Sur le parfum tragique des Côla métriques chez Aristophane

Autor(en): **Steinrück, Martin**

Objekttyp: **Article**

Zeitschrift: **Études de Lettres : revue de la Faculté des lettres de l'Université de Lausanne**

Band (Jahr): **- (2004)**

Heft 4

PDF erstellt am: **25.05.2024**

Persistenter Link: https://doi.org/10.5169/seals-870167

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Inhalten der Zeitschriften. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern.
Die auf der Plattform e-periodica veröffentlichten Dokumente stehen für nicht-kommerzielle Zwecke in Lehre und Forschung sowie für die private Nutzung frei zur Verfügung. Einzelne Dateien oder Ausdrucke aus diesem Angebot können zusammen mit diesen Nutzungsbedingungen und den korrekten Herkunftsbezeichnungen weitergegeben werden.
Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Die systematische Speicherung von Teilen des elektronischen Angebots auf anderen Servern bedarf ebenfalls des schriftlichen Einverständnisses der Rechteinhaber.

Haftungsausschluss

Alle Angaben erfolgen ohne Gewähr für Vollständigkeit oder Richtigkeit. Es wird keine Haftung übernommen für Schäden durch die Verwendung von Informationen aus diesem Online-Angebot oder durch das Fehlen von Informationen. Dies gilt auch für Inhalte Dritter, die über dieses Angebot zugänglich sind.

Ein Dienst der *ETH-Bibliothek*
ETH Zürich, Rämistrasse 101, 8092 Zürich, Schweiz, www.library.ethz.ch

http://www.e-periodica.ch

SUR LE PARFUM TRAGIQUE DES *CÔLA* MÉTRIQUES CHEZ ARISTOPHANE

Du point de vue métrique, le trimètre iambique de l'*iambos* archaïque ne ressemble pas du tout au trimètre comique. On dirait plutôt que c'est la tragédie d'Eschyle qui a repris Archiloque, et non pas Aristophane. Nous expliquons le paradoxe par une «re-rythmisation»; l'ambivalence de ce processus est encore visible au Ve siècle. Il y a donc deux traditions rythmiques à l'époque d'Aristophane: une ancienne et une nouvelle. C'est dans leur jeu qu'on peut trouver un rythme «tragique» propre au discours comique.

1. Problème

L'histoire de la littérature d'Aristote, selon laquelle l'Ancienne comédie prendrait comme modèle la poésie iambique agressive d'Archiloque, peut causer un malaise chez les métriciens[1]. En tout cas la forme très sévère du vers appelé trimètre iambique et utilisé dans la poésie iambique archaïque ne ressemble pas du tout au trimètre comique, qui admet beaucoup plus de licences. On serait plutôt tenté de dire que c'est la tragédie d'Eschyle qui a repris Archiloque, et non pas la comédie d'Aristophane[2]. Ceci est d'autant plus troublant qu'avec

---

[1] Aristote, *Poétique* 1449a: «Lorsque la tragédie et la comédie eurent fait leur apparition, les poètes qui embrassaient l'un des deux types de poésie, suivant leur nature propre, devinrent les uns poètes comiques au lieu de poètes iambiques et les autres poètes tragiques au lieu de poètes épiques, ...» (traduction d'après Hardy; le texte grec: «παραφανείσης δὲ τῆς τραγῳδίας καὶ κωμῳδίας οἱ ἐφ' ἑκατέραν τὴν ποίησιν ὁρμῶντες κατὰ τὴν οἰκείαν φύσιν οἱ μὲν ἀντὶ τῶν ἰάμβων κωμῳδοποιοὶ ἐγένοντο, οἱ δὲ ἀντὶ τῶν ἐπῶν τραγῳδοδιδάσκαλοι,...»).

[2] Déjà Héphestion, *Enchiridion* 16, soulignait la différence.

les années, l'iambe d'Euripide ressemble de plus en plus à celui de la comédie[3]. On relève pourtant un rapport polémique, parodique entre la facture métrique comique et la facture tragique: on parle de paratragédie[4]. La comédie en effet peut, contrairement à ses habitudes, observer les lois métriques respectées d'habitude par le trimètre tragique pour «faire tragique»[5]. Cette petite contradiction entre la parenté discursive d'une part et la rupture métrique d'autre part peut s'expliquer quand on la situe dans le cadre d'un changement de rythme plus général, pour lequel je cherche des arguments depuis plusieurs années. Je tenterai donc de présenter les problèmes de l'iambe d'Aristophane comme traces de ce changement en insistant sur une composante du vers iambique: le *côlon* appelé «flacon de parfum» ou ληκύθιον[6].

2. *Changement de rythme: des* côla *aux* metra

Dans sa métrique, West admet ce qu'Usener, Wilamowitz et Gentili avaient déjà dit[7]: la définition métrique très contradictoire des vers stichiques (répétés sans être regroupés en sous-unités) tels l'hexamètre dactylique, le trimètre iambique et le tétramètre trochaïque catalectique[8]

---

[3] Cf., de façon générale, D. M. L. Philippides, *The iambic trimeter of Euripides*.

[4] Cf. par exemple F. Jouan, «La paratragédie dans les Acharniens», p. 17-30.

[5] Il s'agit des lois métriques de R. Porson, *Euripidis Hecuba*, p. XXX-XXXIX: les iambographes archaïques et la tragédie (dans les épisodes) évitent une fin de mot après l'élément anceps du lécythe final, si cet élément est réalisé par une longue; de même l'iambe archaïque ou la tragédie peuvent employer la *muta cum liquida, une consonne plosive avec des latérales (l/r)* comme deux consonnes, le trimètre comique tend à les considérer comme une seule consonne, ce qui change le rythme.

[6] Mais il convient de comparer ces proposition avec les remarques de Frank Müller sur le même sujet, dans ce recueil.

[7] H. Usener, *Altgriechischer Versbau,* p. 44, B. Gentili, *Metrica greca arcaica*, C. Trümpy, *Vergleich des Mykenischen mit der Sprache der Chorlyrik,* B. Gentili & P. Giannini, «Preistoria e formazione dell'esametro», p. 7-51; voir maintenant B. Gentili & L. Lomiento, *Metrica e ritmica*, p. 279-83. Un papyrus tardif (IIIe siècle) atteste que par la suite les élèves apprenaient à analyser un vers hexamétrique en utilisant le terme d'enoplios (P. Berol 9734). L'auteur d'un traité de métrique grecque donne un exemple qu'il a composé lui-même: ἡνίκ' ἂν ἦι σπονδεῖος ὁ δεξιός, ἄν τε τροχαῖος σὺν τούτωι κατ' ἴαμβον ἐνόπλιος ὧ[ς κελ]αδεῖται·, «quand à droite (du premier *côlon*) il y a un spondée, suivi d'un trochée, ajoute à cela un (*stikhos*) enoplien commençant par un iambe, voici comme cela se chante». Pour le commentaire, cf. U. von Wilamowitz-Moellendorff, *Griechische Verskunst*, p. 380 s.

[8] Je parle des problèmes insolubles que posent dans ces vers la catalexe ou la définition de la césure.

montre que le rythme musical en cadences ou en *metra* répétés ne peut pas constituer la structure originaire des vers stichiques. Les données s'accordent mieux pour dire que la structure rythmique des vers stichiques consistait en une articulation en deux *côla*, peut-être en partie soutenus par le tempo. La question n'est donc pas de déterminer si il y a eu ou non glissement entre un rythme articulant deux *côla* différents et un rythme répétant six *metra* égaux, mais porte sur le temps de cette «re-rythmisation»[9]. West et Gentili parlent de préhistoire (mycénienne) des vers, mais on peut trouver des arguments valables pour le VIe siècle. Nous ne donnons ici que quelques indications chronologiques pour esquisser notre hypothèse:

Au VIIe siècle, les vers d'Homère, comme les vers épiques dans l'élégie d'Archiloque ou de Callinos, semblent ressembler aux vers de Stésichore. Ils seraient donc plutôt constitués de *côla*. La même chose est vraie pour les «tétramètres» d'Archiloque, et il n'y a aucune raison qu'il en aille autrement pour ce qu'on appellera plus tard les trimètres iambiques de Sémonide ou d'Archiloque. Ils se composaient de deux *côla*: un *côlon* appelé *penthémimère* (et noté comme suit: X – U – X) et un second *côlon* nommé *lécythe* (noté – U – X – U –). En tout cas, ces vers respectent quasiment toujours la césure après le cinquième élément (donc après X – U – X) ainsi que les lois métriques sévères qui caractérisent l'iambe des iambographes.

Au VIe siècle la facture du vers épique dans l'élégie de Théognis et de Xénophane change par rapport à celle que l'on trouve chez Homère ou Archiloque, de façon à donner l'impression que l'accompagnement de ce vers par le hautbois a changé le rythme traditionnel des vers épiques chantonnés sur une mélodie produite par des cordes, avec leurs deux moitiés inégales et impliquant peut-être un changement de tempo de *côla*. C'est peut-être la caractéristique des tons plus longs du hautbois qui changeaient ces deux moitiés en une seule unité avec un rythme cadencé en *metra*[10]. Vers la fin du VIe siècle l'iambographe Hipponax utilise, selon nos sources et selon la tradition

---

[9] Ce terme signifiant la sérialisatation du rythme en séries de dactyles indiqués par le doigt ou le pied du professeur de musique s'appelle «Katametronisierung» chez N. Berg, «Parergon metricum,...», p. 11-36. B. Gentili & L. Lomiento, *Metrica et ritmica*, p. 43-44, tentent de résoudre le problème en associant le *metron* au pas de danse qui s'applique aussi aux *côla* et qui se transcrit chez les métriciens anciens en analyse du *côlon* en *prototypa*, c'est-à-dire en mètres de base. Mais un *metron* identique répété, musical au sens de Berg, n'est pas la même chose qu'une chorégraphie en séquences métriques hétéroclites.

[10] Cf. M. Steinrück, «Zum Rhythmus des homerischen Verses».

antique, pour la première fois un type de vers iambique qu'on pourrait interpréter comme une contre-réaction à la rythmique cadencée: dans ses «choliambes» on trouve un effet qui détruit la répétition du même *metron* à l'endroit le plus sensible, à savoir à l'avant-dernière syllabe: pour confirmer le rythme métrique, cette syllabe devrait être brève, mais elle est presque toujours longue. Il faut aussi rappeler que chez Sémonide (fr. 7 West), il y a quelques vers sans césure au moment précis où il est question d'une transgression: la femme chienne parle sans cesse. Les césures traditionnelles (p = avec une césure penthémimère, c'est-à-dire une fin de mot après le cinquième élément métrique) et les césures plutôt rares (a = avec une autre césure) y sont notées à la marge droite.

L'autre, (le dieu l'a faite) de la chienne, méchante, étant elle-même mère
Qui veut tout entendre, tout savoir
Elle lance ses regards et rôde partout
En aboyant, même si elle ne voit aucun homme.
Le mari n'arriverait pas à l'arrêter en la menaçant,
Ni si, mis en colère, il brisait d'un coup de pierre
Ses dents, ni en lui parlant doucement,
Ni quand elle se trouve assise devant les hôtes,
Mais constamment, elle garde son aboiement — rien à faire!

	τὴν δ' ἐκ κυνός, λιτοργόν, αὐτομήτορα,	p	
	ἣ πάντ' ἀκοῦσαι, πάντα δ' εἰδέναι θέλει,	p	
	πάντηι δὲ παπταίνουσα καὶ πλανωμένη		a
15	λέληκεν, ἢν καὶ μηδέν' ἀνθρώπων ὁρᾶι.	p	
	παύσειε δ' ἄν μιν οὔτ' ἀπειλήσας ἀνήρ,	p	
	οὐδ' εἰ χολωθεὶς ἐξαράξειεν λίθωι	p	
	ὀδόντας, οὐδ' ἂν μειλίχως μυθεόμενος,	p	
	οὐδ' εἰ παρὰ ξείνοισιν ἡμένη τύχηι,	p	
20	ἀλλ' ἐμπέδως ἄπρηκτον αὐονὴν ἔχει.		a

Peut-être la tendance à la métrisation avait-elle donc commencé plus tôt. Hipponax la refuse, il s'en moque. Mais nous tenterons de montrer que c'est justement cette parodie d'un nouveau rythme, l'absence de césure, qui peut créer le rythme comique.

Ce n'est qu'au Ve siècle qu'émergent les noms de «six-mètres», «trois-mètres», «quatre-mètres»: Hérodote est le premier dans nos sources à utiliser le terme *hexametros* qu'il applique aux oracles et dans un contexte musical. Il parle d'*hexametros tonos*[11]. C'est peut-être chez Critias qu'on trouve pour la première fois le terme

---

[11] Hérodote, 1, 47, 11; 1, 62, 17; 5, 60, 1 (*hexametros tonos*) et 5, 61, 2; 7, 220, 14 (*hexametros* tout court).

d'*iambeion* relatif au rythme[12]. Il s'agit bien d'une sorte de renvoi aux fêtes des jeunes hommes, fêtes qui ont peut-être porté le nom d'*iambos*. Le mot *iambeion* désignerait alors le vers utilisé souvent dans un *iambos*. La transition ne serait pas rapide: le grand théoricien Damon semble dire qu'au Ve siècle on peut lire un vers épique avec le *daktylos* c'est-à-dire selon le mouvement régulier («égal») porté «en haut et (puis) en bas» du doigt ou du pied du professeur, donc selon les *metra*, ou alors avec (comme seconde moitié) un *enoplion*, en soulignant donc le *côlon* énoplien du vers[13]. Et il dit qu'il en est de même avec l'iambe[14].

On l'a vu: chez Damon les deux variantes étaient possibles. Or deux générations plus tard, au IVe siècle, Platon fait dire à son maître Socrate qu'il ne comprend plus ce que son professeur de musique Damon lui avait dit; l'élève de Platon, Aristote, dit clairement que tout vers est composé de *metra*[15]. On ne conçoit plus la récitation de vers en articulant deux moitiés.

3. Une solution

La contradiction entre, d'une part, la similarité discursive de la poésie iambique et la comédie, et, d'autre part, la similarité métrique de l'iambe et de la tragédie, de même que l'opposition métrico-discursive entre tragédie et comédie peuvent être résolues. On y arrive en distinguant un rythme ancien en *côla*, présent chez les iambographes et dans la tragédie, et un nouveau style en *metra*, émergeant de la parodie iambique, mais repris par la comédie comme son propre rythme, et qui fait l'économie de la césure habituelle ainsi que d'autres caractéristiques du *côlon*. Si les fins de mots entre les deux *côla* constituaient des synapses très peu marquées chez Archiloque, elles se trouvaient, après re-rythmisation, au centre d'une unité, d'un *metron*, et devaient provoquer une sensation de coupe appelée beaucoup plus tard *tome* ou *caesura*[16]. Ce qui change dans ce processus,

---

12 Critias fr. 4.4 West.

13 Le terme d'énoplion est controversé, mais Damon l'utilisait dans le contexte d'un hexamètre et le fragment d'un métricien atteste bien qu'il s'agissait de la série x – UU – UU – X: P. Berol. 9734r: ἡνίκ' ἂν ἦι σπονδεῖος ὁ δεξιός, ἄν τε τροχαῖος σὺν τούτωι κατ' ἴαμβον ἐνόπλιος ὡ[ς κελ]αδεῖται·, «quand à droite (du premier *côlon*) il y a un spondée, puis un trochée, avec cela un énoplien commençant par un iambe, voici comme cela se chante».

14 Cf. Aristophane, *Nuées* 651, et Platon, *République* 400b4.

15 Aristote, *Rhétorique* 1408b30.

16 Aphthonius repris par Victorinus, probablement au début du IVe siècle de notre

ce n'est pas le schéma métrique, mais la prosodie ou l'articulation des mots. L'iambe archaïque évite de recourir aux fins de mots ailleurs qu'après la cinquième position métrique; on les constate dans 22% des cas seulement chez Archiloque ou Eschyle; c'est-à-dire qu'en général la césure du schéma est respectée. Chez Aristophane, la césure ne respecte pas le schéma consacré dans 40% des cas[17]. Ces phénomènes peuvent avoir plusieurs causes, mais une partie d'entre eux semble être en interaction avec une figure sémantique: la plaisanterie, la pointe.

4. Arguments

Quels sont donc les arguments en faveur de la prédilection comique pour le nouveau rythme? Nous en proposons cinq:

a) Si l'on regarde la structure des plaisanteries dans les *Cavaliers* ou les *Nuées*, on se rend compte que les iambes comportant une césure traditionnelle penthémimère se trouvent toujours dans la phase qui prépare la pointe, c'est-à-dire dans une partie sérieuse. En revanche, les vers évitant les coupes traditionnelles et qui nous contraignent à lire selon le mode moderne, en «métrisant» sans respecter les *côla*, se trouvent dans la seconde partie, dans la chute drôle. Observons le premier exemple des *Cavaliers* (1-5). Nous notons à nouveau les types de césures à droite: un *p* désigne une césure penthémimère, un *a* une autre césure[18].

Premier serviteur:	Aïe! Aïe! Aïe! hi! Malheur de malheur! Aïe! Aïe! Aïe!		
	Maudit soit le Paphlagonien acheté récemment, le misérable!		
	Avec ses desseins que les dieux le confondent!		
	Depuis que le malheur a voulu qu'il entrât dans la maison,		
5	Il ne cesse de faire donner la raclée aux serviteurs.		
ΟΙΚΕΤΗΣ Α'	Ἰατταταιὰξ τῶν κακῶν, ἰατταταῖ.	p	
	Κακῶς Παφλαγόνα τὸν νεώνητον κακὸν	p	
	αὐταῖσι βουλαῖς ἀπολέσειαν οἱ θεοί.	p	
	Ἐξ οὗ γὰρ εἰσήρρησεν εἰς τὴν οἰκίαν		a
	πληγὰς ἀεὶ προστρίβεται τοῖς οἰκέταις.		a

ère (*Ars Grammatica*, 1, 19 Keil), Aristide Quintilien, 1, 24 et Choiroboskos, *Commentaire à Héphestion* 229 Consbruch.

[17] Chiffres selon M. van Raalte, *Rhythm and Metre*, p. 168.

[18] Les traductions sont tirées d'Aristophane, *Les Acharniens, Les Cavaliers, Les Nuées*, éd. Victor Coulon, trad. Hilaire Van Daele, Paris, Belles Lettres, 1952.

U - U - -| - U - U - U - p
U - U UU U| - U - - - U U p
- - U - -|UU U - U - U - p
- - U| - - - U| - - - U - a
- - U -| - - U -| - - U - a

Second serviteur — Ah! oui, qu'il périsse le plus misérablement du monde avant tous les autres paphlagoniens, avec ses diffamations!

Premier serviteur — Oh! malheureux, comment vas-tu?

Second serviteur — Mal, tout comme toi.

Premier serviteur — Avance ici, et flûtons ensemble
10 en gémissant sur un air d'Olympos.

Ensemble — Mumû mumû mumû mumû mumû mumû[19]

ΟΙΚΕΤΗΣ Β' — Κάκιστα δῆθ' οὗτός γε πρῶτος Παφλαγόνων a
αὐταῖς διαβολαῖς.

ΟΙ. Α' — Ὦ κακόδαιμον, πῶς ἔχεις; p

ΟΙ. Β' — Κακῶς καθάπερ σύ.

ΟΙ. Α' — Δεῦρο δὴ πρόσελθ', ἵνα p
ξυναυλίαν κλαύσωμεν Οὐλύμπου νόμον. a

ΟΙ. Α' Β' — Μυμῦ μυμῦ μυμῦ μυμῦ μυμῦ μυμῦ. a

U - U -| - - U | - - UU U -
- - U UU -| - UU - - - U - p
U -UU- U| - U - U - U - p
U - U -| - - U| - - - U - a
U - U -| U -| U - U - U - a

Premier serviteur — Pourquoi nous lamenter en vain? Ne faudrait-il pas plutôt chercher quelque moyen de salut et cesser de gémir?

Second serviteur — Quel serait donc ce moyen?

Premier serviteur — Dis-le, toi!

Second serviteur — Toi plutôt, dis-le-moi,
14 que je n'aie point à combattre.

Premier serviteur — Non, par Apollon, pas moi!

Second serviteur — Comment tu pourrais me dire ce que je dois te dire moi!

ΟΙ. Α' — Τί κινυρόμεθ' ἄλλως; Οὐκ ἐχρῆν ζητεῖν τινα p
σωτηρίαν νῷν, ἀλλὰ μὴ κλάειν ἔτι; p

ΟΙ. Β' — Τίς οὖν γένοιτ' ἄν;

ΟΙ. Α' — Λέγε σύ.

ΟΙ. Β' — Σὺ μὲν οὖν μοι λέγε, p
Ἵνα μὴ μάχωμαι. p

---

[19] Traduction d'après Aristophane, *Les Acharniens, Les Cavaliers, Les Nuées*, éd. Victor Coulon, trad. Hilaire Van Daele, p. 80-2.

OI. A'	Μὰ τὸν Ἀπόλλω 'γὼ μὲν οὔ.	
OI. B'	Πῶς ἂν σύ μοι λέξειας ἁμὲ χρὴ λέγειν;	a
Premier serviteur	Mais parle hardiment; après je m'expliquerai à mon tour.	
Second serviteur	Mais c'est que «hardi» n'est point dans mes moyens.	
17	Comment donc pourrais-je bien dire cela euripidiquement.	
OI. A'	Ἀλλ' εἰπὲ θαρρῶν, εἶτα κἀγὼ σοὶ φράσω.	p
OI. B'	Ἀλλ' οὐκ ἔνι μοι τὸ θρέττε. Πῶς ἂν οὖν ποτε	a
	εἴποιμ' ἂν αὐτὸ δῆτα κομψευριπικῶς; -	a
Premier serviteur	Non, non, de grâce, non, ne me sers pas de scandix; mais trouve quelque «pas de fugue» qui nous éloigne du maître.	
Second serviteur	Eh bien, prononce «allons» tout d'un trait, comme je fais!	
Premier serviteur	Soit, je dis «allons».	
Second serviteur	Maintenant après «allons»,	
21	Dis «dette»!	
Premier serviteur	Dette.	
Second serviteur	Parfait!	
OI. A'	Μή μοί γε, μή μοι, μὴ διασκανδικίσῃς·	p
	ἀλλ' εὑρέ τιν' ἀπόκινον ἀπὸ τοῦ δεσπότου.	a
OI. B'	Λέγε δὴ μο - λω - μεν ξυνεχὲς ὡδὶ ξυλλαβών.	p
OI. A'	Καὶ δὴ λέγω· Μολωμεν.	
OI. B'	Ἐξόπισθέ νυν	a
	αὐ - το φάθι τοῦ μολωμεν.	
OI. A'	Αὐτο.	
OI. B'	Πάνυ καλῶς.	a
	À présent, comme si tu te ... frottais, dis d'abord posément «allons», ensuite «dette», puis l'un après l'autre en pressant le mouvement.	
Premier serviteur	«Allons, dette, allons, détalons»	
Second serviteur	Voilà!	
25	Cela ne te fait-il pas plaisir?	
	Ὥσπερ δεφόμενός νυν ἀτρέμα πρῶτον λέγε	p
	τὸ μολωμεν, εἶτα δ' αὐτο, κᾆτ' ἐπάγων πυκνόν.	p
OI. A'	Μολωμεν αὐτο μολωμεν αὐτομολῶμεν.	
OI. B'	Ἦν,	a
	οὐχ ἡδύ;	

La première pointe qui fait rire (4-5), consiste en l'explication des cris *Aïe! Aïe! Aïe! hi!* (*iattataiax*, 1) comme cris de douleurs et la présentation des stratèges d'Athènes (et de Cléon, le Paphlagonien) comme des esclaves. On observe le même phénomène dans la plai-

santerie suivante (8-10) placée après un commentaire (6-7). Elle se termine sur une pointe concernant la musique épico-mélique, un peu larmoyante, un ton dont se moque déjà la poésie iambique d'Archiloque[20]. Ici Aristophane se moque du ton sérieux, trop sérieux d'Olympos, poète flûtiste travaillant avec des *côla*, alors qu'Aristophane supprime la césure entre les *côla*. Et ainsi de suite: les césures «autres» que la penthémimère et qui sont marquées dans notre texte par un *a* dans la marge sont toujours présentes dans la chute comique de la plaisanterie, alors que dans la première partie la possibilité d'une lecture en *côla* est préservée. Dans la blague, le poète comique se positionne donc du côté du rythme nouveau contre le rythme traditionnel.

b) Au début des *Nuées* d'Aristophane, Strepsiade se réveille, et, avant même de commencer ses plaisanteries, il prononce déjà des vers iambiques rythmés forcément en *metra*, sans césures fixes, alors que son fils, qui répond de façon plus tragique, les respecte.

c) La coexistence d'une ancienne et d'une nouvelle réalisation rythmique possible du même schéma métrique pourrait expliquer le statut assez ambigu d'un procédé qu'utilise le personnage Eschyle dans la pièce d'Aristophane, les *Grenouilles* (1208-41); dans la joute poétique finale, Eschyle colle systématiquement la séquence ληκύθιον ἀπώλεσεν («il perdit sa fiole») aux débuts de vers d'Euripide. Ainsi ne se moque-t-il pas seulement de leur contenu larmoyant, il brandit également une arme typiquement tragique — la structure en *côla* — contre un poète certes tragique, mais qui tend, de plus en plus, à changer les règles métriques du genre (Aristophane, *Grenouilles* 1215-19).

Euripide	Mais il aura beau faire; à ce prologue-ci, il de pourra pas adapter de fiole: il n'est point de mortel en toute chose heureux: l'un, bien né, manquera de moyens d'existence; l'autre, sorti de bas …
Eschyle	… perdit sa fiole
Εὐριπίδης	ἀλλ' οὐδὲν ἔσται πρᾶγμα· πρὸς γὰρ τουτονὶ τὸν πρόλογον οὐχ ἕξει προσάψαι ληκύθον. «οὐκ ἔστιν ὅστις πάντ' ἀνὴρ εὐδαιμονεῖ. ἢ γὰρ πεφυκὼς ἐσθλὸς οὐκ ἔχει βίον ἢ δυσγενὴς ὢν»
Αἰσχύλος	«ληκυθίον ἀπώλεσεν»

[20] Dans l'épode fr. 185, 1 West, Archiloque s'adresse à sa victime dans le rythme dactylique, (après une partie plus sérieuse dans le rythme iambique) en appelant son destinataire ἀχνυμένη σκυτάλη, à traduire peut-être par «messagerie larmoyante».

- - U| - -| - U| - -| - U - |
- UU U| - - -| U - -| - U - |
- - U| - -| -| U -| - - U - h
- -| U - -| - U| - U -| U - |
- - U -| -|
- UUU|U - U - |

d) La même constatation expliquerait aussi le nom que porte le *côlon* noté par – U – X – U – dans les métriques antiques. Les métriciens anciens auraient eu plus de raisons d'appler ce *côlon* d'après son apparition plus régulière (– U – X – U –) dans les vers d'Archiloque ou par exemple dans le premier *stasimon* de *l'Agamemnon* d'Eschyle. Mais ils l'ont fait dériver justement de cette joute poétique le nom de lécythe pour le second *côlon* de ce vers iambique et ceci bien que le *côlon* (– U UU U – U –) qu'utilise Eschyle dans les *Grenouilles* ne représente pas du tout la forme consacrée par le schéma métrique idéal.

e) Cela expliquerait enfin le changement progressif des trimètres d'Euripide. Il ne devient pas toujours plus comique, mais toujours plus moderne. Ce rythme n'est donc pas lié en soi à un genre, mais à l'opposition entre ancienne et nouvelle Muse.

5. Conclusion

Nous expliquons donc le paradoxe de départ par une «re-rythmisation»; celle-ci se produit encore au Ve siècle. Les derniers iambographes du VIe siècle, comme Hipponax, la repoussaient déjà à l'aide d'un vers boiteux qui casse le rythme métrisant.

Or c'est ici que l'on trouve aussi une réponse à la question que nous nous sommes posée dans le colloque à l'origine de ce texte: qu'est-ce qui est tragique chez Aristophane? Tragique, non au sens de la paratragédie métrique, qui est, quant à elle, une parodie au sens ancien (le traitement comique d'un rythme non-comique), mais tragique parce que, pour plaisanter, il faut d'abord être sérieux. Or les analyses des césures dans les plaisanteries ont montré que, pour ce type de discours, Aristophane utilise volontiers un rythme «ancien», avec une césure à sa place traditionnelle[21]; ce rythme n'est pas paratragique parce que, à la différence de la tragédie, il ne respecte pas forcément

---

[21] La limite qui articule originairement les deux *côla* n'est pas vraiment une césure; celle-ci se définit par le fait qu'elle coupe une unité (le *metron*). Or la place où deux *côla*, perçus comme unités, se touchent s'appelle d'après Héphestion, *Enchiridion* 15 (p. 47 Consbruch) asynartète. Pour une critique de ce concept cf. M. L. West, *Greek Metre*, p. 43.

les lois de Porson; mais il porte quand même les traces d'un discours plus traditionnel, celui des iambographes et de la tragédie. Et même si le parfum des lécythes est désavoué dans la pointe, il s'agit d'un parfum «tragique», propre à Aristophane, mais absent de la tragédie.

Martin STEINRÜCK
Universités de Lausanne et Fribourg

Ouvrages cités

Nils Berg, «Parergon metricum; der Ursprung des griechischen Hexameters», *Münchner Studien zur Sprachwissenschaft*, 37, 1978, p. 11-36.

Bruno Gentili & Pietro Giannini, «Preistoria e formazione dell'esametro», *Quaderni Urbinati di Cultura Classica*, 26,1977, p. 7-51.

Bruno Gentili & Liana Lomiento, *Metrica e ritmica; storia delle forme poetiche nella grecia antica*, Milano, Mondadori, 2003.

Bruno Gentili, *Metrica greca arcaica*, Messina/Firenze, D'Anna, 1950.

François Jouan, «La paratragédie dans les Acharniens», *Cahiers du Gita*, 5, 1989, p. 17-30.

Dia Mary L. Philippides, *The iambic trimeter of Euripides: selected plays*, Salem, Ayer, 1984.

Richard Porson (éd.), *Euripidis Hecuba*, Leipzig, Fleischer, 1824.

Marlein van Raalte, *Rhythm and Metre, Towards a Systematic Description of Greek Stichic Verse*, Assen/Maastricht/Wolfeboro, Van Gorcum, 1986.

Martin Steinrück, «Zum Rhythmus des homerischen Verses», *Studia humaniora Tartuensia*, 4A1 (http://www.ut.ee/klassik/sht/).

Cathérine Trümpy, *Vergleich des Mykenischen mit der Sprache der Chorlyrik: bewahrt die Chorlyrik eine von Homer unabhängige alte Sprachtradition?*, Bern/Frankfurt/Main, Lang, 1986.

Helmut Usener, *Altgriechischer Versbau: ein Versuch vergleichender Metrik*, Bonn, Cohen, 1887.

Martin L. West, *Greek Metre*, Oxford, Clarendon, 1982.

Ulrich von Wilamowitz-Moellendorff, *Griechische Verskunst*, Berlin, Weidmannsche Buchhandlung, 1921.