mètre analogue se trouve dans un autre fragment de Sapho:

θυρώρωι πόδες ἐπτορόγιοι,
τὰ δὲ σάμβαλα πεμπεβόηα,
πίσυγγοὶ δὲ δέκ' ἐξεπόνασαν (124)

On ne pourrait avoir de doute que sur la valeur du dernier pied: est-il spondaïque ou représente-t-il une dipodie trochaïque brachycatalectique? Dans le premier cas, le mètre serait une tétrapodie $\underline{\cup\cup} | \underline{\cup\cup} | \underline{\cup\cup} | \underline{\cup}$, dans le second cas une pentapodie

$\underline{\cup\cup} | \underline{\cup\cup} | \underline{\cup\cup} | \underline{\cup} | \underline{\cup}$

qui ne différerait du mètre précédent

$\underline{\cup\cup} | \underline{\cup\cup} | \underline{\cup\cup} | \underline{\cup} | \underline{\cup}$

Ἄθι, σοὶ δέμεθεν μὲν ἀπήχθητο

que par une suppression de plus.

Un mètre qui surpasse le glyconien de deux dactyles se trouve répété κατὰ στίχον dans maints fragments de Sapho, par ex.

κἄρυξ ἦλθε θε[έων . . .] ελε[. . .] θεῖς
Ἰδαος τάδ' ἔκα[στα] φ[άνε]ις τάχως ἄγγελος
.
τᾶς τ' ἄλλας Ἀσίας τ[ό]δ' ἔ[φ]αν κλέος ἀφθιτον.
Ἐκτωρ καὶ συνέταιροὶ ἄγοισ' ἐλικώπιδα·
Θήβας ἐξ ἱέρας Πλακίας τ' ἀπ' ἀ[ε]ννάω
ἄβραν Ἀνδρομάχαν ἐνὶ ναῦσιν ἐπ' ἄλμυρον
πόντον· πόλλα δ' [ἐλ]ί[γ]ματα χρύσια κἄμματα
πορφύρα κ[α]λά τ' αὐ τ[ρό]να, ποίκιλ' ἀθύρματα·
ἀργύρεα τ' ἀνάριθ[μα] ποτή[ρ]ια κἀλέφαις·

ὡς εἶπ'. ὄτραλέως δ' ἀνόρουσε πάτ[ηρ] φίλος·
 φάμα δ' ἦλθε κατὰ πόλιν εὐρύχ[ορο]ν φίλοις·
 αὐτικ' Ἰλιάδαι σατίνας ὑπ' εὐτρόχοις
 ἄγ[ο]ν αἰμιόνοις· ἐπ[έ]βαινε δὲ παῖς ὄχλος
 γυναικῶν τ' ἄμα παρθενίκαν τε τανισφύρων
 χῶρις δ' αὖ Περάμοιο θυγ[α]τρὸς [ἐπήμισαν].
 ἵππ[οις] δ' ἄνδρες ὑπαγον ὑπ' ἄρ[ματα κάμπυλα] etc. (55-a)

Il a été employé aussi par Alcée, par ex :

ὄνηρ οὗτος ὁ μαιόμενος τὸ μέγα κρέτος
 ὀντρέφει τάχα τὰν πόλιν, ἃ δ' ἔχεται βόπας. (31)

Ce même mètre, mais sous une forme brachycatalectique semble se trouver dans les vers de Sapho :

ἦρος ἄγγελος ἡμερόφωνος ἀήδων (121)
 τίωι σ', ὦ φίλε γάμβρε, κάλως ἐϊκάσδω ;
 ὄρπακι βραδίνωι σε μάλιστ' ἐϊκάσδω. (127)

Quant au mètre des vers d'Alcée

ἦρος ἀνθεμόεντος ἐπάϊον ἐρχομένοιο.
 ἐν δὲ κέρνατε τῷ μελιάδεος ὅττι τάχιστα. (98)
 Ἄλκ. 46.
 κέλομαί τινα τὸν χαρίεντα Μένωνα κάλεσσαι,
 αἰ χρῆ συμποσίας ἐπ' ὄνασιν ἔμοι γε γένεσθαι. (99),

on peut hésiter, pour sa forme, entre une hexapodie dactylique ou (ce qui nous semble plus probable) une série brachycatalectique de dactyles éoliens, tout à fait semblable à celle de ἦρος ἄγγελος ἡμερόφωνος ἀήδων mais augmentée d'un dactyle (v. p. 76).

Un mètre court de la forme $_ \cup \cup _ _$ qui semble être l'adonique et qui est répété 2 fois dans le vers, se trouve dans le fragment de Sapho

σκεδναμένας ἐν στήθεσιν ὄργας
 μαψυλάκαν γλῶσσαν πεφύλαχθαι. (126)

Il est peu probable que ce mètre ($_ \cup \cup _ _$) soit une dipodie; on doit plutôt admettre que sa valeur rythmique est: $_ \cup \cup _ _ _ _$ ou, ce qui revient au même, $_ \cup \cup _ _ _ _$.

Le mètre qu'on trouve chez Sapho

κῆ δ' ἀμβροσίας μὲν | κράτηρ ἐκέκρατο (135)

paraît être soit une tétrapodie logaédique $-\text{[υυ]}-\text{υυ}-\text{[υ]}-\text{[υ]}$ soit (ce qui fournit le même rythme) une tétrapodie dactylique à trois suppressions $-\text{[υυ]}-\text{υυ}-\text{[υυ]}-\text{[υυ]}$ (cf. la tétrapodie acatalectique qu'on trouve chez Alcée (100).

On doit ranger également parmi les mètres logaédiques le vers „élégiambique“ d'Alcée (40):

ἦρ' ἔτι, Δινομένηι, τῶι τ' Ὑρρακῆωι
τάρμενα λάμπρα κέατ' ἐν Μυρσιλήωι

Si la césure entre le penthémimère dactylique et la tripodie iambique avait été obligatoire (comme on serait tenté de l'admettre d'après les deux vers cités), il faudrait supposer un temps vide (encatalexe) au milieu du vers. Aussi M. Masqueray écrit-il le schéma de ce mètre comme il suit (p. 306):

$\text{—υυ —υυ —} \bar{\wedge} | \text{—υ υ— . —}$

Nous croyons cependant qu'un mètre

$\text{—υυ} | \text{—υυ} | \text{—[υυ]} | \text{—υ} | \text{υ—} | \text{[υ]} \text{—}$

qui n'a pas tous les frappés équidistants, ne serait pas acceptable et nous voudrions pour cette raison supposer des silences d'une durée plus longue et cela non seulement au milieu, mais aussi au commencement et à la fin du vers (les deux derniers silences n'en formant, en réalité, qu'un seul). La représentation graphique serait donc:

$\text{[υυ]}-\text{[υυ]}-\text{[υυ]}-\text{[υυ-]} | \text{υ-} | \text{υ-} | \text{[υ-]} | \text{[υ-]}$

(cf. Arch. m. N. VI).

Le rythme noté par ce schéma est harmonieux (les ictus étant équidistants) et les silences au milieu et à la fin du vers sont assez longs pour donner un peu de repos au chanteur qui devait sans cesse répéter un seul et même vers.

Mais l'exemple de Sapho (145)

—υυ—υυ—υ—υ—

χρυσοφάγῃ θεράπαιναν Ἀφροδίτας

et ceux d'Anacréon (D. 64, 65, 66, 67, 68, 74), dans lesquels la césure n'est pas obligatoire et où la première syllabe de la partie iambique

est représentée dans tous les cas par une brève, sembleraient plutôt indiquer un mètre logaédique de la forme:

$\underline{\text{υ}}\text{-}\underline{\text{υ}}\text{-}\underline{\text{υ}}\text{-}\underline{\text{υ}}\text{-} | \underline{\text{υ}}\text{-}\underline{\text{υ}}\text{-} | \text{-}[\underline{\text{υ}}]\text{-}[\underline{\text{υ}}] \text{ *)}$.

M. v. Wilamowitz-Moellendorff attribue à Sapho (Sapho u. Simonides p. 46) les deux vers „iambélégiatiques“

ποικίλλεται μὲν γαῖα πολυστέφανος.

δολοπλόκῳ γὰρ κυπρογένεος πρόπολον. (D. 156)

On peut hésiter sur la valeur rythmique de ces vers, qui pourrait être soit:

$\underline{\text{υ}}\text{-} | \underline{\text{υ}}\text{-} | \text{-} / \text{-} | \underline{\text{υ}}\text{-}\underline{\text{υ}}\text{-} | \underline{\text{υ}}\text{-}\underline{\text{υ}}\text{-} | [\underline{\text{υ}}\text{-}]$

soit: $\underline{\text{υ}}\text{-} | \underline{\text{υ}}\text{-} | [\underline{\text{υ}}]\text{-} | [\underline{\text{υ}}\text{-}] \text{-} | \underline{\text{υ}}\text{-}\underline{\text{υ}}\text{-} | \underline{\text{υ}}\text{-}$

(Cf. Masquer. p. 305).

Aux mètres logaédiques de mouvement ascendant appartient aussi

$\underline{\text{υ}}\text{-} | \underline{\text{υ}}\text{-} || \underline{\text{υ}}\text{-} | [\underline{\text{υ}}]\text{-}$

$\underline{\text{υ}}\text{-}\underline{\text{υ}}\text{-} | \underline{\text{υ}}\text{-} || \underline{\text{υ}}\text{-} | [\underline{\text{υ}}]\text{-}$

γλύκηα ματερ, οὔτοι

δύναμαι κρέκην τὸν ἴστον (Sapho 114)

La première partie est ici une tétrapodie iambique catalectique; la seconde est un „énoptien“, c'est-à-dire, une tétrapodie logaédique catalectique.

Il faut encore mentionner le mètre

$\bar{\text{υ}}\text{-} | \underline{\text{υ}}\text{-} || \underline{\text{υ}}\text{-}\underline{\text{υ}}\text{-} | \underline{\text{υ}}\text{-} || \underline{\text{υ}}\text{-} | [\underline{\text{υ}}]\text{-}$

ἔχει μὲν Ἀνδρομέδα κάλαν ἀμοίβαν (Sapho, 114-a).

dont la structure est telle que même les partisans de la scansion à contre-temps ne peuvent pas le diviser en pieds de six temps premiers et sont contraints, par conséquent, d'admettre la scansion logaédique.

Le mètre d'Alcée

$\underline{\text{υ}}\text{-} | \underline{\text{υ}}\text{-} || \underline{\text{υ}}\text{-} | \underline{\text{υ}}\text{-}\underline{\text{υ}}\text{-} || \underline{\text{υ}}\text{-} | [\underline{\text{υ}}]\text{-}$

ἰόπλοκ' ἄγνα μελλιχόμειδε Σάπφοι (63)

est à peu près de la même nature.

*) Dans ce cas ce mètre serait une variante du phalécien.

Mètres trochaïques.

Le tétramètre trochaïque est attesté par un fragment de Sapho, qu'on peut lire dans l'édition de Diehl (152) sous la forme suivante:

ἔστι μοι κάλα πάϊς χρυσοῖσιν ἀνθέμοισιν
ἐμφέρην ἔχουσα μόρφαν Κλεῦις ἀγαπάτα,
ἀντί τᾶς ἔγω οὔτε Λυδίαν παῖσαν οὐδ' ἔραναν

Héphestion, aux fausses interprétations duquel nous sommes déjà accoutumés, explique autrement ce fragment (cité par lui-même): il le décompose en dimètre trochaïque acatalectique et vers iambique heptémimère (p. 53—55), c'est-à-dire

—υ—υ—υ— | υ—υ—υ—

ἐμφερῆ ἔχουσα μόρφαν Κλε(η)ίς*) ἀγαπατά

Mais l'explication d'Héphestion (assez confuse d'ailleurs) ne nous persuade pas. Dans le traité métrique de Riemann et Dufour (p. 50) on lit l'explication suivante: „Sapho réunit encore, dans un même vers, un dimètre catalectique et un dimètre acatalectique. Ce vers est donc un tétramètre catalectique dans lequel l'ordre des κῶλα est interverti, Ex. Sapho fg. 84:

Ἔστι μοι καλὰ πάϊς, χρυσοῖσιν ἀνθέμοισιν

—υ—υ—υ— | —υ—υ—υ—“

Mais cette interprétation est en contradiction avec le deuxième et surtout le troisième vers de l'exemple cité. Nous nous comptons au nombre de ceux qui expliquent ce mètre comme un tétramètre trochaïque brachycatalectique:

—υ—υ | —υ—υ | —υ—υ | —[υ]—[υ]

(dans les mots χρυσοῖσιν et Λυδίαν nous admettons la synérèse).

Le mètre

—υ—υ | —[υ]—[υ] || —υ—υ | —[υ]—[υ]

δεῦρο δεῦτε, Μοῖσαι, | χρύσιον λίποισαι (Sapho 154)

formé de deux ithyphalliques, est une légère variante du mètre précédent: au lieu d'une seule brachycatalexe il en a deux: l'une au milieu, l'autre à la fin du vers.

*) On lit dans le manuscrit κλεῖς qu'Ahrens a corrigé en Κλεηίς

Mètres iambiques.

On rencontre chez Horace la strophe que voici :

— u — u — u —
u — u — u — u —

non ebur non aureum

mea renidet in domo lacunar (Hor. 2, 18)

Selon le témoignage de Caesius Bassus (270), Alcée a fréquemment fait usage de ce mètre. On trouve, en effet, parmi ses fragments, un passage qui représente le premiers vers de cette strophe :

ἐκ μ' ἔλασας ἀλγέων (146)

tandis que le deuxième vers se trouve chez Sapho :

χαίροισα νύμφα, χαιρέτω δ' ὁ γάμβρος (129)

Le ληκύθιον semble avoir ici la valeur d'un dimètre iambique pro-catalectique, de sorte que toute la strophe peut être présentée comme il suit :

[u] — u — u — u —
u — u — u — u — [u] —

On trouve chez Alcée encore des fragments qui représentent le dimètre iambique :

— u — u — u —

λόφον τε σείων Κάρικον (58)

Ἄρχει καθάνην κάλον (61)

et un exemple de tétramètre iambique

— u — — u — — u — — u —

δέξαι με κωμάζοντα, δέξαι, λίσσομαί σε, λίσσομαί (65)

Ioniques mineurs.

Les poètes lesbiens ont employé aussi des pieds ioniques, notamment des ioniques mineurs.

Chez Sapho, on raconte, à côté d'un trimètre composé d'ioniques purs

Un autre dimètre, attribué par Héphestion à Sapho*), présente une certaine analogie avec le précédent:

δέδυκε μὲν ἃ σελάννα
καὶ Πληΐαδες· μέσαι δὲ
νύκτες, παρὰ δ' ἔρχετ' ὥρα·
ἔγω δὲ μόνᾳ κατεύδω (94)

Ce dimètre, d'après lui, est formé d'un ionique majeur dont la première syllabe, à cause de son indifférence, peut être aussi bien longue que brève, et d'une dipodie trochaïque. Le schéma du mètre serait donc

ῡ_υυ | _υ_ῡ.

Une série plus longue, consistant en deux ioniques et une dipodie trochaïque, est signalée par Héphestion chez Sapho (93):

ῡ_υυ | ___υυ | _υ_ῡ

Κρησαὶ νό ποτ' ὦδ' ἐμμελέως πόδεσσιν
ὄρχηγντ' ἀπάλοισ' ἀμφ' ἐρόεντα βῶμον.

*

πόας τέρεν ἄνθος μάλακον μάττεισαι

Héphestion indique également un ionique majeur suivi de deux dipodies trochaïques chez Alcée (93):

___υυ | _υ_ῡ | _υ_ῡ

τριβώλετες' οὐ γὰρ Ἀρκάδεσσι λῶβα

Un trimètre semblable au précédent, mais brachycatalectique, est attesté par le même métricien chez Sapho (88):

___υυ | _υ_ῡ | ___

πλήρης μὲν ἐφαίνετ' ἃ σελάννα,
αἱ δ' ὡς περὶ βῶμον ἐστάθησαν

*) L'authenticité du fragment a été contestée, cf. Lobel, Σαπφοῦς μέλη p. 72.

Enfin, une tétrapodie, consistant en trois ioniques majeurs et une dipodie trochaïque*), est attribué par Héphestion également à Sapho (63):

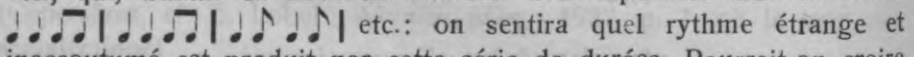
υ_υυ | _υυυ | _υυυ | _υ_υ

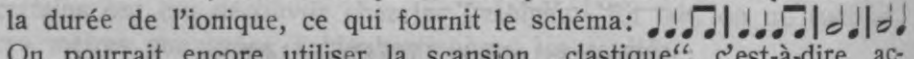
εὐμορφότερα Μνασιδίκα τᾶς ἀπάλας Γυρίνωνς

Ce même mètre se trouve dans plusieurs fragments découverts dans les papyrus d'Oxyrhynchus (Diehl, Anth., Sapho 65—84), malheureusement fort mutilés.

Mais, en supposant qu'Héphestion ait eu raison sur ces mètres, une question se présente: comment expliquer le mélange d'ioniques et de dipodies trochaïques? Ceux qui scandent par pieds à six temps premiers s'imaginent que l'explication ne présente pas de difficultés. Selon eux, tous ces pieds sont équivalents puisqu'ils sont tous de durée égale. Cette explication ne nous paraît pas acceptable: les ioniques appartiennent au genre double, les diambes au genre égal; ils ont, par conséquent, des rythmes différents. Qu'on essaye de jouer ou de chanter le rythme du vers:

Κρησσαί νύ ποτ' ὦδ' ἐμμελέως πόδεσσιν

etc., qui, traduit en notation musicale contemporaine aura la forme  etc.: on sentira quel rythme étrange et inaccoutumé est produit par cette série de durées. Pourrait-on croire que Sapho ait employé des rythmes si peu naturels?

Si l'on voulait remédier à cette cacorythmie, on aurait à sa disposition plusieurs artifices de scansion. On pourrait, par exemple, scander le dernier vers cité de manière que le mouvement du trochée, à la fin du vers, soit ralenti juste assez pour donner à chaque trochée la durée de l'ionique, ce qui fournit le schéma:  On pourrait encore utiliser la scansion „clastique“, c'est-à-dire accompagner, à l'exemple des femmes crétoises, les vers de la chanson par une danse et marquer en frappant du pied chaque tiers de la mesure rythmique; on aurait ainsi un rythme ionique:

— | — | υυ | — | — | υυ | — | υυ

*) D'après O. Schroeder (Grundriss der griech. Versg. p. 79) le mètre est un tétramètre acatalectique composé de trois ioniques majeurs et d'un ionique mineur (de la forme _υ_υ). Mais cette opinion doit être considérée comme erronée. Le prétendu ionique mineur ne se trouve, sous sa forme normale (υυ_υ), dans aucun fragment.

Mais ces suppositions, plus ou moins vraisemblables, n'auraient de valeur que si l'on avait la certitude que ces vers ont un rythme ionique. Mais l'ont-ils en réalité? Il faut l'avouer: l'interprétation d'Héphestion peut être contestée. Celui-ci, comme les autres métriciens grecs, ne juge que d'après la forme extérieure du mètre, en se basant sur le texte qu'il avait sous les yeux, — et c'est là la vraie cause de tant d'erreurs.

L'indifférence de la première syllabe de l'ionique majeur a-t-elle effectivement eu lieu chez les Lesbiens, comme l'affirme Héphestion? C'est une question à laquelle il est malaisé de répondre.

La statistique établit, au sujet de ce prétendu pied ionique $\underline{\text{u}}\text{uu}$, que dans le mètre $\underline{\text{u}}\text{uu} \text{---uu} \text{---uu} \text{---uu}$ par exemple, la première syllabe est longue 28 fois et 19 fois brève. On trouve à peu près la même prédominance de la longue sur la brève dans les mètres iambo-anapestiques d'Alcée (v. App., Alcée et Sapho, m. N. 1). Ne pourrait-on supposer que les mètres en question ont, eux aussi, un mouvement iambyque? Certaines analogies semblent confirmer cette supposition. Si, par exemple, dans le mètre de mouvement ascendant

$\underline{\text{u}}\text{uu} \underline{\text{u}}\text{uu} \text{---}$
ἰόπλοκ' ἄγνα μελλιχόμειδε Σάπφοι

on laisse de côté la dipodie iambyque du début, la partie qui reste n'est-elle pas identique au mètre

$\underline{\text{u}}\text{uu} \text{---}$
δέδυκε μὲν ἅ σελάγνα?

Quelques manuels, dont les auteurs, au lieu de suivre les indications d'Héphestion, ont préféré se laisser guider par leur propre sentiment du rythme, donnent, en effet, pour ce mètre, la scansion logaédique de mouvement ascendant. Ainsi, dans le traité de O. Riemann et M. Dufour (p. 92) on lit:

„Les strophes de quatre vers ou tétrastiques: quatre parémiaques premiers, ex. Sapho fgt. 50:

Δέδυκε μὲν ἅ σελάγνα etc.

$\underline{\text{u}} \text{---} \underline{\text{u}} \text{---} \underline{\text{u}} \text{---} \underline{\text{u}} \text{---}$

$\underline{\text{u}} \text{---} \underline{\text{u}} \text{---} \underline{\text{u}} \text{---} \underline{\text{u}} \text{---}$

$\underline{\text{u}} \text{---} \underline{\text{u}} \text{---} \underline{\text{u}} \text{---} \underline{\text{u}} \text{---}$

$\underline{\text{u}} \text{---} \underline{\text{u}} \text{---} \underline{\text{u}} \text{---} \underline{\text{u}} \text{---}$

ce qui établit clairement que les auteurs voient dans ces vers des logaèdes à mouvement ascendant.

Schroeder, à son tour, considère ce mètre comme „Vierhebungs-vierzeiler“ (Vorarb. p. 2—3); il le range donc parmi les „Hebungs-verse“, c'est-à-dire parmi les vers logaédiques. Nous préférons, nous aussi, la scansion logaédique de ce mètre à celle que préconise Héphestion *).

De même, on a toute raison de contester la scansion $\underline{\text{—}}\text{—}\text{—}\text{—} | \text{—}\text{—}\text{—}\text{—}$ du prosodique que nous propose Héphestion (quoiqu'elle soit admise par maints philologues modernes, tels que M. v. Wilamowitz-Moellendorff, v. Gr. Versg. p. 391). Le vers de Sapho $\alpha\upsilon\tau\alpha \delta\grave{\epsilon} \sigma\upsilon \text{Καλλιόπα}$, a, d'après nous, la valeur rythmique suivante: $\underline{\text{—}}\text{—} | \text{—}\text{—}\text{—} | \text{—}\text{—}\text{—} | [\text{—}\text{—}\text{—}]$. Il se peut que Sapho ait composé des systèmes entiers de ce mètre. M. v. Wilamowitz-Moellendorff objecte que (Gr. Versg. p. 376): „si le vers avait été employé *κατὰ στίχον*, Héphestion aurait pris le commencement d'un poème“. Mais on peut répliquer à cela qu'Héphestion voulait donner un exemple de vers débutant par une longue, puisqu'il dit: „Si (le vers) commence par un spondée comme celui de Sapho“ etc. Il y avait, en effet, des prosodiques qui commençaient par une brève, comme dans les deux premiers vers du péan de Douris, cité par Plutarque (Lys. 18):

τὸν Ἑλλάδος ἀγαθέας
στραταγὸν ἀπ' εὐρυχόρου
Σπάρτας ὑμνήσομεν, ὦ
ἰῆ παιάν

dont le schéma rythmique, d'après nous, s'écrit:

$\underline{\text{—}}\text{—} | \text{—}\text{—}\text{—} | \text{—}\text{—}\text{—} | [\text{—}\text{—}\text{—}]$
 $\underline{\text{—}}\text{—} | \text{—}\text{—}\text{—} | \text{—}\text{—}\text{—} | [\text{—}\text{—}\text{—}]$
 $\text{—}\text{—} | \text{—}\text{—} | \text{—}\text{—}\text{—} | [\text{—}\text{—}\text{—}]$
 $\underline{\text{—}}\text{—} | [\text{—}\text{—}\text{—}] | [\text{—}\text{—}\text{—}] | [\text{—}\text{—}\text{—}]$

*) Ce mètre, scandé comme nous venons de l'indiquer, présenterait quelque analogie avec le glyconien: ce serait un glyconien à mouvement renversé, comme le montre la comparaison de ces deux schémas:

$\underline{\text{—}}\text{—} | \text{—}\text{—}\text{—} || \text{—}\text{—} | \text{—}[\text{—}]$ (glyc.)
 $\underline{\text{—}}\text{—} | \text{—}\text{—}\text{—} || \text{—}\text{—} | [\text{—}]$ (θέρυκε etc.)

On y voit la base trochaïque du glyconien transformée en base iambique, le dactyle en anapeste, la dipodie trochaïque catalectique en dipodie iambique également catalectique.

Mais si l'interprétation d'Héphestion sur ce point est à écarter, quelle confiance pourrions-nous avoir en ce qu'il dira au sujet d'autres mètres du même genre? Par exemple, le vers

τριβώλετες' οὐ γὰρ Ἀρκάδεσσι λώβα

est considéré par Héphestion comme un ionique majeur suivi de deux ditrochées. Mais rien n'empêche d'admettre la scansion logaédique suivante de ce mètre:

υ̇- | υυ- | υ- | υ- | υ- | [υ]-

Quant au mètre du vers

Κρήσσαι νύ ποτ' ὦδ' ἐμμελέως πόδεσσιν

il pourrait avoir eu la valeur rythmique suivante

υ̇- | υυ- | [υυ]- | υυ- | υ- | [υ]-.

De même le mètre du vers

εὐμορφότερα Μνασιδίκα τᾶς ἀπάλας Γυρίνως

aurait pu être scandé comme il suit:

υ̇- | υυ- | [υυ]- | υυ- | [υυ]- | υυ- | υ- | [υ]-

et ce rythme nous semble plus naturel que celui qui est attesté par Héphestion *).

Enfin, quant au mètre des vers

πλήρης μὲν ἐφαίνετ' ἃ σελάννα,

αἰ δ' ὧς περὶ βῶμον ἐστάθησαν

(où la syllabe initiale paraît être toujours longue, bien que, du reste, on ne connaisse ce mètre que par ces deux vers), on pourrait le scander ainsi:

-[υυ]- υυ | -υ-υ | -[υ]-[υ].

*) Les deux derniers mètres, scandés comme il est indiqué ci-dessus, présentent une certaine analogie avec les deux asclépiades. En effet, il faut seulement renverser le mouvement de l'asclépiade mineur pour avoir le rythme du vers: Κρήσσαι νύ ποτ' ὦδ' ἐμμελέως πόδεσσιν; de même, le renversement du mouvement de l'asclépiade majeur donne la valeur rythmique exacte du vers εὐμορφότερα Μνασιδίκα τᾶς ἀπάλας Γυρίνως. La comparaison des deux paires de schémas le montrerait avec plus de clarté:

υ̇- | υυ- | -[υυ] | υυ- | υ- | -[υ] (asclép. min.)

υ̇- | υυ- | [υυ]- | υυ- | υ- | [υ]- (Κρήσσαι νύ ποτ' etc.).

υ̇- | υυ- | -[υυ] | υυ- | -[υυ] | υυ- | υ- | -[υ] (asclép. maj.)

υ̇- | υυ- | [υυ]- | υυ- | [υυ]- | υυ- | υ- | [υ]- (εὐμορφότερα e. c.).

On ne trouve pas d'ioniques majeurs chez Anacréon. Si nos présomptions sur la scansion des mètres mentionnés ci-dessus sont justifiées, les poètes lesbiens, eux non plus, n'ont pas connu d'ioniques majeurs.

3. Ode ionienne. Ode béotienne. Chant de table.

Chapitre X.

Anacréon. Anacréontiques. Corinne. Scolies.

Anacréon.

Himérios raconte qu'Anacréon fut appelé à Samos comme précepteur du jeune Polycrate à l'époque où ce prince n'était pas encore tyran de l'île. On sait aussi que Polycrate, un des premiers à cette époque, a constitué une bibliothèque. Il est probable qu'il le fit sur l'initiative et par les soins de son maître. On est tenté d'en conclure qu'Anacréon était un homme instruit et qu'étant lui-même poète, il s'intéressait aussi à la poésie grecque de l'époque antérieure.

On trouve chez lui, en effet, des traces d'imitation des lyriques, ses précurseurs. Le récit d'Archiloque sur le bouclier perdu pendant la fuite, imité par Alcée, a été encore une fois repris par Anacréon. La menace d'Anacréon de se précipiter du haut du rocher de Leucade (menace qu'on ne doit pas prendre au sérieux!) se trouvait probablement déjà chez Sapho.

Le fait qu'Anacréon a emprunté quelques motifs aux poètes antérieurs à lui-même fait déjà prévoir qu'il a profité aussi des mètres de ses devanciers; et cette supposition est effectivement confirmée par maints fragments connus. Nous commençons par l'énumération des mètres où Anacréon s'inspire de ses précurseurs.

Rappelons d'abord qu'Anacréon se sert volontiers du vers élégiaque, consacré par les poètes élégiaques antérieurs, et du trimètre iambique employé par Archiloque.

Le tétramètre trochaïque catalectique, qu'utilisent Alcman et Archiloque, est en honneur aussi chez Anacréon:

Ἄλκίμων σ', ὠριστοκλείδῃ, πρῶτον οἰκτεῖρω φίλων,
ὤλεσας δ' ἤβην, ἀμύνων πατρίδος δουλητήν (90).

Anacréon construit en outre une strophe en combinant le tétramètre trochaïque acatalecte et catalectique:

πῶλε Θρηικίη, τί δή με λοξὸν ὄμμασι βλέπουσα
νηλέως φεύγεις, δοκέεις δέ μ' οὐδὲν εἰδέναι σοφόν; (88)

La petite strophe d'Archiloque

πίθηκος ἦιαι θηρίων ἀποκριθεῖς
μόνος ἂν ἐσχατήν

se trouve aussi chez Anacréon dans le fragment

κνίξῃ τις ἤδη καὶ πέπειρα γίνομαι
σὴν διὰ μαργοσύνην. (77)

Mais c'est l'influence des Lesbiens qui paraît avoir été, chez Anacréon, de beaucoup la plus importante. On trouve, en effet, chez lui, toute une série de mètres soit simplement empruntés à la mélique lesbienne soit légèrement modifiés.

On rencontre déjà chez Sapho des systèmes formés de glyconiens; Anacréon en compose des strophes terminées ordinairement par un phérécratéen. Nous avons déjà vu qu'Anacréon rejetait la liberté de la base éolienne et qu'il la rendait par un spondée (et quelquefois par un trochée), de sorte que le caractère logaédique des glyconiens se manifestait chez lui avec bien plus de clarté que chez les Lesbiens.

On trouve aussi chez Anacréon des systèmes composés uniquement de phérécratéens:

οὐ δὴ ὕτ' ἔμπεδός εἰμι,
οὐδ' ἀστοῖσι προσσηγής (19)

La combinaison du glyconien et du phérécratéen est représentée par la petite strophe:

ἠρίστησα μὲν ἱτρίου
λεπτοῦ μικρὸν ἀποκλάς (69)

Cette même combinaison, mais dans l'ordre inverse, existe déjà dans

la seconde moitié d'une strophe lesbienne dont on trouve les débris chez Alcée (43):

λάταγες ποτέονται
κυλίχναν ἀπὸ Τηΐαν

Une combinaison du glyconien et, semble-t-il, d'un dimètre iam-
bique au premier iambe résolu, se trouve dans le fragment

— / — — — — — / — — — — —
— — — — — / — — — — —
ξανθήι δ' Εὐρυπύλῃι μέλει
ὁ περιφόρητος Ἀρτέμων (16)

Il serait possible, d'ailleurs, de considérer le dernier mètre comme un glyconien protodactyle à la première longue résolue (cf. le mètre des vers Σίμαλον εἶδον ἐν χορῶι App. An. N. VI et ἵπποθόρον δὲ Μυσοί, App. N. VIII).

Le mètre du vers

— — — — — / — — — — —
Σίμαλον εἶδον ἐν χορῶι / πηκτιδ' ἔχοντα καλήν (72)

ressemble au mètre suivant d'Alcée

— — — — — / — — — — —
ἐκ δὲ ποτηρίων πώνης / Δινομένηι παρίσδων

La première partie du mètre

— — — — — / — — — — —
τὸν μυροποιὸν ἠρόμην / Στράτιν εἰ κομήσει (71)

reproduit celle du mètre précédent, tandis que la seconde partie (ithyphallique) a pour prototype le vers δεῦρο δεῦτε, Μοῖσαι de Sapho.

Le mètre „élégiambique“ (v. p. 108)

— — — — — / — — — — —
πάντας ὅσοι χθονίους ἔχουσι ῥυσμούς (65)

est employé déjà par Sapho dans le vers

χρυσοφάη θεράπαιναν Ἀφροδίτας

Le vers d'Anacréon

καλλίκομοι κοῦραι Διὸς ὠρχήσαντ' ἔλαφρῶς (63)

a probablement la valeur rythmique:

—υυ—[υυ]—[υυ] | —υυ—[υυ]—[υυ] | —υ—[υ]—[υ];

les deux premières tripodies coïncident, par conséquent, avec le mètre du vers suivant de Sapho:

σιδναμένας ἐν στήθεσιν ὄργας
μαψυλάκαν* γλῶσσαν πεφύλαχθαι.

et la troisième tripodie rappelle la seconde partie du décasyllabe alcaïque —υυ—υυ | —υ— . . .

A côté du mètre d'Anacréon

δακρυόεσσάν τ' ἐφίλησαν αἰχμάν (57)

on en voit un autre analogue, mais d'une plus grande étendue:

ἀσπίδα ῥίψας ποταμοῦ καλλιρόου παρ' ὄχθας* (51)
ἀναπέτομαι δὴ πρὸς Ὀλυμπον πτερύγεσσι κούφαις. (52)

semblable à la dernière partie de la strophe lesbienne conservée dans le fragment de Sapho:

δεῦτε νυν ἄβραι Χάριτες καλλίκομοί τε Μοῖσαι

La seule différence c'est qu'Anacréon se permet la résolution de la première longue en deux brèves. La scansion des deux derniers mètres d'Anacréon semble devoir être logaédique:

—υυ | —[υ] || —υυ | —υ || —[υυ] | —[υ]
—υυ | —[υ] || —υυ | —[υ] || —υυ | —υ || —[υυ] | —[υ].

(La scansion „clastique“ qui réduirait les choriambes au rythme iam-bique, nous semble ici moins probable, quoiqu'elle ne soit pas impossible).

*) Nous lisons ce vers d'après l'édition de Bergk (= 28), cf. Wilamowitz-Moellendorff, Gr. Verg. p. 230. E. Diehl suit le texte du manuscrit:

(—υυ— υυ— υυ—υυ—).

Il faut mentionner ici un fragment douteux dont le mètre ne peut être déterminé avec certitude. Himérios (Or. 3) l'attribue à Anacréon et le cite sous la forme suivante:

χαῖρε φίλον φάος χαρίεντι μειδιῶν προσώπῳ (Bergk 124)

M. v. Wilamowitz-Moellendorff corrige φάος en φῶς et μειδιῶν en μειδιῶν (Gr. Versg. p. 230), de sorte qu'il obtient le mètre

— 0 0 — 0 0 — 0 0 — 0 —

qu'il considère comme choriambico-iambique. Mais rien n'empêche d'admettre la lecture traditionnelle; on aurait alors le mètre:

— 0 0 — 0 0 — 0 0 — 0 —

dont la valeur rythmique serait:

— 0 0 — 0 | — 0 0 — 0 | — 0 0 — 0 | — [0 0] — [0]

c'est-à-dire que la dipodie — 0 0 — 0 y serait 4 fois répétée (la quatrième fois sous la forme brachycatalectique).

Une petite strophe (17), dont le premier vers est un glyconien, et dont le second est similaire à l'asclépiade majeur augmenté d'une syllabe à la fin —

ἀρθεις δηῦτ' ἀπὸ Λευκάδος

πέτρης ἐς πολιδὸν κῦμα κολυμβῶ μεθύων ἔρωτι —

paraît reproduire le début de la strophe lesbienne récemment découverte (Alc. 26):

μή τις τῶν κακοπατρίδαν

εἴσεται, φάνεραι τοῖσιν ἄπαρχαι < 0 0 — 0 0 ? >

De même que chez Alcman, Ibyque, Alcée, on rencontre aussi chez Anacréon des tétrapodies dactyliques. Seulement, chez Alcée, elles ont la forme de dactyles purs, tandis que chez Anacréon une contraction a lieu:

μᾶται δηῦτε φαλακρὸς Ἄλεξις (62)

Le dimètre iambique, commun à Alcman, Archiloque et Alcée, se retrouve aussi chez Anacréon dans des systèmes iambiques:

ἔρῳ τε δηῦτε κοῦκ ἔρῳ

καὶ μαινομαι κοῦ μαινομαι (79)

Quant à la petite strophe de Sapho:

— — — — —
— — — — —

γλύκημα μάτερ, οὔτοι
δύναμαι κρέκηγν τόν ἴστον,

Anacréon en emploi chaque vers séparément:

ὁ μὲν θέλων μάχεσθαι,
πάρεστι γάρ, μαχέσθω (82)

πολιοὶ μὲν ἤμιν ἤδη
κρόταφοὶ κάρη τε λευκόν (44)

(Cependant, en ce qui concerne la scansion des derniers vers v. p. 125).

Les mètres ioniques d'Anacréon ont été également empruntés aux Lesbiens.

Le trimètre ionique mineur de Sapho est utilisé par Anacréon, aussi bien dans sa forme pure, que dans la forme anaclastique:

— — — — —
— — — — —
— — — — —

ἀγανῶς σιά τε νεβρόν νεοθηλέα
γαλαθηνόν, ὅστ' ἐν ὕλης κεροέσσης
ἀπολειφθεὶς ἀπὸ μητρὸς ἐπτοήθη (39)

A l'exemple d'Alcée, qui a employé le tétramètre ionique catalectique:

ἔμε δειλαν, ἔμε παίσαν κακοτάτων πεδέχοισαν

Anacréon se sert du même mètre dans les vers:

ὁ Μεγίστης δ' ὁ φιλόφρων δέκα δὴ μῆγες, ἐπεὶ τε
στεφανοῦται τε λύγῳ καὶ τρύγα πίνει μελιηδέα (21)

Il ressort de ce qui précède que la plupart des mètres employés par Anacréon sont, ou bien directement empruntés à ses devanciers (surtout aux Lesbiens), ou bien formés au moyen de légères modifications à partir des mètres prototypes. Nous n'avons donc pas à chercher la signification rythmique de ces mètres: nous l'avons fournie

en analysant les mètres d'Archiloque et ceux des Lesbiens. Les mètres d'Anacréon présentent, d'ailleurs, presque la même simplicité et la même clarté que ceux de son confrère parien: la légèreté et la grâce furent partout le trait caractéristique de l'art ionien.

Parmi les mètres d'Anacréon il y en a cependant qu'on ne trouve pas chez ses prédécesseurs. Tel le mètre

--υ--υ--

--υ--υ--

ὦ ῥαννὲ δὴ λίην,
πολλοῖσι γὰρ μέλεις (84)

qui, si l'on prend en considération le témoignage de Priscien *), pourrait être une tétrapodie iambique --|υ--|υ--|[υ-], mais qui, dans le cas où la première syllabe eût été longue, aurait pu être aussi une tétrapodie trochaïque à double suppression: -[υ]|-υ|-υ|-[υ].

Citons, en outre, quelques mètres d'Anacréon dont la scansion n'est pas tout à fait sûre.

La pièce contre Artémon (54) a un rythme choriambico-iambique:

--υυ--|--υυ--|υυυ--|--υυυ

υυυ--|--υυ--|υυυ--|υυυ--

--υυ--|υυυ

Πρὶν μὲν ἔχων βερβέριον, καλύμματ' ἐσφηκωμένα,
καὶ ξυλίνους ἀστραγάλους ἐν ὧσιν καὶ ψιδὸν περὶ
πλευρῆσι (δέρμ' ἦιμι) βροός,

On voit dans cette pièce les choriambes non seulement s'associer aux diiambes, mais même les remplacer et être remplacés par eux. en sorte que M. Masqueray a pu écrire à ce sujet (p. 255):

„Rien ne montre mieux la parenté du diiambe et du choriambe que la pièce qu'Anacréon écrivit contre Artémon“.

Nous sommes de son avis et nous admettons ici les „contre-temps“ que nous expliquons à l'aide de la scansion clastique mentionnée ci-dessus et admise, en principe, par M. Masqueray lui aussi.

*) De metr. Terent. p. 1327: „Anacreon teste Heliodoro: ῥανν, ἀει μὴν, πολλοῖσι γὰρ μέλεις. Hic iambus quartum spondeum habet“.

Seulement, nous voudrions modifier un peu son accentuation rythmique; nous proposerions la scansion suivante:

$\begin{array}{cccc}
 \text{—} & \text{—} & \text{—} & \text{—} \\
 \text{—} & \text{—} & \text{—} & \text{—} \\
 \text{—} & \text{—} & \text{—} & \text{—} \\
 \text{—} & \text{—} & \text{—} & \text{—}
 \end{array}$

En fractionnant la longue initiale du choriambé, par le battement de la mesure, en deux brèves, on „iambise“ les choriambes, de sorte que toute la strophe acquiert un rythme iambique régulier, aux temps forts équidistants. Il faut scander cette pièce à haute voix ou plutôt la chanter, en accompagnant le chant par le battement de la mesure ou par la percussion instrumentale, pour avoir l'idée de l'effet produit par les mètres de cette sorte. Avouons que cette scansion reste hypothétique, car elle n'a attestée par aucun métricien grec. Mais nous ne connaissons aucune explication des mètres choriambico-iambiques qui vaille mieux que celle-ci.

La même interprétation, autant qu'on puisse en juger, doit s'appliquer à la strophe suivante:

$\begin{array}{cccc}
 \text{—} & \text{—} & \text{—} & \text{—} \\
 \text{—} & \text{—} & \text{—} & \text{—} \\
 \text{—} & \text{—} & \text{—} & \text{—} \\
 \text{—} & \text{—} & \text{—} & \text{—} \\
 \text{—} & \text{—} & \text{—} & \text{—} \\
 \text{—} & \text{—} & \text{—} & \text{—}
 \end{array}$

πολιοὶ μὲν ἡμῖν ἤδη
 κρόταφοι κάρη τε λευκόν,
 χαρίεσσα δ' οὐκέτ' ἤβη
 πάρα, γηράλαιο δ' ὀδόντες.
 γλυκεροῦ δ' οὐκέτι πολλὸς
 βίπτου χρόνος λέλειπται (44)

Cette strophe se compose de six vers qui sont des ἀνακλώμενα de la forme — — — — —, sauf l'avant-dernier vers, qui est un dimètre ionique mineur. Il est évident que la strophe a un seul et même rythme dans toute son étendue. Mais quel rythme précisément: logaédique ou ionique? Dans le premier cas, sa valeur rythmique serait:

υυ- | υ- | υ- | [υ]-
 υυ- | υ- | υ- | [υ]-
 υυ- | υ- | υ- | [υ]-
 υυ- | υ- | υ- | [υ]-
 υυ- | [υ]- | υυ- | [υ]-
 υυ- | υ- | υ- | [υ]-

Dans le deuxième cas, on devrait appliquer la scansion clastique, en donnant à la strophe le rythme ionique suivant:

υυ | - | υ+υ | - | -
 υυ | - | υ+υ | - | -
 υυ | - | υ+υ | - | -
 υυ | - | υ+υ | - | -
 υυ | - | - | υυ | - | -
 υυ | - | υ+υ | - | - (v. p. 47).

La scansion clastique nous paraît, dans le cas donné, plus probable que la scansion logaédique: le cinquième vers, qui, de toute évidence, est un ionique véritable, semble le prouver.

Essayons la même explication pour un autre mètre d'Anacréon, dont la construction rythmique présente de plus grandes complications encore. Le schéma de ce mètre a la forme extérieure suivante:

υυ-υυ-υυ-υυ-υυ

μεγάλοι δηῦτέ μ' Ἔρωσ ἔκοσφεν ὥστε χαλκεύς

Héphestion, grâce à qui ces vers nous sont parvenus, s'exprime à leur sujet dans les termes suivants (p. 39 W.): „De même, Anacréon a composé des pièces entières en tétramètres ioniques brachycatalectiques“, après quoi il cite les deux vers reproduits ci-dessus. Un autre exemple du même mètre est cité par Stobée 4,21 (Περὶ κάλλους) 24. p. 491 M. (=Diehl 46):

ἀπέκειρας δ' ἀπαλῆς κόμης ἄμωμον ἄνθος

Un troisième exemple en est donné (Diehl 47 = Bergk 49) sous la forme suivante:

[υυ-υυ] Θρηικίην σίοντα χαίτην.

Ce dernier exemple est tiré de l'Etym. M. 714, 38 où le grammairien dit: «ἔστι γὰρ καὶ σίω διὰ τοῦ ι, ᾧ χρῆται Ἄνακρέων, σίον» etc.

Tout autre est, à première vue, l'explication de Schroeder. Il cherche la catalexe non à la fin, mais au commencement du vers qui, pour lui, est un vers acéphale. Le schéma du mètre reçoit donc la forme suivante (Gr. Singv. p. 10):

$$\text{—} \cup \cup \text{—} | \text{—} \cup \cup \text{—} | \cup \cup \text{—} | \cup \text{—} \text{—}$$

Ce serait, par conséquent, un tétramètre choriambico-iambique *), dont la forme acatalectique serait

$$\text{—} \cup \cup \text{—} | \text{—} \cup \cup \text{—} | \cup \cup \text{—} | \cup \cup \text{—}$$

(cf. le vers *πρὶν μὲν ἔχων βερβέριον, καλύμματ' ἐσφηκωμένα*).

Mais, en réalité, la scansion de Schroeder est la même que celle de Riemann et Dufour: la durée vide de deux temps premiers qui, chez Riemann et Dufour, se trouvait à la fin du vers, a été transposée par Schroeder au commencement, ce qui produit le même effet rythmique. Des deux explications, aucune n'est absurde en elle-même, toutes deux seraient acceptables si les auteurs respectifs avaient indiqué la manière de scansion qui justifiât le mélange des pieds choriambiques (ou ioniques) et iambiques.

Nous croyons qu'au lieu de supposer la suppression au commencement ou à la fin du vers, il faut plutôt chercher au milieu. Et le fait qui nous le suggère c'est que, dans les trois vers cités, la césure se trouve après la 7^{ème} syllabe:

$$\cup \cup \text{—} \cup \cup \text{—} / \cup \cup \text{—} \cup \cup \text{—}$$

Il est vrai que le quatrième vers (*Θρηικίην σίοντα χαιτην*) n'a pas de césure à cet endroit. Mais ce vers est incomplet et on ne sait pas avec certitude s'il se rapporte au même mètre.

Il ne reste donc que les trois vers sûrs dont chacun a la césure à la place indiquée, ce qui semble accuser une catalexe intérieure, à l'exemple du pentamètre, où la catalexe au milieu du vers est aussi accompagnée d'une césure obligatoire. Or, en supposant cette catalexe, on aura un mètre de la forme

$$\cup \cup \text{—} \cup \cup \text{—} [\text{—} \cup] \cup \cup \text{—} \cup \cup \text{—}$$

*) On trouve à peu près la même explication chez M. v. Wilamowitz-Moellendorf (Gr. Versg. p. 230): „ $\cup \cup \text{—} \cup \cup \text{—} | \cup \cup \text{—} | \cup \text{—}$. Le second membre apparaît ici comme un dimètre iambique catalectique; on considère le premier comme ionique catalectique; il n'est pourtant qu'une forme du dimètre choriambique, même s'il a été considéré par Anacréon lui-même comme ionique“.

ἠδυμελής Ἀνακρέων
ἠδυμελής δὲ Σαπφώ.

C'est une imitation du vers d'Anacréon que nous connaissons déjà :

Σίμαλον εἶδον ἐν χορῶι | πηκτιδ' ἔχοντα καλήν.

Corinne.

Parmi les fragments de la poétesse Corinne se trouve une ode (D. 5) dont le schéma se présente comme il suit :

—υ— —υ— —υυ—
—υ— —υ— —υυ—
—υ— —υ— —υυ—
—υ— —υ— —υυ—
—υ— —υυ— —

C'est-à-dire qu'au troisième glyconien, quatre fois répété, est ajouté un phérécratéen. Le pied initial (la base) du glyconien est tantôt spondée, tantôt trochée (10 fois spondée et 10 fois trochée). Le second pied est plus souvent spondée que trochée (15 fois spondée, 5 fois trochée). Dans le phérécratéen qui termine la strophe, le pied initial est d'ordinaire un spondée. Cette strophe en rappelle une autre analogue d'Anacréon, avec cette seule différence que chez Anacréon (comme chez les Lesbiens) le dactyle vient, dans le glyconien, à la seconde place, tandis que chez Corinne il y occupe la troisième. Il faut noter cependant que parfois, au lieu du troisième glyconien, on rencontre le second, par ex.

τὰν δ' ἴαν Μῆας ἀγαθὸς
πῆς Ἑρμᾶς· οὕτω γὰρ Ἔρωε
κῆ Κούπριε πιθέταν, τῶς
ἐν δόμωε βάντας κρουφάδαν
κώρας ἐννι' ἐλέεσθη (5).

On constate la même liberté d'usage chez Sapho qui, au lieu du deuxième glyconien, admet parfois le troisième (voir à ce propos p. 105). Serait-ce une preuve en faveur de la scansion à contre-temps comme le croit H. Weil (*Etudes*, p. 210, note)? Nous ne partageons pas cette opinion; la théorie des pieds à six temps premiers n'est pas, en effet, la seule qui puisse expliquer l'équivalence du deuxième et du troisième glyconien. Les partisans de cette théorie eux-mêmes, vu la structure des fragments de Corinne, où

$$- \cup - \cup | - \cup - \cup = - - - - | - \cup - \cup,$$

seront obligés de reconnaître l'équivalence $-\cup = - - -$. Puisque, d'autre part, le spondée est l'équivalent du dactyle, on est autorisé à établir cette triple équivalence $-\cup = - - - = - \cup - \cup$, c'est-à-dire que ces trois pieds, dans certains cas, peuvent se remplacer l'un l'autre. La substitution du glyconien deutérodactyle au tritodactyle et vice versa indique simplement une métathèse (consciente ou inconsciente) de la place du dactyle dans le glyconien.

Remarquons encore à propos de cette même strophe de Corinne que la poétesse, à l'instar des Lesbiens, semble admettre (quoique à un degré restreint) la liberté de la base. On trouve deux glyconiens qui commencent par des iambes ($\tau' \acute{\alpha} \gamma \nu \epsilon \acute{\iota} \rho \omega \tau'$, ἐς μαντοσοῦνῳ et ὁμήρων, πέδοχος προφά —) Il y a même un pyrrhique initial (fr. 19. Ούρίας θούγατερ $\cup -$), οὐ Ούρίας = Υρίας) — Mais, contrairement aux Lesbiens, Corinne admet la résolution de la première longue de la base en deux brèves, par ex. (Diehl 5) $\tau \epsilon \rho \acute{\iota} \pi \nu \omicron \delta \omicron \varsigma \acute{\omega} \sigma \tau'$ [ἐδιδάχθαι] et $\tau \acute{\omicron} \delta \epsilon \gamma \acute{\epsilon} \rho \alpha \varsigma \chi \alpha \tau \acute{\iota} \sigma \chi \omicron \nu \acute{\iota} \omega \nu$].

Il y a, parmi les fragments, toute une strophe qui est constituée de glyconiens tritodactyles à première longue résolue:

καλὰ γεροῖ' αἰσομένα
 Ταναγρίδεσσι λευκοπέπλυς
 μέγα δ' ἔμῃς γέγαθε πόλις
 λιγουροκωτίλης ἐνοπῆς. (2)

Une autre strophe est composée d'ioniques mineurs de la forme suivante (Diehl Anth. 4):

Scolies.

Les σόλια étaient à l'origine des chansons de table, exécutées, dans un banquet, par un des convives, qui s'accompagnait lui-même sur la lyre. C'étaient donc des monodies. Leur structure métrique, de son côté, semble le confirmer *).

Une des strophes les plus usitées dans les scolies était la suivante:

—υ —υυ—υ—υ —υ
 —υ —υυ—υ—υ —υ
 υυ—υ — υυ—
 υυ—υ — υυ—υ—

Παλλάς Τριτογένει' ἄνασσ' Ἀθηναῖ,
 ὄρθου τήνδε πόλιν τε καὶ πολίτας
 ἄτερ ἀλγέων καὶ στάσεων
 καὶ θανάτων ἀύρων σύ τε καὶ πατήρ. (D. Anth. II, p. 182).

Les deux premiers vers de cette strophe sont des phalécien. Les partisans de la scansion à contre-temps seront enclins à décomposer le phalécien selon leur manière habituelle:

—υ—υ | υ—υ— | υ—υ—.

Nous avons eu déjà l'occasion (p. 85) d'alléguer les motifs qui nous interdisent d'accepter une pareille division. La scansion du phalécien ne peut être que logaédique.

Le troisième vers de la strophe, dont le schéma est υυ—υ—υυ—, a le même caractère logaédique; on doit y supposer évidemment une catalexe intérieure entre les deux longues. Mais il semble qu'outre cette catalexe intérieure, il y ait encore un temps vide au commencement du vers et un autre à la fin, en sorte que le vers entier serait une hexapodie rythmique.

Quant au dernier vers, il représente probablement une hexapodie logaédique avec une catalexe au milieu et à la fin. La valeur rythmique de la strophe entière serait donc celle-ci:

*) Plus tard les scolies furent chantés par un chœur.

Ici, tous les quatre vers sont des glyconiques, mais les deux premiers acéphales (τελεσίλλεια): leur premier temps fort est supprimé. Le temps vide doit être rempli par la musique ou marqué par le frappé rythmique *).

Un fragment (Anth. II, p. 183, m. N° 5) nous montre le phalécien (à base dissyllabique indifférente) 3 fois répété:

ἐνικήσαμεν, ὡς ἐβουλόμεσθα,
καὶ νίκην ἔδωσαν θεοὶ φέροντες,
παρὰ Πανδρόσου ὡς φίλην Ἀθηνᾶν

Quelques fragments (Anth. II, p. 186—7, mm. N°N° 15, 16, 17, 18) nous ont conservé une strophe dont le schéma est le suivant:

—υ—υ—υ— υ—υ—υ υ
—υ—υ—υ— υ—υ—υ—υ—

εἶθε λύρα καλὴ γενοίμαν ἐλεφαντίνη,
καὶ με καλοὶ παῖδες φέροιεν Διονύσιον ἐς χορόν.

Il est aisé de mettre en évidence la symétrie rythmique de cette strophe. Le premier vers se divise en deux parties, inégales au point de vue métrique, mais égales au point de vue rythmique, car la seconde partie contient une catalexe; de plus, le rythme demande que ces deux parties soient divisées par une catalexe intérieure, située entre elles. Le second vers comprend, lui aussi, deux parties égales qui se correspondent; mais cependant la seconde partie contient une petite modification: au lieu d'un seul dactyle il y en a deux; c'est une preuve que toute la strophe est logaédique. Sa valeur rythmique se traduit, en conséquence, par le schéma:

—υ | —υ | —υ | —[υ] || —υυ | —υ | —[υ] | —υ
—υ | —υ | —υ | —[υ] || —υυ | —υυ | —υ | —[υ].

Le fragment (Anth. II, p. 188, m. N° 28)

χρήματα καὶ βίον Κλειταγόραι τε κάμοι μετὰ Θεσσαλῶν

fournit le schéma métrique suivant:

—υ—υ—υ—υ—υ—υ—υ—υ—

*) Cette scansion du télésilléen nous semble ici plus probable que la scansion υ— | υυ— [υ— | [υ—]. Cf. O. Schroeder, Gr. d. gr. Versg. p. 124. Héphestion considère le télésilléen comme un mètre ionique: υ—υυ | —υ— (p. 35 W.).

Sauf erreur de notre part, ce vers est un petit système qui consiste en une tripodie logaédique *) trois fois répétée

—υ—υ—[υ]

—υ—υ—[υ]

—υ—υ—[υ]

Le fragment (Anth. II, p. 189, m. N° 29)

οὐ χροῖ πολλ' ἔχειν θνητὸν ἄνθρωπον, ἀλλ' ἔραν,
καὶ κατεσθίειν· σὺ δὲ κάρτα φειδῶμι

présente une strophe de la forme

—υ—υ—υ—υ—υ—υ—

—υ—υ—υ—υ—

Le premier vers de cette strophe est remarquable au point de vue rythmique: c'est en vain que les partisans de la scansion à contre-temps tenteraient de le diviser en pieds à six temps premiers. Pour avoir une scansion rythmique de ce vers il faut supposer deux catalexes au milieu du vers et en ajouter une encore à la fin:

—υ—υ—[υ]—υ—[υ]—υ—υ—[υ].

Une ressemblance frappante apparaît alors entre ce vers et l'asclépiade majeur; pour s'en apercevoir avec toute la clarté désirable, il suffit de juxtaposer les schémas des deux vers:

—υ—υ—[υυ]—υ—υ—[υυ]—υ—υ—[υ]

—υ—υ—[υ]—υ—[υ]—υ—υ—[υ].

La seule différence est que l'asclépiade, dans sa première partie, est formé de dactyles, tandis que le vers de la strophe donnée est formé de trochées. On dirait qu'il a été créé par analogie avec l'asclépiade majeur.

Quant au second vers de la strophe, c'est un saphique hendécasyllabe. La strophe entière se compose donc des parties suivantes:

— | —υ | —[υ] | —υ | —[υ] | —υ | —υ | —[υ]

—υ | —υ | —υ—υ | —υ | —[υ] | —[υ]

c'est-à-dire d'une octapodie trochaïque à triple catalexe, suivie d'une hexapodie logaédique brachycatalectique.

*) La tripodie —υ—υ—[υ] ressemble, quant à la construction rythmique, à l'adonique —υ—υ—[υ]—[υ].

Conclusion.

En résumant brièvement les principaux résultats obtenus par la présente étude, nous nous permettons, tout d'abord, de rappeler la méthode appliquée dans nos recherches.

Comme nous l'avons déjà mentionné dans la préface, nous avons renoncé à cette „métrique de papier“ qui, depuis les grammairiens grecs, a été cultivée pendant des siècles et que pratiquent encore beaucoup d'érudits. Exposer des schémas métriques, compter les temps premiers, les pieds, les côla, peut être utile et même nécessaire à l'analyse des mètres, mais cependant il est absolument indispensable de contrôler schémas et chiffres par l'ouïe, juge infailible en matière de rythme. Il ne suffit pas de démontrer le rythme sur le papier, de le voir de ses yeux réduit en formules métriques: pour le comprendre et le sentir, il faut le percevoir par l'ouïe. Sans cela, la métrique grecque serait une science sèche et scholastique, privée de tout intérêt et de toute utilité.

Aussi est-il dangereux de juger de la valeur des mètres d'après leur seule forme extérieure, surtout quand ces mètres sont isolés de la pièce dont ils formaient partie intégrante. Il arrive souvent, en effet, que sous une seule et même forme extérieure se cachent deux ou même plusieurs significations rythmiques différentes et ce n'est que grâce à la continuité rythmique qu'on réussit, en beaucoup de cas, à trouver la véritable valeur des mètres.

Nous avons commencé notre étude par des questions métriques de caractère général, dont l'éclaircissement était nécessaire pour la meilleure compréhension des mètres traités ici. La première de ces questions était celle du rythme. La condition nécessaire pour qu'un rythme régulier puisse naître, est, comme nous l'avons vu, la répétition des temps forts à intervalles égaux: cependant, l'élément d'intensité, soutenu par la plupart des métriciens, n'est pas obligatoire pour produire le rythme et la *θέσις* grecque pouvait être une syllabe longue, renforcée dans certains cas par le battement de la mesure, mais sans aucun renforcement de la voix. D'ailleurs, la solution de cette question dans l'un ou l'autre sens ne change pas l'essence du rythme.

Une autre question métrique, très importante pour la solution des problèmes examinés dans ce livre, est celle-ci: les mètres grecs ont-ils tous eu un rythme régulier ou une certaine partie de ces mètres

a-t-elle eu des rythmes „libres“? Nous avons vu que l'opinion sur l'existence des rythmes libres est en train de devenir dominante parmi les métriciens d'aujourd'hui. Certains philologues et linguistes commencent à renoncer à la division des mètres lyriques grecs en pieds égaux, se contentant de la division en vers et en côla équilibrés. Nous avons tenté de démontrer que les arguments sur lesquels ils veulent baser leur théorie des rythmes libres sont faux et que, dans beaucoup de vers où l'on ne sent pas, au premier abord, de rythme régulier, ce rythme, cependant, existe, mais caché sous une forme qui le rend méconnaissable. Cela nous amène à supposer que le rythme régulier existe aussi dans les cas où la science actuelle n'a pas encore réussi à le déchiffrer. Il faut toujours tenir compte, en analysant les mètres lyriques, des faits qui suivent:

1°. Dans la versification grecque la suppression (à la fin, à l'intérieur et au commencement des vers) était très largement pratiquée, c'est-à-dire que beaucoup de mètres contenaient des silences ou des longues allongées.

2°. On pratiquait l'égalisation des pieds à quatre et à trois temps premiers, autrement dit, on employait les vers nommés logaédiques dont l'existence ne doit pas être mise en doute.

3°. Il est possible que les Grecs aient connu une forme particulière de scansion, qui consistait en ce fait qu'une syllabe longue pouvait être divisée en deux par le battement de la mesure (ou par l'accompagnement musical), scansion que nous avons appelée „clastique“. En supposant l'existence d'une scansion de cette sorte, on parvient, en beaucoup de cas, à découvrir un certain rythme là où, d'après la forme extérieure du mètre, il semblait n'exister aucun rythme régulier.

Nous considérons comme fausse la scansion par pieds à six temps premiers, soutenue par maints métriciens de notre temps. Nous n'acceptons la scansion „à contre-temps“ qu'à la condition qu'elle soit interprétée dans le sens de la scansion clastique sus-mentionnée. Nous admettons cette scansion comme vraisemblable pour maints mètres choriambico-iambiques, en ce qu'elle rend aux choriambes le mouvement iambique. Nous l'admettons aussi comme possible pour quelques autres mètres, les „anaclochès“ par exemple, qui, par cette scansion pourraient être interprétés comme mètres de rythme ionique.

Mais, quant aux glyconiens des Lesbiens et d'Anacréon, nous

rejetons absolument pour ces mètres la scansion à contre-temps. Nous croyons avoir prouvé que les glyconiens, de même que les asclépiades, appartiennent à la catégorie des mètres dits „dactyles éoliens“ dont nous avons démontré la nature logaédique. Ces „dactyles éoliens“ sont caractérisés par une „base“ dissyllabique (non tétrasyllabique, comme l'ont voulu démontrer, sans raison plausible, quelques métriciens) au commencement, par une partie médiane consistant en dactyles, et par une dipodie trochaïque catalectique terminant le vers.

Nous rejetons de même la scansion à contre-temps pour les phaléciens, les strophes alcaïque et saphique et encore pour quelques autres mètres. Pour tous ces mètres, nous supposons la scansion logaédique.

Quelques-uns des mètres des Lesbiens et d'Anacréon présentent des difficultés à l'égard de l'interprétation de leur valeur rythmique. Ainsi Héphestion cite une série de mètres lesbiens considérés par lui comme des ioniques majeurs; une partie des métriciens modernes se rangent à son opinion. On pourrait cependant avoir des doutes sur la justesse de la scansion ionique de ces mètres (v. p. 112 sqq.). De même, des doutes pourraient surgir à propos de la scansion du mètre „anacréontique“ (— — — — —) dont on ne sait parfois avec pleine certitude s'il a un rythme logaédique (ascendant) ou ionique (v. p. 125 sqq.; 130). Il y a aussi des difficultés à l'égard de quelques mètres d'Anacréon, semblables par leur forme extérieure aux mètres choriambico-iambiques: on ne sait pas s'ils appartiennent au rythme descendant (logaédique) ou ascendant (iambique), v. p. 121.

On voit, d'après tout cela, que la métrique grecque est loin d'être connue à fond et définitivement. Mais les difficultés qui se présentent ne doivent pas décourager le métricien. Dans le chaos des innombrables mètres on entrevoit une régularité harmonieuse, et la diversité métrique, qui parfois trouble par sa complication, semble pouvoir être réduite à quelques règles générales d'une simplicité admirable.

La lyrique grecque est un beau jardin dévasté où l'on respire le doux arôme des roses fanées de Piérie; ceux qui retrouveront l'harmonie rythmique de cette lyrique entendront encore l'écho lointain des sons enchanteurs de la lyre des Muses.

Les odes de Sapho, d'Alcée, d'Anacréon, ainsi que celles des de la lyrique chorale acquerront une beauté plus parfaite quand on saura les scander et les chanter en suivant les rythmes que leur ont donnés les auteurs mêmes.

C. APPENDICE.

Aperçu général sur les mètres de la poésie monodique.

1. Archiloque.

NOTIONS DE PROSODIE.

La synérèse (synizèse) a lieu pour la plupart des cas dans les combinaisons suivantes de voyelles:

α ε: ἄεθλα; ε α: σφεας, ἡμέας, μέλας. ε̄ α; ε ο: Νεοβούλης, κροτέαι; ε ω: Μουσέων, θεῶν, Γύγωω, ἐρέω etc. Cependant la synérèse manque souvent κήδεα, χαρίζεαι, θεοῖσι, θεῶν etc. Le F n'est pas perceptible chez Archiloque: Διωνύσοι' ἄνακτος, ἔσσεται ἔργον. Les cas: Ἐνθαλίω ἄνακτος (fr. 1) et παρά ἠηγμῖνα (79) peuvent être expliqués par l'influence de la langue épique (cf. aussi ἦ δέ οἱ κόμη, 25).

Muta cum liquida allonge la syllabe précédente:

ἀγρίης (—υ—), ἀποκριθεῖς (υ—υ—), πετραίη (—υ—), Μαγνήτων (—υ—), τὸ πρὶν (—υ), ἐπὶ κρατερῆν (υ—υ—) etc. Les exceptions sont rares: ἔβρουξε (υ—υ, fr. 28), τε βροστεῖη (υ—υ—, fr. 14), ἄριστα βροτῶν (υ—υ—, fr. 80).

Autres particularités métriques. Non seulement on trouve (dans les mètres dactyliques) la contraction de deux brèves en une longue, mais aussi la dissolution d'une longue en deux brèves dans les iambes et les trochées (mais jamais dans les dactyles) v. fragm. 18, 19, 22, 36, 67a, 74.

Mètre N° I.

Trimètre iambique, employé seul.

υ—υ υ—υ υ—υ

οὔ μοι τὰ Γύγωω τοῦ πολυχρύσου μέλει

(18—22, 24—28, 30, 32, 33, 35—49)*).

Le spondée se trouve plus souvent que l'iambe dans la première et la deuxième dipodie, mais le rapport est contraire dans la troisième dipodie, comme l'indique la statistique suivante:

12.	10.	23.
υ—υ—	υ—υ—	υ—υ—
27.	29.	16.

*) Les fragments douteux, dans ce cas, comme d'ailleurs dans tous les cas suivants, n'ont pas été pris en considération.

La césure penthémimère se trouve 34 fois sur 39 vers. Dans les 5 cas où elle manque, on a la césure hephthémimère. — La coïncidence de la fin du mot avec la fin de la première dipodie est évitée: sur 39 cas elle a lieu seulement 9 fois; mais dans 7 de ces derniers cas le mot est suivi soit d'une enclitique, soit d'une particule étroitement liée au mot précédent, ce qui produit l'impression d'un mot inachevé:

πό / με, ἀπόπροθεν / γάρ, ὡς / ἄν, καί / σφεας, ἐτήτυμον / γάρ, μετέρχομαι / σε, γάρ/σε.

Reste donc seulement 2 cas sur 39 où le mot finit entre les 2-me et 3-me dipodies.

Mètre N° II.

Tétramètre trochaïque catalectique.

— υ — υ — υ — υ / — υ — υ — υ — υ

θυμέ, θυμ', ἀμηχάνοισι κήδεσιν κυκώμενε

(51—54, 56—58, 60—67a, (b), 70—77).

La statistique concernant la longue et la brève de la dernière syllabe de chaque dipodie et la césure est représentée par le schéma suivant:

Il y a, sur 57 vers,

21	16.	40.	
— υ — υ	— υ — υ	— υ — υ	— υ — υ
36	41.	17.	
	5)		

(La césure ne manque qu'une fois (sur 57 vers), notamment dans le vers τῆι μάχῃ λαός παρασταθείς, ἀνέδραμε κύπος, 51; mais, peut-être, devrait-on corriger le vers: παραστάς εἶτ' etc. ou d'une autre manière).

Mètre N° III.

— υ — υ — υ — υ — υ — υ

Ζεῦ πάτερ, γάμον μὲν οὐκ ἔδαισάμην (29).

V. p. 59.

Mètre N° IV.

Trimètre iambique suivi d'un dimètre iambique.

$\underline{\text{U}}-\underline{\text{U}}-\underline{\text{U}} \quad \underline{\text{U}}-\underline{\text{U}}-\underline{\text{U}} \quad \underline{\text{U}}-\underline{\text{U}}-\underline{\text{U}}$
 $\underline{\text{U}}-\underline{\text{U}}-\underline{\text{U}} \quad \underline{\text{U}}-\underline{\text{U}}-\underline{\text{U}}$

πάτερ Λυκάμβα, ποῖον ἐφράσω τόδε;
 τίς σὰς παρήειρε φρένας;

(88—91, 92 a, b, 93—95, 97, 98, 99, 103).

Le rapport entre la longue et la brève, dans la première syllabe de chaque dipodie, est représenté par le tableau suivant:

3.	3.	5.
$\underline{\text{U}}-\underline{\text{U}}-\underline{\text{U}}$	$\underline{\text{U}}-\underline{\text{U}}-\underline{\text{U}}$	$\underline{\text{U}}-\underline{\text{U}}-\underline{\text{U}}-\underline{\text{U}}-\underline{\text{U}}$
7.	7.	5.
2.	6.	
$\underline{\text{U}}-\underline{\text{U}}-\underline{\text{U}}$	$\underline{\text{U}}-\underline{\text{U}}-\underline{\text{U}}$	
12.	8.	

Dans le trimètre, la césure penthémimère se retrouve 6 fois sur 10 cas. Dans les 4 cas où elle manque, existe la césure hephthémimère. Il n'y a pas de coïncidence de fin de mot avec la fin de la première dipodie; la coïncidence avec la fin de la deuxième dipodie a lieu 3 fois sur 10.

Dans le dimètre, la fin du mot coïncide 3 fois sur 14 avec la fin de la première dipodie.

Mètre N° V.

Trimètre iambique suivi d'un „penthémimère“ dactylique.

$\underline{\text{U}}-\underline{\text{U}}-\underline{\text{U}} \quad \underline{\text{U}}-\underline{\text{U}}-\underline{\text{U}} \quad \underline{\text{U}}-\underline{\text{U}}-\underline{\text{U}}$
 $-\underline{\text{U}}-\underline{\text{U}}-\underline{\text{U}}-\underline{\text{U}}$

ἐρέω τιν' ὑμῖν αἶνον, ὦ Κηρυκίδη,
 ἀχτυμένη σκυτάλη.

(79—81, 83, 84, 85—87).

La dernière syllabe du trimètre iambique admet l'hiatus avec le penthémimère qui le suit.

On doit supposer pour ce mètre la valeur rythmique suivante:

$\underline{\text{U}}-\underline{\text{U}}-\underline{\text{U}} \quad \underline{\text{U}}-\underline{\text{U}}-\underline{\text{U}} \quad \underline{\text{U}}-\underline{\text{U}}-\underline{\text{U}}$
 $[\underline{\text{U}}]-\underline{\text{U}}-\underline{\text{U}}-\underline{\text{U}}-[\underline{\text{U}}-\underline{\text{U}}]$

V. p. 60.

Mètre N° VI.

Trimètre iambique comme 1-er vers; comme 2-e vers, penthémimère (dactylique) suivi d'un dimètre iambique.

υ υ υ υ υ υ υ υ υ υ υ υ
 υ υ υ υ υ υ υ υ υ υ υ υ

Petti, nihil me sicut antea iuvat
 scribere versiculos / amore percussum gravi

(Hor. ep. 11).

La strophe est une amplification de la précédente. Sa valeur rythmique doit être la suivante:

υ υ υ υ υ υ υ υ υ υ υ υ
 [υυ]-υυ υυ-[υυ-]
 υ υ υ υ υ υ υ υ υ υ υ υ

V. p. 60—61.

La strophe ne se trouve que dans l'imitation d'Horace. Cependant quelques vestiges semblent en avoir été conservés parmi les fragments d'Archiloque (118):

ἀλλά μ' ὁ λυσιμελής / ὦ ταιρε δάμναται πόθος.

Mètre N° VII.

Dimètre iambique suivi d'un «ληχούθιον».

υ υ υ υ υ υ υ υ υ υ υ υ

Δήμητρος ἀγνῆς καὶ κόρης / τὴν πανήγυριν σέβων. (119)

La valeur du mètre est celle-ci:

υ υ υ υ υ υ υ υ υ υ υ υ
 [υ]-υ υ υ υ υ υ υ υ υ υ υ

Cf. p. 59.

Mètre N° X.

Hexamètre dactylique suivi d'un penthémimère („Archilochium alterum“).

— — — — —
— — — — —

Diffugere nives, redeunt iam gramina campis
arboribusque comae (Hor. 4, 7).

(Il ne subsiste aucun exemple grec).

Le penthémimère a ici probablement la valeur d'une tétrapodie rythmique:

— — — — — [— — — —]

Mètre N° XI.

Hexamètre dactylique et, à ce qu'il semble, une tétrapodie dact. („Archilochium primum“).

— — — — —
— — — — —

Laudabunt alii claram Rhodon aut Mytilenen
Aut Epheson bimarisque Corinthi.

(Hor. 1, 7; 1, 28; cf. ép. 12). V. p. 63.

A cette strophe semble appartenir la tétrapodie dactylique

φαινόμενον κακὸν οἴκαδ' ἄγεσθαι (105)

et κηλεῖται ὅτις ἔστιν αἰοδαῖς (106).

Mètre N° XII.

Hexamètre dactylique suivi d'un trimètre iambique.

— — — — —
— — — — —

Altera iam teritur bellis civilibus aetas
suis et ipsa Roma viribus ruit.

La strophe ne se trouve que dans l'imitation d'Horace.

V. p. 63.

Mètres N° XIII.

Hexamètre dactylique suivi d'un dimètre iambique.

$$\underline{\text{—}} \underline{\text{—}} \underline{\text{—}} \underline{\text{—}} \underline{\text{—}} \underline{\text{—}} \underline{\text{—}} \underline{\text{—}} \underline{\text{—}} \underline{\text{—}} \underline{\text{—}} \underline{\text{—}}$$

$$\underline{\text{—}} \underline{\text{—}} \underline{\text{—}} \underline{\text{—}} \underline{\text{—}} \underline{\text{—}}$$

ἄψυχος, χαλεπήσι θεῶν ὀδύνησιν ἔκητι
πεπαρμένος δι' ὀστέων.

Nox erat et caelo fulgebat Luna sereno
inter minora sidera. (Hor. ép. 14, 15).

V. p. 63.

Mètre N° XIV.

Hexamètre dactylique comme premier vers; comme second vers, dimètre iambique suivi d'un penthémimère dactylique.

$$\underline{\text{—}} \underline{\text{—}} \underline{\text{—}} \underline{\text{—}} \underline{\text{—}} \underline{\text{—}} \underline{\text{—}} \underline{\text{—}} \underline{\text{—}} \underline{\text{—}} \underline{\text{—}} \underline{\text{—}}$$

$$\underline{\text{—}} \underline{\text{—}} \underline{\text{—}} \underline{\text{—}} \underline{\text{—}} \underline{\text{—}} / \underline{\text{—}} \underline{\text{—}} \underline{\text{—}} \underline{\text{—}} \underline{\text{—}} \underline{\text{—}}$$

Horrida tempestas coelum contraxit et imbres
nivesque deducunt Iovem; nunc mare, nunc siluae.

Ne se trouve que dans l'imitation d'Horace (ép. 13).

Valeur rythmique:

$$\underline{\text{—}} \underline{\text{—}} \underline{\text{—}} \underline{\text{—}} \underline{\text{—}} \underline{\text{—}} \underline{\text{—}} \underline{\text{—}} \underline{\text{—}} \underline{\text{—}} \underline{\text{—}} \underline{\text{—}}$$

$$\underline{\text{—}} \underline{\text{—}} \underline{\text{—}} \underline{\text{—}} \underline{\text{—}} \underline{\text{—}} | [\underline{\text{—}} \underline{\text{—}}] \underline{\text{—}} \underline{\text{—}} \underline{\text{—}} \underline{\text{—}} [\underline{\text{—}} \underline{\text{—}}]$$

V. p. 63.

Mètre N° XV.

Tétrapodie dactylique suivie d'un ithyphallique comme premier vers; comme second vers, trimètre iambique catalectique.

$$\underline{\text{—}} \underline{\text{—}} \underline{\text{—}} \underline{\text{—}} \underline{\text{—}} \underline{\text{—}} \underline{\text{—}} \underline{\text{—}} | \underline{\text{—}} \underline{\text{—}} \underline{\text{—}} \underline{\text{—}}$$

$$\underline{\text{—}} \underline{\text{—}} \underline{\text{—}} \underline{\text{—}} \underline{\text{—}} \underline{\text{—}} \underline{\text{—}} \underline{\text{—}}$$

τοῖος γὰρ φιλότητος ἔρωσ ὑπὸ / καρδίην ἐλυσθεις
πολλὴν κατ' ἀχλὺν ὀμμάτων ἔχευεν.

(112, 113, 114, 115, 116, 117).

Solvitur acris hiems grata vice / veris et Favoni
trahuntque siccas machinae carinas. (Hor. 1, 4).

Valeur rythmique:

$$\underline{\text{—}} \underline{\text{—}} \underline{\text{—}} \underline{\text{—}} \underline{\text{—}} \underline{\text{—}} \underline{\text{—}} \underline{\text{—}} | \underline{\text{—}} \underline{\text{—}} \underline{\text{—}} \underline{\text{—}} [\underline{\text{—}}] [\underline{\text{—}}]$$

$$\underline{\text{—}} \underline{\text{—}} \underline{\text{—}} \underline{\text{—}} \underline{\text{—}} \underline{\text{—}} \underline{\text{—}} \underline{\text{—}} | \underline{\text{—}} [\underline{\text{—}}]$$

V. p. 64.

2. Alcée et Sapho.

Notions de prosodie.

Synérèse. Dans les groupes de voyelles *αε, εα, εο, εω, ια, ιο, ιω* la synérèse, ordinairement, n'a pas lieu: *ἀέκοισ'*, (Sapho 96), *εὔμαρᾶ* (Alc. 42), *πλέαις* (Alc. 96), *λάθει* (S. 96), *ξίφεος* (Alc. 50), *ἔρχεο* (S. 96), *θείοισιν* (S. 2), *θείω* (5.46), *θείων* (Alc. 9), *δακτυλίω* (S. 45), *χρύσιον* (S. 1,154), *χρυσίαισιν* (S. 6) etc. On la rencontre cependant quelquefois dans les groupes indiqués ci-dessus: *ἀργάλεον* (Alc. 142), *ἀργαλέαι* (Alc. 8), *θείοισ'* (Saph. 135), *ἄεθλον* (Alc. 50), *χρυσίαισιν*, *Λυδῖαν* (Saph. 152), ainsi que dans les cas tels que *ἔγω οὔτε* (Saph. 152), *ὠράνω αἴθερος* (Saph. 1), *κείσαι οὐ* (Saph. 58).

Le digamma (*F*) présente une double nature: dans certains cas, ce son semble avoir été prononcé, en amenant l'allongement par position. Ainsi dans le pronom réfléchi: *φαίνεται Φοι* (Saph. 3), *τόν Φόν παῖδα* (Saph. 112), *φίλοι Φοῖσι* (Saph. 25), *ἄτερ Φῆθεν* (Alc. 9). De même, les formes lesbiennes attestées par les grammairiens *βρόδον, βραδῖναν, βράκεια* semblent d'anciennes formes *Φρόδον, Φραδῖναν* etc. Mais, à l'exception des deux catégories mentionnées, dans la plupart des autres cas, l'ancien *F* ne produit pas l'allongement par position, admettant l'élimination et la contraction de la voyelle précédente, ce qui semble indiquer que le *F* équivalait à un zéro dans la prononciation. Exemples: *τόδ' εἴπηι* (Saph. 30), *ἐπτόαισ' ἰδοῖσαν* (36), *μέμναισ' οἴσθα* (96), *λάμπρον ἴθην* (27a), *γάρ ἴθμεν* (30), *κῆνος ἴσος* (2), *πλάσιον ἄδυ* (2), *φάσενον εἶδος* (4), *ἀμύστιδος ἔργον* (Alc. 70) etc. Le *F* intervocalique a également disparu: *φᾶος, κλέος, etc.* *)

Muta cum liquida allonge ordinairement la syllabe précédente, par exemple: *ὑμνην* (Alc. 2.), *Ἔβρε* (77), *ἄβραν* (74), *ὑβριν* (47), *ἔκνος* (120), *ἔσλοισ* (120), *πεδέτροπε* (48), *μέλιχρον* (90), *ἔλετο φρένας* (125), *δὲ πλάτυ* (129); *σκεδναμένας* (Saph. 126), *πέτρας* (130), *Κύπρωι* (68), *ποικιλόθρον'* (1), *δολόπλοκε* (1), *πάτρος* (1), *ἔρακι βραδῖνωι* (127). Cependant, quelquefois il n'y a pas d'allongement: *εὐδέρων* (Alc. 78); *ἔπλοισι* (Saph. 27-a), *ἐκέκρατο* (135), *ἔχλος* (55-a).

Base éolienne. La base éolienne, c'est-à-dire le pied initial dissyllabique de la forme $\underline{\text{υυ}}$, ne se trouve que devant les dactyles, à savoir: au commencement des glyconiens, des dactyles éoliens et des asclépiades.

La forme dominante de la base est le spondée qui se trouve 62 fois sur cent: la deuxième place est occupée par le trochée — 24 fois sur cent; la troisième place appartient à l'iambe — 9 fois sur cent, et, en dernier, vient le pyrrhique — 5 fois sur cent **).

*) Cf. Lobel, *Σαπφούς μέλη*, p. XXVIII — XXXVII.

**) Ces chiffres ont été établis sur les fragments certains d'Alcée et de Sapho (d'après Anth. lyr. Gr. ed. E. Diehl 1925).

Il n'y a ni contraction de deux brèves en une longue, ni résolution d'une longue en deux brèves, ce qui a pour résultat un nombre fixe des syllabes dans un même vers (principe syllabique des Eoliens). Exception — l'hexamètre dactylique et le vers élégiaque, qui obéissent aux règles traditionnelles.

Mètre N° I.

La strophe alcaïque

se compose du vers alcaïque hendécasyllabe répété 2 fois et de l'ennéasyllabe suivi d'un décasyllabe:

υ υ υ υ υ υ υ υ υ υ υ

υ υ υ υ υ υ υ υ υ υ υ

υ υ υ υ υ υ υ υ υ υ υ

υ υ υ υ υ υ υ υ υ υ υ

ἀσυννέτημι τῶν ἀνέμων στάσιν
τὸ μὲν γὰρ ἔνθεν κύμα κυλίνδεται,
τὸ δ' ἔνθεν ἄμμες δ' ὄν τὸ μέσσον
ναῖ φορήμεθα σὺν μελαίνοι.

(Alcée: 1—4, 16, 17, 23, 27, 29, 30, 39, 44, 45, 47, 48, 51—53, 59, 62, 70, 90, 91, 117, 119—121, 124, 125, 129, 130; Sapho 149—151).

La valeur rythmique de la strophe alcaïque est probablement:

υ υ | υ υ | υ υ | υ υ | υ υ | [υ υ]
υ υ | υ υ | υ υ | υ υ | υ υ | [υ υ]
υ υ | υ υ | υ υ | υ υ | [υ υ]
[υ υ] | υ υ | υ υ | υ υ | [υ υ]

Dans l'hendécasyllabe, la césure penthémimère se trouve 49 fois et manque 23 fois. Les spondées se trouvent dans la proportion suivante:

11.	10.
υ υ υ υ υ υ υ υ υ υ υ	υ υ υ υ υ υ υ υ υ υ υ
43.	57.

Dans l'ennéasyllabe les spondées se trouvent:

6.	19.
υ υ υ υ υ υ υ υ υ υ υ	υ υ υ υ υ υ υ υ υ υ υ
20.	10.

Sur la strophe alcaïque v. pp. 90—95.

Mètre N° II.

La strophe saphique.

Trois vers saphiques hendécasyllabes suivis d'un vers adonique:

- υ - υ - υ - υ - υ - υ
 - υ - υ - υ - υ - υ - υ
 - υ - υ - υ - υ - υ - υ
 - υ - υ - υ

Sapho:

ποικιλόθρον', ἀθάνατ' Ἀφροδίτα,
 παῖ Δίος, δολόπλοκε, λίσσομαί σε,
 μή μ' ἄσαισι μήτ' ὀνίαισι δάμνα,
 πότνια, θῦμον.

(1—38).

Alcée:

δεῦτ' Ὀλυμπον ἀστέροπον λίποντες
 παῖδες ἴφθιμοι Δίος ἠδὲ Λήδας,
 ἰλλάωι θύμωι προφάνητε, Κάστορ
 καὶ Πολύδευκες.

(2, 5—8, 38, 41, 42, 74, 77, 78, 83, 85, 92).

La valeur rythmique de la strophe est probablement:

- υ | - υ | - υ - υ | - υ | - [υ] | - [υ]
 - υ | - υ | - υ - υ | - υ | - [υ] | - [υ]
 - υ | - υ | - υ - υ | - υ | - [υ] | - [υ]
 - υ - υ | - [υ] | - [υ] (153).

Dans l'hendécasyllabe la césure penthémimère se trouve 107 fois, elle est négligée 80 fois. La quatrième syllabe est plus souvent longue que brève, comme le montre la statistique:

49.

- υ - υ - υ - υ - υ - υ

122.

Sur la strophe saphique v. pp. 95—98.

Mètre N° III.

Le mètre connu sous le nom de „grand mètre saphique“ a deux variantes: l'une, attestée par maints auteurs anciens, semble avoir été employée par les Lesbiens, l'autre se trouve chez Horace:

—υ—υ—

—υ—υ—υ—

—υ—υ—

.....

δεῦτε νυν ἄβραι Χάριτες

καλλίχομοί τε Μοῖσαι

(Sapho 90, 91)

—υ—υ—

—υ—υ—υ—

—υ—υ—

Lydia, dic per omnis

te decs oro Sybarin

cur properes amando.

(Horace 1,8)

Sur la valeur rythmique de la deuxième strophe saphique v. pp. 99—101.

Mètre N° IV.

Trois asclépiades mineurs avec un glyconien comme dernier vers:

—υ—υ—υ—υ—

—υ—υ—υ—υ—

—υ—υ—υ—υ—

—υ—υ—υ—υ—

Scriberis Vario fortis et hostium

Victor Maeonii carminis alite,

quam rem cumque ferox navibus aut equis

miles te duce gesserit (Hor. 1, 6).

Valeur rythmique de la strophe:

—υ— | —υ— | —[υυ] | —υ— | —υ— | —[υ]

—υ— | —υ— | —[υυ] | —υ— | —υ— | —[υ]

—υ— | —υ— | —[υυ] | —υ— | —υ— | —[υ]

—υ— | —υ— | —υ— | —[υ]

Cf. p. 101—2.

Mètre N° V.

Deux asclépiades mineurs, un phérécratéen et un glyconien forment la strophe de quatre vers:

$\underline{\underline{u}} \underline{\underline{u}} \underline{\underline{u}} \underline{\underline{u}} \underline{\underline{u}} \underline{\underline{u}} \underline{\underline{u}} \underline{\underline{u}}$
 $\underline{\underline{u}} \underline{\underline{u}} \underline{\underline{u}} \underline{\underline{u}} \underline{\underline{u}} \underline{\underline{u}} \underline{\underline{u}} \underline{\underline{u}}$
 $\underline{\underline{u}} \underline{\underline{u}} \underline{\underline{u}} \underline{\underline{u}}$
 $\underline{\underline{u}} \underline{\underline{u}} \underline{\underline{u}} \underline{\underline{u}}$

.....

λάταγες ποτέονται
 κυλίχραν ἀπὸ Τηϊαν (Alcée 24).

Quis multa gracilis te puer in rosa
 perfusus liquidis urget odoribus
 grato, Pyrrha sub antro?

Cui flavam religas comam? (Hor. 1, 5).

Valeur rythmique de la strophe:

$\underline{\underline{u}} \underline{\underline{u}} | \underline{\underline{u}} \underline{\underline{u}} | - [\underline{\underline{u}} \underline{\underline{u}}] | \underline{\underline{u}} \underline{\underline{u}} | \underline{\underline{u}} | - [\underline{\underline{u}}]$
 $\underline{\underline{u}} \underline{\underline{u}} | \underline{\underline{u}} \underline{\underline{u}} | - [\underline{\underline{u}} \underline{\underline{u}}] | \underline{\underline{u}} \underline{\underline{u}} | \underline{\underline{u}} | - [\underline{\underline{u}}]$
 $\underline{\underline{u}} \underline{\underline{u}} | \underline{\underline{u}} \underline{\underline{u}} | - [\underline{\underline{u}}] | - [\underline{\underline{u}}]$
 $\underline{\underline{u}} \underline{\underline{u}} | \underline{\underline{u}} \underline{\underline{u}} | - \underline{\underline{u}} | - [\underline{\underline{u}}]$

Cf. p. 102.

Mètre N° VI.

La strophe de trois vers se compose d'un glyconien, d'un asclépiade majeur et d'un asclépiade mineur:

$\underline{\underline{u}} \underline{\underline{u}} \underline{\underline{u}} \underline{\underline{u}} \underline{\underline{u}}$

$\underline{\underline{u}} \underline{\underline{u}} \underline{\underline{u}} \underline{\underline{u}} \underline{\underline{u}} \underline{\underline{u}} \underline{\underline{u}} \underline{\underline{u}}$

$\underline{\underline{u}} \underline{\underline{u}} \underline{\underline{u}} \underline{\underline{u}} \underline{\underline{u}}$

οὐδ' πάντ' ἦς ἀπ [$\underline{\underline{u}} \underline{\underline{u}} \underline{\underline{u}} ?$]

οὐδ' ἀσύννετος, ἄμοισι δ [$\underline{\underline{u}} \underline{\underline{u}} \underline{\underline{u}} \underline{\underline{u}} ?$]

βώμω Λατοῖδα τοῦτ' ἐφυλάξα[$\underline{\underline{u}} ?$] (Alcée 26).

Valeur rythmique:

$\underline{\underline{u}} \underline{\underline{u}} | \underline{\underline{u}} \underline{\underline{u}} | - \underline{\underline{u}} | - [\underline{\underline{u}}]$
 $\underline{\underline{u}} \underline{\underline{u}} | \underline{\underline{u}} \underline{\underline{u}} | - [\underline{\underline{u}} \underline{\underline{u}}] | \underline{\underline{u}} \underline{\underline{u}} | - [\underline{\underline{u}} \underline{\underline{u}}] | \underline{\underline{u}} \underline{\underline{u}} | \underline{\underline{u}} | - [\underline{\underline{u}}]$
 $\underline{\underline{u}} \underline{\underline{u}} | \underline{\underline{u}} \underline{\underline{u}} | - [\underline{\underline{u}} \underline{\underline{u}}] | \underline{\underline{u}} \underline{\underline{u}} | - \underline{\underline{u}} | - [\underline{\underline{u}}]$

Cf. p. 102.

Mètre N° VII.

Un glyconien et un asclépiade mineur forment une petite strophe:

$\underline{\underline{\cup}} \underline{\underline{\cup}} \underline{\underline{\cup}} \underline{\underline{\cup}}$
 $\underline{\underline{\cup}} \underline{\underline{\cup}} \underline{\underline{\cup}} \underline{\underline{\cup}} \underline{\underline{\cup}}$

Le mètre se trouve chez Horace:

Sic te diva potens Cypri,
 sic fratres Helenae, lucida sidera (I, 3).

Valeur rythmique:

$\underline{\underline{\cup}} | \underline{\underline{\cup}} \underline{\underline{\cup}} | - \cup | - [\cup]$
 $\underline{\underline{\cup}} | \underline{\underline{\cup}} \underline{\underline{\cup}} | - [\underline{\underline{\cup}}] | - \underline{\underline{\cup}} \underline{\underline{\cup}} | - \underline{\underline{\cup}} | - [\underline{\underline{\cup}}]$

V. p. 102.

Mètre N° VIII.

Un glyconien, deux fois répété, et suivi d'une série de dactyles éoliens, forme une strophe de trois vers:

$\underline{\underline{\cup}} \underline{\underline{\cup}} \underline{\underline{\cup}} \underline{\underline{\cup}} \underline{\underline{\cup}}$
 $\underline{\underline{\cup}} \underline{\underline{\cup}} \underline{\underline{\cup}} \underline{\underline{\cup}} \underline{\underline{\cup}}$
 $\underline{\underline{\cup}} \underline{\underline{\cup}} \underline{\underline{\cup}} \underline{\underline{\cup}} \underline{\underline{\cup}}$

τὰν δ' ἔγω τὰδ' ἀμειβόμεν·
 «χαίραιο' ἔρχεο κἄμεθεν
 μέμναισθ', οἴσθα γὰρ ὡς σε πεδήπομεν» (Sapho 96).

Valeur rythmique de la strophe:

$\underline{\underline{\cup}} | \underline{\underline{\cup}} \underline{\underline{\cup}} | - \cup | - [\cup]$
 $\underline{\underline{\cup}} | \underline{\underline{\cup}} \underline{\underline{\cup}} | - \cup | - [\cup]$
 $\underline{\underline{\cup}} | \underline{\underline{\cup}} \underline{\underline{\cup}} | - \underline{\underline{\cup}} \underline{\underline{\cup}} | - \underline{\underline{\cup}} | - [\underline{\underline{\cup}}]$

V. pp. 78; 102—103.

Mètre N° IX.

Comme premier vers, un glyconien, augmenté au commencement par le pied $_ \cup _$; un glyconien simple comme deuxième vers, et un phalécien comme troisième vers.

$$_ \cup _ _ \cup _ \cup _ \cup _ \cup$$

$$\cup \cup _ \cup _ \cup \cup$$

$$\cup \cup _ \cup _ \cup _ \cup$$

ἄ δ' ἐέρσα κάλα κέχυται, τεθά-
λαισι δὲ βρόδα κᾶπαλ' ἄν-
θρουσκα καὶ μελιλωτος ἀνθεμόδης.

(Sapho 98, 97).

La valeur rythmique de la strophe peut être conçue comme il suit:

$$_ \cup \mid _ \cup \mid _ \cup \mid _ \cup \cup \mid _ \cup \mid _ \cup \mid$$

$$\cup \cup \mid _ \cup \cup \mid _ \cup \mid _ \cup \mid$$

$$\cup \cup \mid _ \cup \cup \mid _ \cup \mid _ \cup \mid _ \cup \mid _ \cup \mid _ \cup \mid$$

V. commentaire plus détaillé p. 105.

Mètre N° X.

Ce mètre est formé de deux vers dont le premier est semblable au premier vers du mètre précédent, sauf qu'il est précédé d'une anacrouse; le second vers est un asclépiade mineur.

$$\cup _ \cup _ _ \cup _ \cup _ \cup \cup$$

$$\cup \cup _ \cup \cup _ _ \cup \cup \cup \cup$$

ἔνωρσε δᾶμον μὲν εἰς ἀνάταν ἄγων,

Φιττάκωι δὲ δίδοις κῦδος ἐπήρατον. (Alc. 43).

La valeur rythmique de la strophe peut être exprimé comme il suit:

$$\cup \mid _ \cup \mid _ \cup \mid _ \cup \mid _ \cup \cup \mid _ \cup \mid _ \cup \mid$$

$$\mid \cup \cup \mid _ \cup \cup \mid _ \cup \cup \mid _ \cup \cup \mid _ \cup \mid _ \cup \mid _ \cup \mid$$

Voir commentaire plus détaillé pp. 103—105.

Mètre N° XV.

Un asclépiade plus long que le „majeur“ semble se trouver dans le fragment 15 d'Alcée:

— — — — —

Κρονίδα βασιλῆος γένος Αἴαν, τὸν ἄριστον πεδ' Ἀχιλλεα (Alc. 15).

Valeur rythmique:

— — | — — | — [—] | — — | — [—] | — — | — [—] | — — | — — | — — | — [—]

Cf. p. 88.

Mètre N° XVI.

Glyconien, employé seul.

— — — — —

χερρόμακτρα δὲ πορφύρα

χάπαυγάμενα ταῦτά τ' οὐκ

Μενᾶσις πέμψ' ἀπὸ Φωκίας

δῶρα τίμια † καγγόνων (Sapho 99, 100, 104).

(Les fragments ne sont pas sûrs).

Valeur rythmique:

— — | — — | — — | — [—]

V. pp. 72—85; 101.

Mètre N° XVII.

Pentapodie de „dactyles éoliens“.

— — — — —

Ἄτθι, σοὶ δ' ἐμέθεν μὲν ἀπήχθετο

φροντίσθην, ἐπὶ δ' Ἀνδρομέδαν πότμη

(Sapho 137; fragments 138—143 peu sûrs).

Base: $\frac{2}{2}$
2. 2

Valeur rythmique:

— — | — — | — — | — — | — [—]

Cf. pp. 76; 106.

Mètre N° XVIII.

Semble être une forme catalectique du mètre précédent.

— — — — —

θυρώρωι πόδες ἐπτορόγυιοι,
τὰ δὲ σάμβαλα πεμπεβόηα,
πίσυγγοι δὲ δέν' ἐξεπόνασαν (Sapho 124).

2. 1.
Base: — — —
1. 1.

Scansion probable du mètre:

— — | — — | — — | — [] | — []

Cf. p. 106.

Mètre N° XIX.

Hexapodie de „dactyles éoliens“.

— — — — —

Alcée:

ὦνηρ οὗτος ὁ μαιόμενος τὸ μέγα κρέτος
ὄντρέψει τάχα τὰν πόλιν, ἃ δ' ἔχεται ῥόπας.

(31, 32, 73, 142).

Sapho:

ἦλθες, κάλ' ἐπόησας, ἔγω δέ σ' ἐμαόμαν,
ἂν δ' ἔφλυξας ἔμαν φρένα, καιομέναν πόθωι.

(40, 41, 45—48, 55 a, c).

7. 9.
Base: — — —
39. 37.

Scansion:

— — | — — | — — | — — | — — | — []

Cf. pp. 76; 107.

Mètre N° XX.

„Dactyles éoliens“; semble être la forme catalectique du mètre précédent.

$\underline{\underline{u}} \underline{\underline{u}} \underline{\underline{u}} \underline{\underline{u}} \underline{\underline{u}} \underline{\underline{u}} \underline{\underline{u}} \underline{\underline{u}}$
 τίωι σ', ὦ φίλε γάμβρε, κάλως ἐϊκάσδω;
 ὄρπανι βραδίνωι σε κάλιστ' ἐϊκάσδω.

(Sapho 121, 127).

1. 1.
 Base: $\underline{\underline{u}} \underline{\underline{u}}$
 2. 2.

Valeur probable du mètre:

$\underline{\underline{u}} \underline{\underline{u}} | \underline{\underline{u}} \underline{\underline{u}} | \underline{\underline{u}} \underline{\underline{u}} | \underline{\underline{u}} \underline{\underline{u}} | -[u] | -[u]$

Cf. pp. 76; 107.

Mètre N° XXI.

„Dactyles éoliens“.

$\underline{\underline{u}} \underline{\underline{u}} \underline{\underline{u}} \underline{\underline{u}} \underline{\underline{u}} \underline{\underline{u}} \underline{\underline{u}} \underline{\underline{u}}$
 κέλομαί τινα τὸν χαρίεντα Μένωνα κάλεσαι,
 αἰ χρῆ συμποσίας ἐπ' ὄνασιν ἔμοι γε γένεσθαι.

(Alcée 98, 99).

1. 3.
 Base: $\underline{\underline{u}} \underline{\underline{u}}$
 4. 2.

Le mètre semble être plutôt une heptapodie qu'une hexapodie:

$\underline{\underline{u}} \underline{\underline{u}} | \underline{\underline{u}} \underline{\underline{u}} | \underline{\underline{u}} \underline{\underline{u}} | \underline{\underline{u}} \underline{\underline{u}} | \underline{\underline{u}} \underline{\underline{u}} | -[u] | -[u]$

Cf. p. 77.

Mètre N° XXII.

$\underline{\underline{u}} \underline{\underline{u}} \underline{\underline{u}} \underline{\underline{u}} \underline{\underline{u}} \underline{\underline{u}} \underline{\underline{u}} \underline{\underline{u}}$
 κῆ δ' ἀμβροσίας μὲν κράτηρ ἐκέκρατο,
 Ἔρμας δ' ἔλεν ὄλπιν θείοισ' οἰνοχόησαι.
 (Sapho 135: frg. 136, peu sûr).

Le mètre semble être une tétrapodie logaédique, deux fois ré-
 pétée, (à trois suppressions):

$-[uu] \underline{\underline{u}} \underline{\underline{u}} -[u] -[u]$

ou (ce qui ne change en rien le rythme) une tétrapodie dactylique:

$-[uu] | \underline{\underline{u}} \underline{\underline{u}} | -[uu] | -[uu]$

V. p. 108

Mètre N° XXIII.

σκεδναμένας ἐν στήθεσιν ὄργας
μαφυλάκαν γλῶσσαν πεφύλαχθαι. (Sapho 126).

Ce mètre semble être un vers adonique deux fois répété, ayant la valeur d'une tripodie logaédique, ou (ce qui revient au même) dactylique:

— — — — — [— —] — [— —]

V. p. 107.

Mètre N° XXIV.

ἄλβιε γάμβρε, σοὶ μὲν δὴ γάμος, ὡς ἄραο
ἐκτετέλεσθ', ἔχεις δὲ πάρθενον, ἂν ἄραο. (Sapho 128).

Ce mètre est une tétrapodie logaédique, deux fois répétée:

— — — — — | — — | — [—] | — [—]

ou (ce qui revient au même)

— — — — — | — — | — [—] | — [—]

Cf. p. 101.

Mètre N° XXV.

ἐν δὲ ποτηρίων πώνης Δινομένηι παρίσδων (Alcée 34),

est un mètre analogue au précédent; sa valeur rythmique est:

— — — — — | — — | — — | — [—] || — — — — | — — | — [—] | — [—]

V. p. 101.

Mètre N° XXVI.

Vers élégiaque.

—υυ —υυ— / —υ—

ἦρ' ἔτι, Δινομένην τῷ τ' Ἰρρακῆν
 τᾶρμενα λάμπρα κέατ' ἐν Μυρσιλήνῃ (Alcée 40).

Scansion probable:

[υυ]— | υυ— | υυ— | [υυ—] || υ— | υ— | [υ—] | [υ—]

V. p. 108—9.

Mètre N° XXVII.

Vers iambélogique.

—υ— / —υ— υυ—

ποικίλλεται μὲν γαῖα πολυστέφανος.

*

δολοπλόκῳ γὰρ Κυπρογένεος πρόπολον.

(Sapho 156; l'authenticité du fragment est douteuse).

Le mètre aurait soit la valeur

—υ— | υ— | — / — | υυ— | υυ— | [υυ—]

soit:

—υ— | υ— | [υ—] | [υυ—] | υυ— | υυ—

V. p. 109.

Mètre N° XXVIII.

Vers logaédique, semblable au phalécien, augmenté au commencement d'une anacrouse.

—υ— υυ— υυ— —

ἔχει μὲν Ἄνδρομέδα κάλαν ἀμοιβαν (Sapho 144 a. b.)

Valeur rythmique:

—υ— | υ— | υυ— | υ— | υ— | [υ—]—

V. p. 109.

Mètre N° XXIX.

Vers logaédique, semblable au saphique hendécasyllabe, augmenté au début d'une anacrouse.

ἰόπλον' ἄγνα μελλιχόμειδε Σάπφοι

(Alcée 63 = Bergk 55).

Valeur rythmique:

υ- | υ- | - - | υυ- | υ- | [υ]-

V. pp. 97; 109.

Mètre N° XXX.

Dimètre iambique catalectique suivi d'un dimètre (tétrapodie) logaédique catalectique.

γλύκηα μάτερ, οὔτοι | δύναμαι κρέκην τὸν ἴστον (Sapho 114).

Scansion:

υ- | υ- | υ- | [υ]- || υυ- | υ- | υ- | [υ]-

V. pp. 49; 109.

Trochées.

Mètre N° XXXI.

Tétramètre trochaïque brachycatalectique.

ἔστι μοι κάλα πάϊς χρυσίοισιν ἀνθέμοισιν

ἔμφέρην ἔχοισα μόρφαν Κλεῦς ἀγαπάτα. (Sapho 152).

Valeur rythmique:

- υ υ | - υ υ | - υ υ | - [υ] - [υ]

V. p. 110.

Mètre N° XXXII.

Deux ithyphalliques formant le vers:

-υ-υ-υ- | -υ-υ-υ-

δεῦρο δεῦτε, Μοῖσαι, | χρύσιον λίποισαι (Sapho 154).

Valeur rythmique:

-υ-υ-υ | -[υ]-[υ] || -υ-υ-υ | -[υ]-[υ]

V. pp. 26; 110.

Iambes.

Mètre N° XXXIII.

Un ληκύθιον (qui est ici évidemment un dimètre iambique pro-catalectique) est suivi d'un trimètre iambique catalectique.

-υ-υ-υ-υ-

-υ-υ-υ-υ-υ-

c'est-à-dire:

[υ]-υ-υ-υ-

υ-υ-υ-υ-υ-υ-[υ]-

non ebur neque aureum

mea renidet in domo lacunar (Hor. 2, 18).

A cette strophe appartiennent les débris des poètes lesbiens:

ἐκ μ' ἔλασας ἀλγέων (Alcée 146).

χαίροισα νύμφα, χαιρέτω δ' ὁ γάμβρος (Sapho 129).

V. p. 111.

Mètre N° XXXIV.

Dimètre (?) iambique.

υ-υ υ-υ-

Ἄρει κατάνηγν κάλον (Alcée 58, 60, 61).

Mètre N° XXXV.

Tétramètre iambique.

— 00 — 00 — 00 — 00

δέξαι με κωμάζοντα, δέξαι, λίσσομαί σε, λίσσομαι (Alcée 65).

Dactyles.

Mètre N° XXXVI.

Tétrapodie dactylique.

— 00 — 00 — 00 — 00

ἄλλοτα μὲν μελιάδεος, ἄλλοτα δ'

ἄξιτέρω τριβόλων ἀρυτήμενοι (Alcée 100).

Mètre N° XXXVII.

Hexamètre dactylique.

— 00 — 00 — 00 — 00 — 00 — 00

(Sapho 115—119).

Statistique sur les spondées:

5	1	1			
— 00	— 00	— 00	— 00	— 00	— 00
3	7	7	8	8	8

La césure penthémimère se trouve 3 fois sur 8 vers. Dans les 5 cas où elle manque, on trouve la césure trochaïque. La coïncidence de la fin du mot avec la fin du deuxième pied est évitée (aucun cas).

Ioniques mineurs.

Mètre N° XXXVIII.

Trimètre ionique.

00 — 00 — 00 —

remplacé parfois par la forme anaclostique

Alcée: ἔπετον Κυπρογενήας παλάμαισιν (68, 139).

Sapho: ζὰ δ' ἐλεξάμαν ὄναρ Κυπρογενήαι (86, 87).

(Sur l'anaclase v. pp. 43—56).

Mètre N° XLII.

— 0 0 0 — 0 0 0 —

τριβώλετερ' οὐ γὰρ Ἀρκάδεσσι λώβα (Alcée 93).

Sur la valeur rythmique v. p.p. 113, 117.

Mètre N° XLIII.

(Πραξιλλειον)

— 0 0 0 — 0 0 0 —

πλήρης μὲν ἐφαίνετ' ἅ σελάννα,
αἰ δ' ὡς περὶ βῶμον ἐστάθησαν (Sapho 88).

Sur la valeur rythmique v. p.p. 113, 117.

Mètre N° XLIV.

0 0 0 — 0 0 0 —

Κρησσαί νύ ποτ' ὦδ' ἐμμελέως πόδεσσιν (Sapho 93).

Sur la valeur rythmique v. p.p. 113, 114—115, 117.

Mètre N° XLV.

0 0 0 — 0 0 0 — 0 0 0 — 0 0 0 —

εὐμορφότερα Μνασιδίνα τὰς ἀπάλας Γυρίνως
(Sapho 63—72, 80, 84).

Sur la valeur rythmique v. pp. 114, 117.

On trouve la première syllabe longue 28 fois contre 19 cas où elle est brève. Quant aux césures, on ne peut remarquer aucune tendance particulière d'emploi à des places déterminées. Voici les données statistiques: après la 5-me syllabe, la césure a été employée 15 fois contre 17 cas où elle manque; après la 9-me syllabe la césure existe 21 fois et est omise 11 fois; après la 13-me syllabe la césure se recontre 37 fois, étant négligée 16 fois.

3. Anacréon.

Notions de prosodie.

Synérèse. Dans les groupes —εα, —σαι, —εσ(ι), —εη, —εω la synérèse habituelle a lieu: ἔτα, στήθεα, ἐπιστρέφσαι, πορφυρέη, ἀργαλέη, ὀρέων, Ἄϊδεω, φιλέω, Μουσέων; παῖδι ἀβρῆι, μὴ ἀναβῆναι. Le groupe εο tantôt se conserve sans contraction (νεο-θηλέα, 39) tantôt se change en ευ (Κλεύβουλον, μευ) ou bien admet la synérèse (νεόπλυτον 54, ἔορτήν 37). La synérèse manque rarement dans les cas indiqués: νηλέως (88).

Muta cum liquida allonge ordinairement la brève précédente: ἀγρίων (—υ, 1), φιλόφρων (υ—, 21), ἀβρόν (—υ, 28), νεβρόν (—, 39), πατρίδ' (—υ, 56), μελιχρόν (υ—υ, 58), ἐλαφρῶς (υ—, 63), ἀποκλάς (υ—, 69), ἔκλυσιν (—υυ, 102), γυμνασίωι (—υυ, 106) etc. Quelquefois, cependant, si le rythme l'exige, la brève précédente ne subit pas d'allongement: Ἄφροδίτη (υυ—, 2), ἀνυβρίστως (υυ—, 43), κεχρημένοις (υ—υ, 85).

Résolution. La résolution de la longue en deux brèves se rencontre dans les trochées (ἀναμμεῖξον-ται υυ—, 89), dans les iambes (-ρηι καταχύθην —υυ, 80, -ρα τιθέμενοι υυυ, 81, καὶ θάλαμοι, ἐν —υυυ, 87) et dans les pieds qui, extérieurement, ressemblent aux choriambes (ωυυ— ἀναπέτομαι, διὰ τὸν ἔρωτ', 52; ὑποπόλιον, παραπέτεται 53).

Logaèdes de mouvement descendant.

Mètre N° I.

Strophes, formées de deux, de trois ou de quatre glyconiens, et terminées par un phérecratéen. On peut remarquer parfois un arrangement symétrique des strophes, comme c'est le cas dans le poème 2:

ἽΩαξ, ὦι δαμάλης ἼΕρωξ	}	2 gl. + 1 phér. = 3 vers.
καὶ Νύμφαι κυανώπιδες		
πορφυρέη τ' Ἄφροδίτη		

σμπαιζουσιν, ἐπιστρέφσαι δ'	}	4 gl. + 1 phér. = 5 vers.
ὕψηλῶν κορυφὰς ὀρέων,		
γουνουμαί σε· σὺ δ' εὐμενῆς		
ἔλθ' ἡμίν, κεχαρισμένης δ'		
εὐχολῆς ἐπακούειν.		

Κλευβούλωι δ' ἀγαθὸς γενεῦ }
 σύμβουλος τὸν ἐμὸν δ' ἔρωτ' } 2 gl. + 1 phér. = 3 vers.
 ὧ Δεύυσε δέχεσθαι. }

(1—11, 14).

Le pied initial des glyconiens et des phérécratéens est un spondée, rarement un trochée: sur 55 vers on trouve 52 spondées, 2 trochées et un seul iambe *).

Sur la scansion des glyconiens v. pp. 75—85.

Mètre N° II.

Phérécratéen (employé seul).

οὐ δηῦτ' ἔμπεδός εἰμι
 οὐδ' ἀστοῖσι προσηγής (19).

Valeur rythmique:

-- | - ∪ ∪ | - [∪] | - [∪]

Mètre N° III.

Glyconien suivi d'un phérécratéen („priapéen“).

ἠρίστησα μὲν ἰτρίου/λεπτοῦ μικρὸν ἀποκλάς

(69 = Bergk 18).

La césure partage les deux hémistiches.

Valeur rythmique:

-- | - ∪ ∪ | - ∪ | - [∪] || -- | - ∪ ∪ | - [∪] | - [∪]

*) Le mot ἐγὼ dans le fr. 8 paraît douteux; aussi F. Blass préfère-t-il le corriger en κἀγὼ ce qui restituerait le spondée. M. v. Wilamowitz-Moellendorf soutient, par contre, la tradition littéraire du manuscrit:

ἐγὼ τ' ἄν οὔτ' Ἀμαλθίης,

ce qui fait du vers un dimètre iambique.

Μῆτρο Νῦ VII.

—υ—υ—υ— / —υ—υ—

τὸν μυροποιὸν ἠρόμηγν Στράπτιν εἰ κομήσει (71).

Valeur rythmique probable:

—υ— | —υ— | —υ— | —[υ] || —υ— | —υ— | —[υ] | —[υ]

Cf. p. 120.

Μῆτρο Νῦ VIII.

—υ—υ—

—υ—υ—

ἵποθόρον δὲ Μυσοί

εὐρεῖν μετρίην ὄνων πρὸς ἴππους (20).

La valeur rythmique, peut-être, était celle-ci:

—υ— | —υ— | —[υ] | —[υ]

— — | —υ— | —υ— | — —

Μῆτρο Νῦ IX.

—υ—υ—υ—υ—

πάντας ὅσοι χθονίους ἔχουσι ῥυσμούς (64—68, 74).

Sur la valeur rythmique du mètre v. pp. 108; 120.

Μῆτρο Νῦ X.

—υ—υ—υ—υ—

καλλίκομοι κοῦραι Διὸς ἀρχήσαντ' ἐλαφρῶς (63).

La valeur rythmique du mètre est probablement celle-ci:

—υ— | —[υ] | —[υ] || —υ— | —[υ] | —[υ] || —υ— | —[υ] | —[υ]

Cf. p. 121.

Logaèdes de mouvement ascendant.

Mètre N° XI.

Tétrapodie logaédique.

διὰ δηῦτε Καρικοεργέος

ὀχάνοιο χεῖρα τιθέμενοι (81). Cf. m. N° XVII.

Mètre N° XII.

Hexapodie logaédique à double catalexe (licences métriques dans la première dipodie).

ὄστεφάνου δ' ἀνήρ τρεῖς ἑκαστος εἶχεν,

τοὺς μὲν ῥοδίνους, τὸν δὲ Ναυκρατίτην (75, 76).

Scansion du mètre:

— | — | — | — | — | —

Mètre N° XIII.

— | — | — | — | — (?)

ἐγὼ δ' ἀπ' ἀδότης φύγω ὥστε κόκκυξ (59, 60*)

La valeur rythmique pourrait être

soit: — | — | — | — | — | — (cf. mètre précédent),

soit: — | — | — | — | — | — (cf. m. N° XXXII).

Trochées.

Mètre N° XIV.

Tétramètre trochaïque acatalectique alternant avec tétramètre trochaïque catalectique.

* Les vers ne sont pas sûrs.

Mètre N° XXXII.

— — — — —
 — — — — —
 — — — — —

Πρὶν μὲν ἔχων βερβέριον, καλύμματ' ἔσφηκωμένα,
 καὶ ξυλίνους ἀστραγάλους ἐν ᾧσι καὶ ψιλὸν περὶ
 πλευρῆισι «δέρμ' ἦιει» βόος. (54).

Sur la scansion v. pp. 124—125.

Mètre N° XXXIII.

— — — — —

φίλη γὰρ εἰς ξείνοισ' ἔασον δέ με διψῶντα πιεῖν. (55).

La scansion pourrait être:

soit — — — | — — — | [— —] — — — | [— —] — — —
 soit — — — | — — — | + — — — | + — — —

Mètre N° XXXIV.

— — — — —

χαῖρε φίλον φάος χαρίεντι μειδιῶν προσώπων. (Bergk 124).

Voir. p. 122.

4. Anacréontiques.

Mètre N° 1.

Dimètre iambique catalectique.

— — — — —

Ἀνακρέων ἰθὺν με.

ὁ Τήϊος ἀοιδός

(Bergk 1, 3, 5—14, 21—26, 33, 34, 37, 52, 56, 62). On recontre quelques licences, par ex. 6 fois la forme — — — — —.

Il faut remarquer que, dans quelques poèmes, les règles métriques sont très négligées. (Les poèmes qui ne sont pas pris en considération, sont 4, 38, 39, 43—49, 57).

V. p. 129.

τᾶν δὲ πῆδων τρεῖς μὲν ἔχι
 Δεὺς πατεῖρ, πάντων βασιλεύς,
 τρεῖς δὲ πόντων γᾶμεν μέδων
 Πικτιδάων τᾶν δὲ δουῖν
 Φῦβος λέκτρα κρατοῦνι. (5 ια'—ιή; 17, 19).

Le glyconien troisième est remplacé par le glyconien deuxième 6 fois sur 34.

Dans le glyconien troisième, le premier pied (la „base“) est 13 fois spondée, 17 fois trochée, 3 fois iambe et 1 fois tribraque; le deuxième pied est 21 fois spondée et 8 fois trochée.

Dans le phérécratéen, le pied initial est 6 fois exprimé par un spondée, 1 fois par un trochée et 1 fois par un tribraque.

Il est encore à remarquer que la dernière syllabe du vers est toujours longue (le plus souvent par nature, quelquefois par sa position).

La valeur rythmique de la strophe est la suivante:

$\bar{\cup}\bar{\cup} | - \bar{\cup} | - \bar{\cup}\bar{\cup} | - [\bar{\cup}\bar{\cup}]$
 $\bar{\cup}\bar{\cup} | - \bar{\cup} | - \bar{\cup}\bar{\cup} | - [\bar{\cup}\bar{\cup}]$
 $\bar{\cup}\bar{\cup} | - \bar{\cup} | - \bar{\cup}\bar{\cup} | - [\bar{\cup}\bar{\cup}]$
 $\bar{\cup}\bar{\cup} | - \bar{\cup} | - \bar{\cup}\bar{\cup} | - [\bar{\cup}\bar{\cup}]$
 $- \bar{\cup} | - \bar{\cup}\bar{\cup} | - [\bar{\cup}] | - [\bar{\cup}]$

V. pp. 131—132.

Mètre N° II.

Le glyconien troisième, ayant un tribraque au premier pied, est plusieurs fois répété:

$\bar{\cup}\bar{\cup}\bar{\cup}\bar{\cup}\bar{\cup}\bar{\cup}$

καλὰ γεροῖ' αἰσομένα
 Ταναγρίδεσσι λευκοπέπλυς
 μέγα δ' ἔμῃς γέγαθε πόλις
 λιγυροκωτίλης ἐνοπῆς. (2).

Valeur rythmique:

$\bar{\cup}\bar{\cup} | - \bar{\cup} | - \bar{\cup}\bar{\cup} | - [\bar{\cup}\bar{\cup}]$

Μῆτρο Ν° III.

Cinq dimètres ioniques mineurs suivis du mètre $\cup\cup\text{---}\cup\cup\text{---}\cup\text{---}$ qui termine la strophe:

 $\cup\cup\text{---}\cup\cup\text{---}$ $\cup\cup\text{---}\cup\cup\text{---}$ $\cup\cup\text{---}\cup\cup\text{---}$ $\cup\cup\text{---}\cup\cup\text{---}$ $\cup\cup\text{---}\cup\cup\text{---}$ $\cup\cup\text{---}\cup\cup\text{---}$

μεγάλαν τ' ἀθανάτων ἔσς
ἔλε τιμάν'. τὰ δ' ἔμελψेम.

μάκαρας δ' αὐτίκα Μώση

φερέμεν ψᾶφον ἔταττον

κρουσίαν κάλπιδας ἐν χρου-

σοφαῖς. τὸ δ' ἄμα πάντες ὤρθεν.

Il n'y a de difficultés que dans le dernier vers. Peut-être sa scansion était-elle:

 $\cup\cup\text{---}|\cup\cup\text{---}|\text{---}|\text{---}|\text{---}|\text{---}$

V. p. 133.

6. Scolies.

Μῆτρο Ν° I.

Deux phaléciens, suivis de deux hexapodies logaédiques (équivalentes entre elles quant à la construction rythmique) forment la strophe:

 $\cup\cup\text{---}\cup\cup\text{---}\cup\cup\text{---}\cup\cup\text{---}$ $\cup\cup\text{---}\cup\cup\text{---}\cup\cup\text{---}\cup\cup\text{---}$ $\cup\cup\text{---}\cup\cup\text{---}\cup\cup\text{---}\cup\cup\text{---}$ $\cup\cup\text{---}\cup\cup\text{---}\cup\cup\text{---}\cup\cup\text{---}$

Παλλὰς Τριτογένει', ἄνασσ' Ἀθηναῖ,

ἄρθου τήνδε πόλιν τε καὶ πολίτας

ἄτερ ἀλγέων καὶ στάσεων

καὶ θανάτων ἁώρων, σύ τε καὶ πατήρ.

(Anth. lyr. Gr. II, pp. 181—185, 188, m.m. N°N° 1, 2, 3, 4, 6, 7, 10, 11, 12, 13, 24.)

Valeur rythmique de la strophe:

$$\begin{array}{l} \underline{\cup} \underline{\cup} \quad | \quad \underline{\cup\cup} \quad | \quad \underline{\cup} \quad | \quad \underline{\cup} \quad | \quad \underline{[\cup]} \quad | \quad \underline{[\cup]} \\ \underline{\cup} \underline{\cup} \quad | \quad \underline{\cup\cup} \quad | \quad \underline{\cup} \quad | \quad \underline{\cup} \quad | \quad \underline{[\cup]} \quad | \quad \underline{[\cup]} \\ \underline{[\cup\cup]} \quad | \quad \underline{\cup} \quad | \quad \underline{[\cup]} \quad | \quad \underline{\cup\cup} \quad | \quad \underline{[\cup]} \quad | \quad \underline{\cup} \\ \underline{\cup\cup} \quad | \quad \underline{\cup} \quad | \quad \underline{[\cup]} \quad | \quad \underline{\cup\cup} \quad | \quad \underline{\cup} \quad | \quad \underline{[\cup]} \end{array}$$

V. pp. 134—135.

Mètre N° II.

Phalécien 3 fois répété:

ἐνικήσαμεν, ὡς ἐβουλόμεσθα,
καὶ νίκην ἔδοσαν θεοὶ φέροντες
παρὰ Πανδρόσου ὡς φίλην Ἀθηναῖν

Anth. II, p. 183, m. N° 5.

Mètre N° III.

— — — — —

— — — — —

εἶθε λύρα καλὴ γενοίμην ἐλεφαντίνη,
καὶ με καλοὶ παῖδες φέροιεν Διονύσιον ἐς χορόν.

Anth. II, p. 186—7, m.m. N-os 15, 16, 17, 18.

Valeur rythmique de la strophe:

$$\begin{array}{l} \underline{\cup\cup} \quad | \quad \underline{\cup} \quad | \quad \underline{\cup} \quad | \quad \underline{[\cup]} \quad || \quad \underline{\cup\cup} \quad | \quad \underline{\cup} \quad | \quad \underline{[\cup]} \quad | \quad \underline{\cup} \\ \underline{\cup\cup} \quad | \quad \underline{\cup} \quad | \quad \underline{\cup} \quad | \quad \underline{[\cup]} \quad || \quad \underline{\cup\cup} \quad | \quad \underline{\cup\cup} \quad | \quad \underline{\cup} \quad | \quad \underline{[\cup]} \end{array}$$

V. p. 136.

Mètre N° IV.

— — — — —

χρήματα καὶ βίον Κλειταγόραι τε κάμοι μετὰ Θεσσαλῶν.

(Anth. II, p. 188, m. N° 28).

Le mètre semble consister en une tripodie logaédique — — — — — [—]
trois fois répétée.

V. pp. 136—137.

Mètre N° V.

οὐ χρῆ πολλ' ἔχειν θνητὸν ἄνθρωπον, ἀλλ' ἔραν,
 καὶ κατεσθίειν· σὺ δὲ κάρτα φείδηι.

(Anth. II, p. 189, m. N° 29).

Scansion:

-- | -υ | -[υ] | -υ | -[υ] | -υ | -υ | -[υ]
 -υ | -υ | -υ | -υ | -[υ] | -[υ]

V. p. 137.

Mètre N° VI.

υ(υ) - υυ - υ -

ὁ (δὲ) καρκίνος ὧδ' ἔφα
 χαλαῖ τὸν ὄφιν λαβῶν·
 ἔϋθῦν χρῆ τὸν ἑταῖρον ἔμ-
 μεν καὶ μὴ σκολιὰ φρονεῖν.

(Anth. II, p. 184, m. N° 9).

Sur la valeur rythmique de la strophe v. pp. 135—136.

BIBLIOGRAPHIE.

Editions des poètes lyriques grecs.

- Poetal lyrici Graeci, quartis curis rec. Th. Bergk.
 Pars II: Poetae elegiaci et iambographi, Lipsiae 1915,
 Pars III: Poetae melici 1914. —
 Anthologia lyrica Graeca ed. E. Diehl, vol. I et II, Lipsiae 1925. —
 Σαπφοῦς μέλη, ed. by E. Lobel, Oxford 1925. —
 Ἀλκαίου μέλη, ed. by E. Lobel, Oxford 1927. —

Rythmiciens et métriciens grecs.

- Anonymi Scriptio de musica. Bacchii senioris introd. ed. Fr. Beller mann, Berolini 1841. —
 Scriptores metrici Graeci ed. R. Westphal, v. I Hephaestionis de metris enchiridion et de poemate libellus cum scholiis et Trichae epitomis. Adiecta est Procli chrestomathia grammatica, Lipsiae 1866. —
 R. Westphal, Die Fragmente der Rhythmiker und die Musik-Reste der Hellenen, Suppl. du vol. I de la Metrik der Griechen, 2 Aufl. Leipzig, Teubner 1867. —
 — Aristoxenus von Tarent, Melik und Rhythmik des klassischen Hellenenthums, Leipzig 2 v. 1883, 93. —
 Aristidis Quintiliani de musica libri III, ed. A. Jahnus, Berol. 1882. —
 Anecdota varia Graeca et Latina, edd. R. Schoell et G. Studemund, vol. I Anecd. Graeca musica metrica gramm. Berol. 1886. —
 Collection des auteurs grecs relatifs à la musique par Ch. E. Ruelle, Paris 1871—95 (Aristoxène 1871, Cléonide et Euclide 1884, Nicomaque 1891, Alype, Gaudence, Bacchius 1895). —
 The Oxyrhynchus Papyri, Part I, Grenfell and Hunt, 1898 (Aristoxenus Ῥυθμικὰ στοιχεῖα).
 Musici scriptores Graeci, rec. C. Janus, Lipsiae 1895.
 — Supplementum (Melodiarum reliquiae 1899. —
 Plutarque, De la musique, éd. critique et explicative par H. Weil et Th. Reinach, Paris 1900. —
 H. S. Macran, The harmonics of Aristoxenus ed. with translation, notes, introd. and index of words, Oxford, Clarendon 1902. —
 L. Lalo, Aristoxène de Tarente, disciple d'Aristote, et la musique de l'antiquité. Thèse, Paris, Société française d'imprimerie, 1904. —
 Tractatus Graeci de re metrica inediti, W. Koster, Paris 1922. —

Ouvrages modernes sur la métrique grecque.

Manuels et traités de métrique.

- G. Hermann, Elementa doctrinae metricae, Lipsiae 1816.
 — Epitome doctrinae metricae, Lips. 4 ed. 1869. —
 Theorie der musischen Künste der Hellenen, von A. Rossbach u. R. Westphal,

- I Griech. Rhythmik v. R. Westphal, Leipz. 1885.
 II Griech. Harmonik u. Melopöie von R. Westphal, Leipz. 1886.
 III, 1. Allg. Theorie der griech. Metrik von R. Westphal u. H. Gleditsch, Leipz. 1887.
 III, 2. Spezielle griech. Metrik von A. Rossbach, Leipz. 1889. —
 F. A. Gevaert, Histoire et Théorie de la musique de l'Antiquité, Gand, 2 vol. 1875, 81.
 Metrik der Griechen und Römer, von W. Christ, 2 Aufl. Leipzig, 1879. —
 Traité de rythmique et de métrique grecque, par O. Riemann et M. Dufour, Paris 1893. —
 Δημητρίου Σεμετέλου, Ἑλληνικὴ μετρικὴ, Ἀθήνησιν 1894.
 Traité de métrique grecque par P. Masqueras, Paris 1899. —
 Metrik der Griechen und Römer, von H. Gleditsch (3 Aufl. 1901).
 Griechische Metrik von P. Maas, 1923 (Einleit. in d. Altertumsw., I Band, 7 Heft.). —
 L. Laurand, Manuel des études grecques et latines, fasc. VII, Métrique, 1923. —
 Einführung in die Griechische Metrik von K. Rupprecht. — 1924. —
 La musique grecque, par Th. Reinach, Paris 1926. —

Ouvrages spéciaux

- Th. D. Goodell, Chapters on greek Metric, New-York, Scribner 1901.
 Henri Weil, Etudes de Littérature et de Rythmique grecques, Paris 1902. —
 Der Enoplios, von E. Herkenrath 1906. —
 Der Rhythmus im antiken Vers von P. von der Mühl, 1918. —
 Richard Heinze, Die lyrischen Verse des Horaz, 1918. —
 Lyrische Daktylen, von E. Fraenkel (Rhein. Mus. 72 B. 2 Heft). —
 Metrische Beiträge, von K. Münscher, Hermes 54 (1919), 56 (1921) 58 (1923). —
 O. Schroeder, Vorarbeiten zur griechischen Versgeschichte, 1908. —
 — Ueber den gegenwärtigen Stand der griechischen Verswissenschaft, 1912. —
 — Horazens Versmasse, 1921. —
 — Griechische Singverse, 1924. —
 — Aristophanes, Cantica 1909; 2-e éd. 1930. —
 — Euripides, Cantica 1910; 2-e éd. 1928. —
 — Aeschylus, Cantica 1916. —
 — Sophocles, Cantica 1923. —
 — Nomenclator metricus, Heidelberg 1929. —
 — Grundriss der griechischen Versgeschichte, Heidelberg 1930. —
 Griechische Verkunst von U. von Wilamowitz-Moellendorff, Berlin 1921. —
 A. Meillet, Les origines indo-européennes des mètres grecs, Paris 1923. —
 Carlo del Grande, Sviluppo musicale dei metri greci Napoli 1927. —
 Greek lyric Metre by G. Thomson Cambridge 1929. —

Grieķu monōdiskās lirikas pantmēri.

Pēteris Kīķauka.

Kopsavilkums.

Grieķu metrikas pētīšanā svarīga loma pieder pareizai pētīšanas metodei. Tīri ārēja, mēchaniska pantmēru analīze, kas sastopama kopš grieķu metriķu laikiem, maz ko dod ritma noskaidrošanai. Nepietiek, ja strofas sadala pantos, locekļos (kōlos) un pēdās ar vienādu moru skaitu: grafisko schēmu ritmiskā vērtība ir jāpārbauda arī akūstiski, pantmēru ritms ir ne tikai jāredz, bet arī jādzird.

Pētījot grieķu lirikas pantmērus, jāņem vērā strofas ritmiskā sakarība. Gluži kā vārda pareizo nozīmi var izprast tikai no vārda vietas un sakara teikumā, tā metriskas rindas nozīmi palīdz noskaidrot viņas ritmiskais sakars strofā. Atsevišķi, no ritmiska sakara izrauti pantī bieži var maldināt, jo pēc panta ārējās formas ne vienmēr var spriest par tā ritmisko vērtību; bieži atgadās, ka viena un tā pati metriska schēma slēpj sevī pantmērus ar dažādu ritmisku saturu.

Ar monōdiskās lirikas pantmēriem saistās daži vispārēji grieķu metrikas jautājumi. Viens no tiem ir jautājums par grieķu dzejas skandēšanu. Grieķu pantus var skandēt: 1) akcentējot katru metriskās pēdas „tesī“ un ignorējot vārdu dabiskās intonācijas (parastais skandēšanas veids); 2) akcentējot tesī, bet līdzās teses (dinamiskajam) akcentam paturot arī vārdu (mūzikālās) intonācijas (Westphal, Crist); 3) ignorējot pavisam teses akcentu un ievērojot tikai kvantitāti (Goodell, Th. Reinach, Meillet); tēse šai gadījumā nozīmētu to (pa laikam ar gaļu zilbi vai zilbēm izteikto) pēdas daļu, kas tika atzīmēta ar ritmisko piesitienu, bet bez kāda balss uzsvara; vārdu intonācijas būtu paturamas recitācijā, bet tās izzustu dziesmā, kur intonāciju vietā stājas melodijas toni. Šis trešais skandēšanas veids liekas vairāk nekā divi iepriekšējie saskanam ar grieķu valodas mūzikālo raksturu un metriskās versifikācijas principu. Tikai, pantus bez ritmiskā akcenta skandējot, stingri jāievēro zilbju kvantitāte un vārdu intonācijas jāizrunā mūzikāli, t. i. paaugstinot balsi, bet nevis to pastiprinot: citādi balss uzsvars top ritmam par traucējumu. Jāpiezīmē tomēr, ka minētie trīs skandēšanas paņēmieni praksē dod apmēram tos pašus rezultātus. Galvenais noteikums ir, lai tēse (vienalga, vai to izrunā ar dinamisku akcentu, vai bez tā) atkārtotos pēc vienādiem laika sprīžiem: pretējā gadījumā nebūs regulāra ritma.

Otrs svarīgs jautājums ir: vai visi grieķu pantmēri bija stingri ritmiski? Jaunākā laikā izplatītais uzskats, ka daži grieķu (un proti, galvenā kārtā lirikas) pantmēri ir bijuši ar „brīvu“ ritmu, ir apšaubāms. Vismaz argumenti, ar kuriem šā uzskata aizstāvji atbalsta savu teoriju, ir nepareizi. Daudzi pantmēri, kas, pēc viņu ārējās formas spriežot, varētu likties aritmiski, tuvāk izpētīti, izrādās par pantmēriem ar noteiktu ritmu. Pētījot grieķu lirikas pantmērus, vienmēr jāņem vērā, ka 1) grieķu versifikācija bieži tika lietota katalēkse viņas {dažādās formās; 2) četru moru pēdas tika pielīdzinātas triju moru pēdām, resp. tika lietoti logaoidi; 3) ir iespējams, ka grieķi pazina sevišķu skandēšanas veidu, ko varētu saukt par klastisku un kas pastāvēja iekš tam, ka gaļa zilbe tika vidū dalīta pušu vai nu ar melodijas toņa maiņu vai arī ar ritmisko piesitienu. Tā saucamie pretrītmu pantmēri šādējādi skandēti dabū vienveidīgu un noteiktu ritmu, piem. chorijambi dabū jambisku ritmu, bet „anaklōmeni“ (— — — — —) jōnisku.

Turpretī, lesbiešu (un Anakreonta) lirikā lietotie glikōneji nav ne trochajiski-jambiski (Weil, Masqueray), ne arī chorijambiski (v. Wilamovitz-Moellendorff, O. Schroeder) pantmēri, bet logaoidi un proti, daktiliski-trochajiskas tetrapodijas, kas pieder pie tā saucamo „aiolisko daktilu“ šķiras, pie kuŗas pieder arī asklēpiadeji. Šos „aioliskos daktilus“ raksturo: 1) divzilbīga (ne četrzilbīga, kā to daži metriķi cenšas pierādīt) „base“ sākumā; 2) daktilu rinda vidū; 3) katalēktiska trochaju dipodija beigās.

Pie logaoidiem pieskaitāmi arī: 1) falaikeji, kas uzskatāmi kā paplašināti glikōneji (85. lp.); 2) Alkaja strofa, kas sastāv no jambiski-anapaistiskiem pantiem un Sapfojas strofa, kas sastāv no trochajiski-daktiliskiem pantiem (90—98 lp.); 3) otrā Sapfojas strofa, kas jāpieņem par logaoidisku tai gadījumā, ja tā ir ar krītošu ritmu (99.—100. lp.); 4) strofas, kuŗu sastāvelementi ir glikōneji, „aioliskie daktili“, asklēpiadeji un falaikeji (101.—107. lp.) un 5) dažas citas strofas un sistēmas (59.—60., 107.—109., 112.—118., 120.—122., 134.—137. lp.).

Dažos lesbiešu un Korinnas logaoidiskos pantmēros ir novērojama daktilu parstatišana (metateze) no vienas pēdas otrā (sk. 105., 131.—132. lpp.).

Divos lesbiešu pantmēros (103.—105. lp.) ir konstatējama enkatalēkses metateze. Ārēji aplūkoti šie pantmēri liekas esam ar nenoteiktu (brīvu) kvantitāti, bet metriskā analīze rāda, ka viņiem ir stingri regulārs ritms.

Dažos pantmēros ir pielaižama (strofas beigās) tempa palēninašana, tā ka piem. jams dabū 6 moru gaŗumu: —┐ (133. lp.).

Ir pielaižams, ka dažos gadījumos teses ritmiskais piesitiens krita uz „tukšu laiku“. (pauzi). Šāds tukšās teses piesitiens varēja būt gan panta sākumā (129. un 135. lp.), gan vidū (129. lp.), gan beigās (93. un 116. lp.).

Dažiem lesbiešu un Anokreonta pantmēriem ritms nav ar drošību nosakāms. Tā Hēfaistions min vairākus lesbiešu pantmērus, kuŗus viņš uzskata par krītošiem jōniķiem, bet drīzāk tie liekas esam ar kāpjoši-logaoidisku (jambiski-anapaistisku) ritmu (sk. 112—118 lp.). Ari „anakreontiskā“ panta (┐┐┐┐┐┐) ritms nav visos gadījumos ar drošību nosakāms. Tāpat šaubas varētu rasties par dažiem pantmēriem, kas pēc viņu ārējā izskata līdzinās chorijambiski-jambiskiem: nav droši zināms, vai tie ir ar krītošu (logaoidisku), vai kāpjošu (jambisku) ritmu (sk. 121. lp.).

No sacītā redzams, ka daudzi grieķu lirikas pantmēri nav vēl pilnīgi izpētīti. Tomēr viena lieta liekas skaidra: daudzo grieķu metru mudžeklī ir saskatāma harmoniska likumība un lielā pantmēru dažādība, kas vietām liekas pārāk sarežģīta, dibinās uz nedaudziem, apbrīnojami vienkāršiem ritmikas pamatlikumiem.

Grieķu melikas skaistumu pilnīgāki izjūtīs tas, kas šo meliku skandēs pēc tiem ritmiem, kuŗus savām dziesmām ir devuši paši grieķu dzejnieki.

TABLE DES MATIERES.

Préface	1
Indications préliminaires	2
A. Introduction. Quelques questions générales de métrique grecque	
Chapitre I. Scansion des vers grecs	2
Chapitre II. Lois rythmiques. Les mètres de la lyrique grecque étaient-ils rigoureusement rythmiques?	15
Chapitre III. Catalexe	28
Chapitre IV. Logaèdes	33
Chapitre V. Anacrase	43
B. Mètres de la poésie monodique.	
1. Poésie iambique	56
Chapitre VI. Archiloque	56
2. Ode éolienne	65
Chapitre VII. Quelques particularités de la métrique lesbienne	65
Chapitre VIII. Glyconiens, „dactyles éoliens“ et asclépiades chez les Lesbiens	72
Chapitre IX. Strophe alcaïque, strophe saphique et autres formations métriques des Lesbiens	90
3. Ode ionienne. Ode béotienne. Chanson de table	118
Chapitre X. Anacréon. Anacréontiques. Corinne. Scolies	118
Conclusion	138
Appendice. Aperçu général sur les mètres de la poésie monodique	
Archiloque	141
Alcée et Sapho	148
Anacréon	167
Anacréontiques	177
Corinne	178
Scolies	180
Bibliographie	183
Grieķu monodiskās lirikas pantmēri	185
Table des matières	189

TABLA DES MATIERES

1	Table des matieres
2	Indications preliminaires
3	A. Introduction. Quelques questions generales de metrique grecque
12	Chapitre I. Section des vers grecs
28	Chapitre II. Les rythmiques. Les metres de la langue grecque
31	Chapitre III. Catalexe
33	Chapitre IV. Logodes
35	Chapitre V. Anacatax
	B. Metres de la poesie monodique
50	1. Poesie iambique
50	Chapitre VI. Anapestes
52	2. Ode bacchique
55	Chapitre VII. Quelques particularites de la metrique lesbienne
57	Chapitre VIII. Chycomeres, da-xylis, ephians, et autres metres rares
60	Chapitre IX. Strophe alexandrine, strophe sapphoique et autres formations
60	metriques des Lesbians
118	3. Ode ionienne. Ode bacchique. Chanson de table
118	Chapitre X. Anacrotiques. Anacrotiques. Colonne. Scopes
128	Conclusion
141	Appendice. Aperçu general sur les metres de la poesie monodique
141	Anapestes
148	Anacrotiques
157	Anacrotiques
177	Anacrotiques
178	Colonne
180	Scopes
183	Bibliographie
185	Grecque monodique. Index par metres
189	Table des matieres

ERRATA.

	Au lieu de :	lire :
Page 2, ligne 16	(Poetae Lyrici Graeci)	(Poetae lyrici Graeci ⁴)
" 7, " 30	ἄγō, lègō	ἄγō, légō
" 12, " 12	distingues	distinguer
" 13, " 18	adisparu	a disparu
" 16, " 20	pouvait il	pouvait-il
" 17, " 23	il n' y à pas	il n' y a pas
" 17, " 30	dochmien	dochmius
" 18, " 37	à réussi	a réussi
" 19, " 11	à tout	a tout
" 23, " 18 et 20	dochmien	dochmius
" 25, " 32	mètriciens	métriciens
" 27, " 7	savois	savoir
" 30, " 17	an ne sait	on ne sait
" 30, " 25	υ υ υ υ υ υ υ υ	υ υ υ υ υ υ υ υ
" 35, " 12	done	donc
" 39, " 17	chque	chaque
" 44, " 19	τοιούτοις	τοιούτοις
" 59, " 22	v. p. 106*)	v. p. 31)*)
" 61, " 12	le leur	de leur
" 66, " 5	ὦ ξανθά	ὦ ξανθά
" 66, " 7	metriques	métriques
" 67, " 18	ὁ λυσιμέλης	ὁ λυσιμέλης
" 69, " 14	ἀνελεύθερον	ἀνελεύθερον
" 69, " 21	ὁ λυσιμέλης	ὁ λυσιμέλης
" 70, " 14	ἔνθεν	ἔνθεν
" 71, " 12	θανάτου	θανάτου
" 72, " 14	chez poètes Lesbiens	chez les poètes lesbiens
" 79, " 3	tripodie	dipodie
" 80, " 13	prosdodiques	prosodiques
" 81, " 11/12	gracieux fragments	gracieuses odes
" 84, " 22	èpiques	épiques
" 88, " 22	lesbiens	Lesbiens
" 96, " 26	curieuz	curieux
" 96, " 36	à eu	a eu
" 97, " 24	démonstrée	démontrée
" 102, " 22	asclppiade	asclépiade

Page 102, ligne 26	δ' ἄρηι	δ' Ἄρηι
" 102, " 27	v. p. 232	v. p. 155
" 103, " 2	χαίροις	χαίροις'
" 103, " 9	queques	quelques
" 103, " 24	Ἄτρεϊδαν	Ἄτρεϊδαν
" 105, " 5	á la	à la
" 114, " 15	diiambes	ditrochées
" 119, " 29	ἀστοῖσι	ἀστοῖσι
" 121, " 32	(_ _ _ _ _)	ἀσπίδα ῥίψ' ἐς ποταμοῦ καλλιῖρου προχοάς (_ _ _ _ _)
" 125, " 13	n'a attestée	n'a été attestée
" 126, " 22	μεγάλωι δηῦτέ μ' Ἔρωσ ἔκοψεν ὥστε χαλκεὺς	μεγάλωι δηῦτέ μ' Ἔρωσ ἔκοψεν ὥστε χαλκεὺς πελέκει, χειμερῖνι δ' ἔλουσεν ἐν χαράδρῃ
" 114, " 9	amplication	amplification
" 147, " 6	ὀστέων	ὀστέων (104)
" 147, " 34	_ _ _ _ _ - [_] -	_ _ _ _ _ - [_] -
" 148, " 5	θέω (5. 46)	θέω (S. 46)
" 149, " 15	τό δ' 3 4	τό δ' 3. 4.
" 155, " 23	_ _ 8 7	_ _ 8. 7.
" 157, " 13	χάπαυγάμενα	κάπαυγάμενα
" 165, " 14	αὐτὰ δέ συ	αὐτα δὲ σύ
" 176, " 1	Nº XVIII	Nº XXVIII

0.50

LŪR III. II	AUL phil. II
Nr. 1. P. Kikauka. Mètres de la poésie grecque monodique	1
Grieķu monōdiskās lirikas pantmēri	185

LU bibliotēka



220034227

135 345