

La prière dans les langues indo-européennes : linguistique et religion

Ch. Guittard et M. Mazoyer (éds.)



Collection KUBABA
Série Grammaire et Linguistique



Centre
Alfred
Ernout

L'Harmattan

**LA PRIERE DANS LES LANGUES
INDO-EUROPÉENNES
LINGUISTIQUE ET RELIGION**

Collection KUBABA
Série « Grammaire et linguistique »
dirigée par Michèle Fruyt et Michel Mazoyer

**LA PRIERE DANS LES LANGUES
INDO-EUROPEENNES
LINGUISTIQUE ET RELIGION**

Ch. Guittard et M. Mazoyer (éds.)

Centre Alfred ERNOUT
(E.A. 4080 de Paris IV)
Université de Paris-Sorbonne (Paris IV)
28, rue Serpente, 75006 - Paris

Association KUBABA
Université de Paris I – Panthéon-Sorbonne
2, Place du Panthéon
75231 - Paris CEDEX 05

EUROSOPHIA
Faculté des Lettres et Sciences Humaines de l'Université de Limoges
39E rue Camille-Guérin

Couverture : maquette de Jean-Michel Lartigaud
Illustration : mosaïque, inv. 9992,
Museo Archeologico Nazionale di Napoli

Cahier KUBABA

Directeur de publication : Michel Mazoyer
Directeur scientifique : Jorge Pérez Roy

Comité de rédaction

Trésorière : Christine Gaulme
Colloques : Jesús Martínez Dorronsoro
Relations publiques : Annie Tchernychev
Directrice du Comité de lecture : Annick Touchard

Ingénieur informatique

Patrick Habersack (macpaddy@free.fr)

Comité scientifique de la série « Grammaire et linguistique » :
Marie-José Béguelin, Michèle Fruyt, Anna Giacalone-Ramat, Patrick Guelpa,
Isebaert Lambert, Michel Mazoyer, Anna Orlandini,
Dennis Pardee, Eric Pirart, Paolo Poccetti, Paolo Ramat,
Christian Touratier, Sophie Van Laer, Roger Wright

Ce volume a été imprimé par

© Association KUBABA, Paris

© **L'Harmattan, Paris, 2014**

5-7, rue de l'École Polytechnique, 75005 Paris

<http://www.librairieharmattan.com>

diffusion.harmattan@wanadoo.fr

harmattan1@wanadoo.fr

ISBN : 978-2-343-02189-8

EAN : 9782343021898

Bibliothèque Kubaba (sélection)

<http://kubaba.univ-paris1.fr/>

1. Série Grammaire et linguistique

Stéphane DOROTHEE : *À l'origine du signe, le latin signum*, 2006.

Michèle FRUYT & Sophie VAN LAER (éds.) : *Adverbes et évolution linguistique en latin*, 2008.

André THIBAUT (éd.) : *Galicismes et théorie de l'emprunt linguistique*, 2009.

Léon NADJO : *La composition nominale. Etudes de linguistique latine*,

Textes réunis par F. Guillaumont et D. Roussel, 2010.

Léon NADJO : *Du latin au français d'Afrique noire*, Textes réunis par F. Guillaumont et D. Roussel, 2010.

Claude MOUSSY : *Synonymie et antonymie en latin*, 2010.

Olga SPEVAK (éd.) : *Le syntagme nominal en latin. Nouvelles contributions*, 2010.

Sophie ROESCH (éd.) : *Prier dans la Rome antique. Etudes lexicales*, 2010.

Michèle FRUYT Michèle & SPEVAK Olga (éds.) : *La quantification en latin*, 2010.

Jean-Paul BRACHET & Michèle FRUYT & Peggy LECAUDE (éds.) :

Les adverbes latins : syntaxe et sémantique, 2012.

André THIBAUT (éd.) : *Le français dans les Antilles : études linguistiques*, 2012.

Alain CHRISTOL & Olga SPEVAK (éds.) : *Les évolutions du latin*, 2012.

Michèle BIRAUD (éd.) : *(Dis)continuité en linguistique latine et grecque. Hommage à Chantal Kircher-Durand*, 2012.

André ROUSSEAU : *Grammaire explicative du gotique*, 2012.

2. Série Actes

Michel MAZOYER, Jorge PEREZ, Florence MALBRANT-LABAT, René LEBRUN (éds.) :

L'arbre, symbole et réalité. Actes des premières Journées universitaires de Hérisson, Hérisson, juin 2002.

L'Homme et la nature. Histoire d'une colonisation. Actes du colloque international de Paris, décembre 2004.

La fête, de la transgression à l'intégration. Actes du colloque sur la fête, la rencontre du sacré et du profane. Deuxième colloque international de Paris, organisé par les Cahiers Kubaba (Université de Paris I) et l'Institut catholique de Paris, décembre 2000 (2 volumes).

D'âge en âge. Actes des Troisièmes journées universitaires de Hérisson, 23-24 juin 2004.

Sydney H. AUFRERE et Michel MAZOYER (éds.) :

Clémence et châtime. Actes du colloque organisé par les Cahiers Kubaba (Université de Paris I) et l'Institut catholique de Paris, Institut catholique de Paris, 7-8 décembre 2006.

AVANT-PROPOS

La prière dans les langues indo-européennes : linguistique et religion

Le présent volume est consacré aux formes et à l'expression de la prière dans les langues indo-européennes : il réunit des études de linguistes et d'historiens des religions, qui tous travaillent sur les textes ou des documents épigraphiques. Les énoncés de prières attestés dans les langues indo-européennes sont ainsi étudiés d'un point de vue pluridisciplinaire, croisant les apports de la linguistique et de l'histoire des religions : la prière est un énoncé au lexique bien défini et un acte de langage qui repose sur la parole. Les différentes sortes de prières, dont la typologie est étudiée dans les différents contextes (demande, vœu, hymne, supplication), ont pour point commun d'apparaître comme des actes de langage, en contexte religieux (offrande, sacrifice, actions de grâces), où l'énoncé verbal est considéré comme efficient, une efficience au fondement du fait religieux qui met l'homme en relation avec les dieux.

Dans le cadre général du monde indo-européen, est proposée une tentative de chronologie, ainsi qu'une étude approfondie du lexique de la prière ; à la période la plus ancienne, se rattachent les prières à l'Aurore pour qu'elle cède sa place au Soleil, à la période commune les prières pour les récoltes et, dans les temps plus récents, la prière peut représenter un processus de spiritualisation du sacrifice. En ce qui concerne la littérature de l'Inde classique, en particulier les chartes royales, sont étudiées les bénédictions et prières augurales qui s'y trouvent insérées en exergue.

Les inscriptions achéménides en vieux-perse sont aussi prises en compte ; Ahura Mazda est le dieu principal invoqué par les souverains ; au-delà du caractère formulaire et rhétorique, on relève des interférences entre le politique et le religieux, dans des formules qui peuvent relever de l'injonction. Les langues celtiques (domaines brittonique, vieil-irlandais, gaulois) sont également prises en compte : on y relève la présence d'un élément chrétien ou christianisé fait d'emprunts ou de calques du latin, qui reflète un état commun ancien entre les différentes langues insulaires.

Les différents aspects de la prière chez les Hittites sont étudiés, avec un accent particulier sur les rituels de l'*evocatio* et de la *devotio*, qui trouvent des parallèles dans le monde latin en pleine époque historique. La prière latine elle-même, sous la forme du *carmen*, conforme au ritualisme et au juridisme du *ritus Romanus*, est replacée dans son environnement italique :

elle est étudiée en relation avec les formules des langues italiques et en particulier de l'osco-ombrien.

En ce qui concerne le monde grec, la prière est envisagée selon la métrique traditionnelle, confrontée avec les rythmes de la langue quotidienne, à travers l'étude de trois hymnes (fin de l'époque hellénistique et début de l'Empire) et une attention particulière est accordée à la formulation de la prière dans le genre romanesque, en particulier dans le roman de Chariton de Lampsaque, Chéréas et Callirrhôé, où elle apparaît avec tous les traits d'un langage sacramentel.

Ces études sont une contribution à une meilleure connaissance du fait religieux et d'une de ses manifestations essentielles : la prière. L'importance d'un lexique fondamental se dégage, élargissant le champ sémantique des verbes de demande. La mise en forme, l'élaboration de la prière évoluent ensuite en fonction de cadres différents, mais on retrouve des constantes : importance du formalisme, épicleses, invocations, formulation de la demande ou de l'éloge.

Charles Guittard

Nous remercions les personnes et centres de recherche qui ont permis cette publication : les collègues de l'ENS-Ulm, qui ont accueilli le colloque, Jean-Paul Brachet, qui a relu le texte in fine, ainsi que, pour les aspects financiers et la fabrication de l'ouvrage, l'Association Eurosophia de l'Université de Limoges et le Centre Alfred Ernout de Sorbonne-Université (Université de Paris IV).

Nos remerciements s'adressent à Jean-Paul Brachet pour sa lecture attentive du manuscrit et ses diverses suggestions.

**PRIER SELON LES RYTHMES DE LA LANGUE
QUOTIDIENNE : UNE DOUBLE LECTURE RYTHMIQUE
DE QUELQUES HYMNES DE LA FIN DE L'ÉPOQUE
HELLENISTIQUE ET DU DÉBUT DE L'EMPIRE**

**Michèle Biraud
Université de Nice Sophia-Antipolis
Institut Universitaire de France**

Je vais proposer ici une lecture nouvelle du rythme de trois hymnes dont on a considéré jusqu'ici qu'ils relevaient de la métrique traditionnelle tout en comportant quelques fautes de scansion. Pourtant, à moins qu'on attribue celles-ci à une négligence un peu surprenante de leurs auteurs, elles témoignent que pour eux, même s'ils se conformaient à la métrique, l'intérêt rythmique de leur poème était d'un autre ordre que métrique. Il s'agit d'un hymne à Isis composé par un certain Isidoros au début du premier siècle avant J.-C. et gravé sur le temple de Medinet Madi (Fayoum)¹ et d'un hymne à Néoptolème qu'on lit à la fois dans les *Éthiopiennes* d'Héliodore (3.2.4), roman qui date probablement du troisième siècle, et dans l'Anthologie palatine (9. 485) ; le troisième poème est celui qui conclut le *Pédagogue* de Clément d'Alexandrie (auteur chrétien de la fin du second siècle). Pour le premier et le troisième de ces textes, qui sont assez longs, je me contenterai d'analyser un extrait significatif.

En effet, mon objectif n'est pas tant ici de proposer une analyse rythmique de ces trois textes que de montrer qu'à la suite des évolutions phonétiques et prosodiques qui ont affecté le grec au cours de l'époque hellénistique, la prononciation de la langue avait tellement changé que des auteurs soucieux de s'exprimer dans la langue comprise par la majorité des fidèles venus écouter l'hymne ne pouvaient prononcer celui-ci que dans l'état actuel de leur langue quotidienne, c'est-à-dire notamment avec des accents d'intensité dont la nature même générait un rythme incompatible avec celui de la métrique traditionnelle. Pourtant le prestige de la poésie traditionnelle était tel qu'ils n'ont pas voulu s'affranchir des contraintes de cette métrique et ont donc produit des textes qui sont susceptibles d'une double lecture rythmique. Je vais commencer par rappeler les étapes de cette évolution linguistique qui substitue à un accent de hauteur musical porté

¹ Traduits et commentés en Bernard, 1969, p. 631-652 et en Vanderlip, 1972.

seulement par une des mores de la syllabe² un accent d'intensité qui frappe toute la syllabe, et indiquer les usages différents qui ont été faits des propriétés de ces deux accents au fil de la production poétique de l'époque hellénistique. Ensuite, après un bref rappel de l'organisation rythmique de chacun de ces trois hymnes selon la métrique traditionnelle, je focaliserai mon étude sur les effets rythmiques produits par les écarts divers entre les syllabes accentuées.

1. De l'accent de more à l'accent de syllabe : l'évolution linguistique

Au cours de l'époque hellénistique, la prononciation du grec a beaucoup évolué par rapport à la langue classique, avec une rapidité différente selon les milieux. La disparition de l'opposition de durée est placée par Sven-Tage Teodorsson dès le milieu du IV^e siècle avant J.-C. pour les Athéniens dont le système phonologique a évolué le plus vite³ et vers le milieu du II^e siècle avant notre ère dans la *koiné* ptolémaïque⁴. Elle est donc le fait de la plupart des hellénophones au cours du I^e siècle avant notre ère, même si les personnes les plus cultivées savent aussi s'exprimer avec la prononciation qui est en train de devenir désuète, comme l'atteste une abondante production poétique conforme aux rythmes métriques anciens de la langue.

On constate que le système phonologique des voyelles en particulier a été complètement bouleversé par une tendance générale à la réduction des diphtongues à des voyelles longues, à la fermeture des timbres (dont le iotacisme est le signe le plus visible), puis par la disparition des oppositions de durée entre voyelles brèves et voyelles longues. En même temps que disparaissait cette opposition de quantité, la nature de l'accent a nécessairement évolué : en l'absence de syllabes longues, l'accent musical du grec classique, qui est un accent de more, ne peut plus exister.

Le problème qui se pose au linguiste, en l'absence de données directement exploitables, est de trouver des arguments pour déterminer si c'est la perte des oppositions de quantité qui a provoqué l'évolution de

² Dans chaque syllabe marquée d'un accent, la voix s'élève le temps d'une *more* (c'est-à-dire la durée d'une voyelle brève) ; comme une voyelle longue compte pour deux mores, la mélodie ascendante n'en affecte qu'une. De ce fait, cette note plus haute correspond à la totalité d'une voyelle brève en syllabe ouverte marquée de l'accent aigu, à la première moitié d'une voyelle longue marquée de l'accent circonflexe, à la seconde moitié d'une voyelle longue marquée de l'accent aigu.

³ Teodorsson, 1978, p. 96.

⁴ Teodorsson, 1977, p. 253-254.

l'accent, ou l'évolution de l'accent qui a ruiné l'organisation du système quantitatif ancien. D'après Laurence D. Stephens⁵, c'est l'évolution de l'accent qui est le facteur déterminant. On peut présumer que, déjà dans l'Athènes du quatrième siècle, une forte minorité d'hellénophones n'avait pas eu le grec pour langue maternelle (esclaves, mercenaires, métèques...) ; dans les royaumes de l'époque hellénistique, c'était le cas d'une majorité de personnes, et la plupart du temps, dans leur langue maternelle, l'accent était un accent intensif et non musical (c'est avéré par exemple pour l'égyptien). Selon Stephens, le schéma de l'évolution a dû être le suivant. Lorsqu'on a privilégié la composante d'intensité de l'accent au lieu de sa composante de hauteur, les syllabes brèves sous l'accent ont dû s'allonger, les syllabes longues restant dans un premier temps longues elles aussi. Cela a considérablement modifié le rythme quantitatif de la langue, et perturbé les compétences phonologiques et orthographiques des locuteurs (les fautes d'orthographe des *papyri* en témoignent). En conséquence, il est venu un moment où, dans la langue, le rythme fondé sur les écarts entre syllabes accentuées s'est substitué complètement au rythme quantitatif ancien. À partir de là, le rythme de la langue ne pouvait provenir que des écarts entre les syllabes accentuées. Au terme de cette évolution, le principe que les alternances de quantité entre syllabes sont le fondement du rythme perdure, mais les syllabes qui sont longues ou brèves ne sont plus les mêmes qu'autrefois : les syllabes longues sont dorénavant les syllabes accentuées.

Du fait de ces évolutions, il n'y a plus qu'un seul accent et la distinction classique entre accent aigu, accent grave et accent circonflexe n'existe plus⁶. Pour dénombrer les accents d'intensité, il faut prendre en compte que dans un groupe nominal, seuls les mots importants (le substantif et l'adjectif) portent ce type d'accent ; de même que les enclitiques postposés, les prépositifs (préposition, article) ne sont pas accentués quand ils précèdent un nom. Sont considérés aussi comme atones les conjonctions monosyllabiques, certaines particules et certains pronoms⁷.

⁵ Stephens, 1985 ; Stephens, 1988.

⁶ Et les règles, en cas d'enclise, sont déjà celles qui existent en grec moderne : un enclitique dissyllabique conserve son accent après un paroxyton ; un proparoxyton garde l'accent supplémentaire de sa syllabe finale ; un propérispomène est traité comme un paroxyton et ne prend pas d'accent.

⁷ D'après Vendryes, 1938, § 69-75, 99 et 119), Maas, 1966, § 135) et Lejeune, 1972, § 348-349 et 368), en plus des enclitiques bien connus comme *τε, τις, ποτε* ou *ειμί*, et des proclitiques qui ne sont pas accentués dans l'orthographe actuelle du grec ancien, comme *ἐν, εις, ἐκ* ou *ὡς*, on n'accentuait pas non plus l'article ni les

2. Usages poétiques des places des accents dans le vers

Ils ont évidemment varié selon que l'accent (de more) était le support de la mélodie ou que l'accent (d'intensité) recréait des oppositions de durée et participait donc à l'organisation du rythme.

Quand l'accent était un accent de more

A date ancienne, comme la métrique traditionnelle le montre, le rythme est donné par l'alternance réglée des syllabes longues et brèves, et les accents de hauteur, qui sont des accents de more, créent une courbe mélodique. Si ces courbes sont récurrentes en plusieurs endroits du poème, il s'ensuit un effet d'euphonie. Certains poètes du début de l'époque hellénistique ont su utiliser les amplitudes variables de la courbe mélodique définie par les écarts entre les mores accentuées pour créer des réseaux d'échos et donner ainsi de la musicalité à leurs vers.

Dans une contribution publiée en 1983 dans les *Mélanges Edouard Delebecque*⁸, Jean Irigoïn, en étudiant le refrain qui scande le chant de Thyrsis dans l'*Idylle* I de Théocrite, a observé que, malgré un texte qui varie d'une reprise à l'autre, les élévations de ton dues aux accents restent sur les mêmes mores :

ἄρχετε βουκολικᾶς, Μοῖσαι φίλοι, ἄρχετ' αἰοιδᾶς (v. 64, 70, 73, 76, 79, 84, 89)

ἄρχετε βουκολικᾶς, Μοῖσαι, πάλιν ἄρχετ' αἰοιδᾶς (v. 94, 99, 104, 108, 111, 114, 119, 122)

λήγετε βουκολικᾶς, Μοῖσαι, ἴτε, λήγετ' αἰοιδᾶς (v.127, 131,137, 142)

prépositions (qui sont des proclitiques sauf si elles suivent leur régime), ni des particules comme γάρ, μέν, δέ, ni les conjonctions ἐπεὶ, καί, ἀλλά, ἤ, ni les mots négatifs οὐ, μή, οὐδέ et μηδέ. En revanche, οὔτε, μήτε ou ὅστις portent l'accent d'enclise de τε ou de τις et sont donc accentués.

⁸ Irigoïn, 1983 ; Irigoïn, 2010a, ch. 43 (p. 473-478).

et ainsi la courbe mélodique⁹ est toujours la même¹⁰ (οιοο οοοο ιοιο οοιο οιοο οοιο). Cette persistance contribue évidemment pour une large part à l'effet de refrain.

Un vers récurrent dans chaque strophe du péan de Philodamos (péan delphique de la fin du IV^e siècle), Εὐοῖ ᾧ Ἰόβακχ' ᾧ ἰὲ Παιάν, présente lui aussi un écart régulier (de deux mores) entre les mores hautes (οοοιοοιοοιοοιοοιο).

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

– une courbe mélodique sans particularité distinctive s'impose

⁹ Par convention, dans cet article, le temps marqué de chaque dactyle est en gras ; le soulignement associe les deux mores d'une voyelle longue ; la lettre **o** symbolise une more basse, la lettre **i** une more haute. Par ailleurs, je considère comme more haute la syllabe finale de mot portant un accent grave : la barytonèse passe certes pour 'assoupir' l'acuité de l'accent, selon Apollonios Dyscole et Hérodien (qui emploient l'adjectif βαρύς aussi bien pour caractériser la syllabe portant l'accent grave que pour la syllabe atone – voir un résumé de cette question dans le traité de Jules Vendryès, Vendryes, 1938, § 39-40), mais dans les Hymnes de Delphes, ces syllabes finales sont traitées comme les syllabes à accent aigu : aucune autre syllabe du mot ne pouvant porter une note plus élevée qu'elles, elles sont considérées comme le plus haut point mélodique du mot (Vendryes, 1938, § 26 et 42).

¹⁰ La syllabe ᾗρ de ἄρχετε est accentuée sur la seconde more parce qu'elle est considérée comme une diphtongue. En effet – c'est un phénomène généralement méconnu parce que le système de notation accentuel alexandrin ne le prend pas en compte mais Jules Vendryes (Vendryes, 1938, p. 55) le souligne – dans les syllabes fermées par les phonèmes [l, m, n, r], ces phonèmes étaient encore considérés comme des seconds éléments de diphtongue : αν, dans ἄνδρα et dans ἄνθρωπος, est une diphtongue. C'est encore valable au II^e siècle avant notre ère, à en juger par la notation musicale des Hymnes de Delphes : les groupes formés d'une voyelle brève suivie d'une liquide ou d'une nasale peuvent y être chantés sur deux notes, comme toute voyelle longue ou diphtongue. Par conséquent, dans ἄνδρα, l'élévation du timbre se réalise sur la première more [ᾗandra] (comme dans αἴμα), tandis que dans ἄνθρωπος, du fait de la loi de limitation, c'est sur la seconde more [anthropos]. « Cette double valeur de l'accent aigu, en pareil cas, est confirmée par les remarques des grammairiens alexandrins qui accentuaient chez Homère, devant un enclitique, λάμπε τε ou ἐνθά ποτε comme λαῖφός τε ou εἶτά ποτε ; papyri et manuscrits ont conservé des traces de cette accentuation en cas d'enclise qui témoigne de la double valeur de l'accent aigu sur les groupes voyelle brève plus liquide ou nasale » (Irigoin, 1983, p. 178) ; voir surtout Irigoin, 2000.

comme remarquable dans un texte à cause de sa répétition
 – la courbe mélodique d'un vers peut être harmonieuse par la répétition d'écarts réguliers entre les mores accentuées de ce vers.

Quand l'accent est devenu accent d'intensité-durée

À partir du moment où, dans la langue, le rythme s'est fondé sur les écarts entre syllabes accentuées (et donc longues), les poètes ont transposé les principes rythmiques anciens. Tout ce qui fonctionnait dans la métrique traditionnelle sur l'opposition syllabe longue / syllabe brève peut se transposer en opposition syllabe accentuée / syllabe non accentuée. Au lieu d'échos mélodiques entre segments de vers, il y a des échos rythmiques accentuels. On constate la conservation de la notion de *vers à rythme rétrogradable* (lu de la fin au début, ce vers présente la même succession de syllabes brèves et de syllabes longues – ou de syllabes non accentuées et de syllabes accentuées – que si on le lit à partir du début ; par exemple o0oo0oo0oo0o). Et on voit *l'isotonie* (lorsque deux vers ont le même nombre d'accents) remplacer le nombre de syllabes nécessairement longues dans un type de vers donné (qui constituent ses temps marqués). La *clausule accentuelle récurrente* naît de l'analogie des clausules métriques lorsque deux fins de vers ont leurs deux (ou trois) derniers accents aux mêmes places, avec le même nombre de syllabes non accentuées entre les syllabes accentuées.

On observe couramment les clausules suivantes¹¹ :

F1	0o0	P1	0o0o	P'1	0o0oo
F2	0oo0	P2	0oo0o	P'2	0oo0oo
F3	0ooo0	P3	0ooo0o	P'3	0ooo0oo
F4	0oooo0	P4	0oooo0o	P'4	0oooo0oo

¹¹ Je note par F une clausule dont le dernier accent est sur la syllabe finale, par P une clausule dont le dernier accent est sur la pénultième, par P' une clausule dont le dernier accent est sur l'antépénultième ; le signe qui suit cette lettre indique le nombre de syllabes non accentuées entre les deux syllabes accentuées. Le o symbolise une syllabe non accentuée, le 0 une syllabe accentuée.

Lorsque ces clausules sont en petit nombre, plus récurrentes qu'elles ne le seraient selon une distribution aléatoire, ou proches (qu'elles soient successives, croisées ou embrassées), l'effet poétique est aussi perceptible que les rimes phonétiques d'un poème français.

L'association, à des degrés variables, de ces divers éléments, constitue une nouvelle poétique. Comme les rimes dans la poésie française, ces échos rythmiques sont pertinents soit par la densité des rythmes identiques, soit par une organisation remarquable (séries, entrecroisements, chiasmes) soit par leur place aux articulations principales du texte.

3. Les caractéristiques métriques de ces trois hymnes

Le troisième hymne à Isis d'Isidoros est composé en hexamètres dactyliques. A quelques lettres près, l'état de l'inscription ne laisse aucun doute sur la lecture du texte ; c'est donc un témoin précieux de l'idée que les Égyptiens hellénisés de la fin de l'époque ptolémaïque pouvaient se faire de la poésie hymnique grecque. Je n'ai pas constaté de 'fautes' de métrique dans cet extrait de l'hymne III, mais on en a relevé au moins huit dans les trois autres hymnes¹² composés par le même auteur et gravés sur le même temple.

L'hymne à Néoptolème est curieusement fait d'une suite de quatorze pentamètres : il est insolite de trouver ce type de vers en dehors du distique élégiaque, dont il constitue le deuxième vers. Ce vers – improprement appelé 'pentamètre' – est constitué de deux tripodies dactyliques catalectiques *in syllabam* (c'est-à-dire que le troisième dactyle de chacune se réduit à la syllabe *longue* initiale qui est le temps marqué) ; la catalexe médiane de ce vers impliquait probablement une pause dans la diction (à la différence des césures qui n'interrompent pas la continuité de la diction du vers). La seconde tripodie dactylique a un rythme et un nombre de syllabes constants puisque ses deux dactyles n'admettent pas de substitution ; le distique s'achève ainsi par sept syllabes qui ont toujours le même rythme, ce qui constitue un effet de clausule métrique très évident. Alors qu'il est de règle que chaque *hémiepès* du pentamètre s'achève par une voyelle longue, on constate ici la présence de voyelles brèves à la fin des vers 10 et 11 et à la fin du premier *hémiepès* des vers 7 et 11 ; même si trois de ces quatre voyelles achèvent des noms propres, cette licence métrique reste surprenante.

¹² Hymne I, v. 13 et 18, Hymne II, v. 9 et 18, Hymne IV, v. 5, 10, 32, 34.

L'hymne de Clément est un ensemble de couplets inégaux formés de vers anapestiques. Ce type de mètre n'appartient pas à la tradition classique de l'hymne (qui est dactylique), mais il y a des précédents : une louange d'Homère en monomètres anapestiques écrits sur deux colonnes apparaît sur un papyrus du premier siècle de notre ère¹³, et il existait un usage lyrique ancien des systèmes anapestiques dont témoignent les parodies de chants liturgiques par Aristophane¹⁴. J'étudie ici les deux premières strophes de cet hymne et la dernière. La première (1-4) est faite de quatre tripodies anapestiques, la seconde (5-10) de cinq dipodies anapestiques suivis d'un parémiaque, la dernière (60-66) de sept dipodies anapestiques¹⁵. Jean Irigoin signale dans son étude¹⁶ qu'au vers 4 il apparaît un péon quatrième inattendu dans ce contexte métrique et qu'au vers 3, le texte des manuscrits (νηπίων) donne un vers faux sauf si l'on suppose une prononciation dissyllabique de ce mot, qui n'est pas classique (deux autres irrégularités métriques apparaissent dans la partie du texte que nous n'étudierons pas ici).

Ces trois poèmes se conforment donc à des rythmes métriques traditionnels, mais dont le choix n'est pas conventionnel, et leurs auteurs en usent avec des tolérances qui seraient pour le moins étonnantes si l'état de la prononciation de la langue à leur époque ne laissait pas suspecter que, pour eux, le véritable rythme d'un texte réside ailleurs que dans ces conceptions métriques traditionnelles.

¹³ Voir Dain, 1965, p. 95 (§ 150).

¹⁴ Voir Dain, 1965, p. 127 (§ 197).

¹⁵ Le *parémiaque* est une double dipodie anapestique catalectique (la catalexe signale souvent la fin d'une strophe métrique). Les substitutions possibles pour l'anapeste sont le spondée et parfois le dactyle.

¹⁶ « L'hymne au Pédagogue de Clément d'Alexandrie. Note additionnelle », en collaboration avec Henri-Irénée Marrou, dans *Clément d'Alexandrie, Le pédagogue III*, Paris, 1970 (Sources chrétiennes, 158, Editions du Cerf), p. 192-203 et p. 204-207, repris dans Irigoin, 2010a, p. 597-606.

4. Etude de ces hymnes selon le rythme accentuel

Et de fait, l'étude de ces textes selon le rythme naturel de la langue parlée à leur époque s'avère riche d'enseignements

Le troisième hymne à Isis (19-33)

Cet hymne célèbre Isis en tant que dispensatrice des biens pour tous les mortels ; le passage cité évoque sa puissance universelle et sa présence bienveillante lors de la fête des moissons¹⁷.

	premier	second
	hémistiche	
19 κλυθι ἔμοῦ, Ἀγαθή τε Τύχη, ἰκέτου σου, ἄνασσ[α,	P1	P'2
20 ἢ που ἐς Λιβύην ἢ ἐς Νότον ἀμφιβέβηκα[ς,	P3	P'3
21 ἢ Βορέου πέρατα ναίεις ἠδυνόου αιεί,	P'1	F2
22 ἢ Εὐρου πνωιάς, ὄθι ἀντολαί ἠελίοιο,	F2	P'2
23 ἢ καὶ Ὀλυμπον ἴκανες ὄπου <οὐ>ρανίων[ες ἔν]ε[ισιν]	P'2	P'2
24 ἢ καὶ ἐν οὐρανῶι ὕψι μετ' ἀθανάτοισι δικάζεις,	P0	P3
25 ἢ καὶ ἠελίου ὠκυδρόμου ἄρματα βᾶσα,	P3	P2
26 κόσμον ἅπαν διάγουσα, κατοπτεύουσα ἅπαντα	P'3	P'2
27 ἔργ' ἀνδρῶν ἀσεβῶν τε καὶ εὐσεβέων καθορῶσα,	P2	P3
28 εἰ δὲ καὶ ὄδε πάρει, ἰδίαν ἀρετὴν ἐφορῶσα,	P1	P2
29 τερπομένη θύμασιν, λοιβαῖσι τε ἠδὲ θηλαί[ς,	P'1	F2
30 ἀνδρῶν καιόντων Σούχου νομὸν Ἀρσινοειτῶν	P1	F4
31 παμφύλων ἐθνῶν, ὅσσοι κατ' ἔτος τε πάρεισι	F2	P'2

¹⁷ « Ecoute-moi, Bonne Fortune, je t'en supplie, souveraine, soit que ta protection s'étende sur la Libye ou sur le sud, soit que tu habites les confins de Borée, dont la brise est toujours douce, ou bien là où souffle l'Eurus, où se lève le soleil, soit que tu aies gagné l'Olympe, où résident les dieux du ciel, soit que tu rendes la justice dans les hauteurs célestes, au milieu des immortels, ou que tu montes sur le char du Soleil à la course rapide, et que tu parcoures l'univers tout entier, en examinant d'en haut les travaux des hommes impies et en contemplant ceux des gens pieux, et aussi si tu es présente ainsi, assistant aux honneurs qu'on te rend, satisfaite des sacrifices, des libations et des offrandes que font les hommes qui résident dans le nome de Souchos, les habitants de l'Arsinoïte, groupements de populations variées, qui, chaque année, sont présents le vingt du mois de Pachôn et de Thôt, et t'apportent la dîme, ainsi qu'à Anchoès et Sokonôpis, dieux saints, pendant ta fête. » (traduction de Bernard, 1969, p. 637).

32 εικάδι μηνὶ Παχῶν καὶ Θωῶθ δεκάτην σοὶ ἄγον[τ]ε[ς] F2-F2 P'2
 33 καὶ Ἀγχόη, Σοκονῶπι, θεοῖς {α} ἀγίοισιν, ἑορτήν. P3 F4

À l'intérieur de cette longue période, à deux exceptions près (la P'3 de la fin du vers 20, la P0 du milieu du vers 24), chaque clause de fin de vers ou de premier hémistiche entre en relation avec au moins une autre clause. En particulier, trois clauses, les P'2, P3 et F2, sont d'usage plus fréquent que l'attente statistique¹⁸ :

		hémistiche a	hémistiche b	total
P'1	0o0oo	2	0	2
P'2	0oo0oo	2	6	8
P1	0o0o	3	0	3
P2	0oo0o	1	2	3
P3	0oooo0o	3	2	5
F2	0oo0	3	2	5
F4	0oooo0	0	2	2

Plus du tiers des vers s'achève par une clause 0oo0oo (vers 19, 22, 23, 26, 31, 32).

Les vers 22 et 23 sont même de rythme presque identique, à part les deux syllabes qui précèdent la césure : o0oo0(oo) 0oooo0oo0oo.

Deux occurrences successives de la clause P'2, à la fin des vers 31 et 32, forment avec les deux clauses F4 qui les encadrent une structure embrassée. L'euphonie de ce dernier quatrain est renforcée par des échos rythmiques internes : les groupes de mots *παμφύλων ἔθνων, εικάδι μηνὶ et Παχῶν καὶ Θωῶθ* (vers 31 et 32) sont de même rythme accentuel (o0oo0).

L'association des clauses P2 et P3 s'observe aux vers 24 et 25, tant à la fin de ces vers qu'à la césure (P3 : ἡελίου ὠκυδρόμου), et il en va de même aux vers 27 et 28 (P2 à la césure : ἀνδρῶν ἀσεβῶν τε). Les vers 23 et 26, qui possèdent aussi une clause P'2 tant en clause finale de vers qu'à la césure (Ὀλυμπον ἴκανε, ἅπαν διάγουσα), précèdent donc chacun deux autres vers qui partagent avec eux la propriété d'avoir un écho interne (à la césure) du rythme de l'une de leurs clauses finales.

¹⁸ Il existe 12 clauses accentuelles usuelles ; pour 30 positions à remplir dans ce texte, l'attente statistique est de 2,5 occurrences pour chacune ; une quantité double est déjà significative.

Les vers 21 et 29, de rythme presque semblable – oo0o0oo (o)0ooo0oo0 – se font aussi écho à distance ; et de plus la clause F2 de la fin du vers 21 a un écho proche à la césure du vers 22, celle de la fin du vers 29 à la césure du vers 31.

Ainsi, les trois clauses les plus fréquentes (P'2, P3, F2) créent un maillage rythmique dense ; la clause P2, associée ponctuellement à la P3, crée deux réseaux localisés de récurrences ; la clause F4 a une fonction importante d'encadrement du quatrain final. Ce texte illustre bien les différents rôles que peuvent jouer les récurrences de clauses accentuelles.

L'hymne à Néoptolème (Héliodore, Ethiopiques, III, 2, 4)

Il s'agit, d'après Héliodore, de l'hymne chanté à Delphes lors de la procession commémorant la cérémonie funèbre de Néoptolème¹⁹. Après avoir cité cet hymne tel qu'il dit s'en souvenir, le narrateur insiste sur son harmonie (ἐμμέλεια) en ces termes : « les chœurs étaient si harmonieux, les battements de pieds marquaient si exactement la mesure du chant, que l'œil oubliait de voir tant l'oreille était charmée et que les assistants accompagnaient les jeunes filles, à mesure qu'elles défilaient, entraînés par ces sons harmonieux (τῆς παρὰ τὴν ᾠδὴν ἤχους) » (III, 3, 1).

			hémiépès a	hémiépès b
pér1	1	Τὰν Θέτιν αἰίδω, χρυσοέθειρα Θέτιν,	o0o0o	oo0oo0o
	2	Νηρέος ἀθανάταν εἰναλίιο κόραν	o0oo0o	oo0oo0o
	3	τὰν Διὸς ἐννεσίη Πηλεί γημαμένην	oo0oo0o	o0oo0o0
	4	τὰν ἀλὸς ἀγλαίαν ἀμετέραν Παφίην.	oo0oo0o	oo0oo0o
pér2	5	ἃ τὸν δουρομανῆ τὸν τ' Ἄρεα πτολέμων	o0oo0o	o0oo0o0
	6	Ἑλλάδος ἀστεροπὰν ἐξέτεκεν λαγόνων	o0oo0o0	o0oo0o0
	7	Δῖον Ἀχιλλῆα, τοῦ κλέος οὐράνιον.	o0oo0o	o0oo0oo
pér3	8	Τῷ ὕπο Πύρρα τέκεν παῖδα Νεοπτόλεμον	o0o0o0o	<u>o0oo0oo</u>
	9	περσέπολιν Τρώων, ῥυσίπολιν Δαναῶν.	o0oo0o	o0oo0o0

¹⁹ « Je chante Thétis, Thétis aux cheveux d'or, fille immortelle du marin Nérée, unie à Pélée par la volonté de Zeus, parure des flots, notre Paphienne. C'est elle qui a nourri dans son sein et enfanté le guerrier à la lance furieuse, l'Arès des combats, le foudre de la Grèce, le divin Achille, dont la gloire monte jusqu'aux cieux. / À lui Pyrrha donna pour fils Néoptolème, fléau des Troyens, rempart des Danaens. Sois nous propice, ô demi-dieu, Néoptolème, toi qui as le bonheur de reposer aujourd'hui sur la terre d'Apollon ; reçois favorablement l'offrande de ce sacrifice ; éloigne de notre ville toute crainte. Je chante Thétis, Thétis aux cheveux d'or. »

pér4	10	ικήλοις ἥρωσ ἄμμι Νεοπτόλεμε,	ο0ο0ο	<u>0οοο0οο</u>
	11	ὄλβιε Πυθιάδι νῦν χθονὶ κευθόμενε,	<u>0οοοο0ο</u>	<u>0ο0ο0οο</u>
	12	δέχνυσο δ' εὐμενέων τάνδε θηπολίην,	<u>0οοοο0ο</u>	<u>0οοοο0ο</u>
	13	πᾶν δ' ἀπέρυκε δέος ἀμετέρας πόλιος.	0ο0οο0ο	<u>οο0ο0οο</u>
pér5	14	Τὰν Θέτιν αἰίδω, χρυσοθέιρα Θέτιν.	ο0οο0ο	<u>οο0οο0ο</u>

Cet hymne à Néoptolème présente des échos rythmiques accentuels encore plus audibles que le précédent. La reprise du même vers en encadrement est d'une évidence flagrante, mais le reste de l'organisation rythmique ne devait pas l'être moins pour les auditeurs.

Dans la première période, la suite 0ο0οο0ο est la clausule des vers 1, 2 et 4, et la finale à la césure des vers 3 et 4. Le premier *hémipès* du deuxième vers et le second *hémipès* du troisième vers sont aussi de rythme identique (ο0οοο0ο). Dans cette première période, seul le premier *hémipès* du premier vers échappe à cet entrecroisement de deux rythmes omniprésents, mais on entend son écho dans les périodes 3 et 5 (finales de premier *hémipès* des vers 9 et 13).

Les deux premiers vers de la deuxième période sont de rythme identique à la première syllabe près ; et le rythme de leur clausule P3 constitue aussi le premier *hémipès* du troisième vers. Seule la clausule finale de cette deuxième période est orpheline, à moins qu'on ne la considère comme l'inverse de la clausule 0ο0οο0ο qui prédomine dans le premier quatrain. Cet effet de miroir, à la fin du premier volet du diptyque, constituerait un procédé de clôture ingénieux.

Les troisièmes et quatrièmes périodes commencent par un vers de même rythme, à la réserve près des deux premières syllabes du vers 8 : (ο0)ο0ο0ο 0οοο0οο.

La clausule finale ο0οοοο0 de la troisième période est reprise par trois fois, en miroir (0οοοο0ο), dans la période suivante. Dernier effet d'écho rythmique : les vers 11 et 13 sont conclus par la même clausule P'1.

Au total, ce texte compte un nombre de séquences rythmiques accentuelles au moins aussi grand que le précédent, mais elles sont agencées en échos groupés, ce qui les rend très clairement perceptibles :

	clausule	total	pér1	pér2	pér3	pér4	pér5
P'1	0o0oo	2				2	
P'2	o0oo0oo	1		1			
P'3	0oooo0oo	2			1	1	
P1	0o0o	2			1	1	
P2	(o)o0oo0o	10	6				3
P3	0oooo0o	5	2	3			
P4	0oooo0o	3				3	
F4	0oooo0	3		2	1		

De plus, deux paires de vers sont de rythme presque identique : les vers 5 et 6 d'une part, les vers 8 et 10 d'autre part. Un autre vers (12) a ses deux hémistiches de rythme identique. Ici, les échos soulignent la structuration du texte. Il en va de même dans l'hymne suivant. *L'hymne de Clément d'Alexandrie*²⁰

Je propose seulement l'étude du début et de la fin de cet assez long hymne au Seigneur glorifié dans son rôle d'éducateur à la vertu, afin de montrer leur complémentarité et leur puissante structuration rythmique.

1	στόμιον πάλων ἀδαῶν	0oo0oooo
2	περὸν ὀρνίθων ἀπλανῶν,	o0o0oooo
3	οἴαξ νηπίων ἀτρεκῆς,	0oo0oooo
4	ποιμὴν ἀρνῶν βασιλικῶν·	o0o0oooo
5	τοὺς σοὺς ἀφελεῖς	o0oo0
6	παῖδας ἄγειρον,	0o0o0
7	αἰνεῖν ἀγίως,	o0o0o
8	ὕμνεῖν ἀδόλως	o0o0o
9	ἀκάκοις στόμασιν	o0o0o0
10	παίδων ἡγήτορα Χριστόν.	0oo0oooo

²⁰ Traduction des v.1-10 par Marrou, 1970, p. 192-195 et p. 200-203) : « Frein qui maîtrise les poulains naïfs, aile qui porte l'infailible oiseau, ferme gouvernail des enfants, ô pasteur des agneaux du Roi ; rassemble tes enfants, demande à leur candeur une sainte louange et des hymnes sincères, chants de leurs lèvres pures pour le Christ qui les guide. » Traduction des v. 60-66 : « Soyons le vrai cortège de ce Fils tout-puissant, le chœur tout pacifique, rejetons du Christ, peuple de sagesse, glorifions tous le Dieu de la paix! »

60	πέμπωμεν ἀπλῶς	00000
61	παῖδα κρατερόν,	00000
62	χορὸς εἰρήνης	00000
63	οἱ χριστόγονοι,	00000
64	λαὸς σώφρων,	00000
65	ψάλλωμεν ὁμοῦ	00000
66	θεὸν εἰρήνης.	00000

Le rythme des deux premiers vers est repris à l'identique dans les deux vers suivants : cette reprise rythmique de seize syllabes consécutives est d'une longueur exceptionnelle. Elle suppose de garder au troisième vers *νηπίων* qui est le texte des manuscrits, et d'écarter la correction de Canter (*νηῶν*) adoptée par H.-I. Marrou dans l'édition des Sources chrétiennes. La métrique du trimètre anapestique imposerait *νηῶν* mais, note H.-I. Marrou (p. 192), « le *νηπίων* des manuscrits a pour lui le passage parallèle I, 54, 8, où Clément parlait des 'gouvernails des enfants, à savoir leurs oreilles' ». Il n'est d'ailleurs pas impossible que *νηπίων* ait pu avoir, parfois, une prononciation dissyllabique, le *iota* ayant en ce cas noté un *yod*²¹, et que Clément ait joué sur cette double possibilité (*yod* en métrique traditionnelle, *iota* dans la prononciation moderne – encore qu'on attendrait plutôt l'inverse).

C'est le souci de respecter le rythme produit par les écarts entre les syllabes accentuées qui a également justifié le choix de βασιλικῶν comme mot final de la strophe bien que cela crée, en lecture métrique traditionnelle, un péon quatrième au lieu de l'anapeste final attendu. La préoccupation de créer une introduction parfaitement rythmée selon les caractéristiques de la langue quotidienne des auditeurs a donc prévalu sur les impératifs d'une diction surannée.

La deuxième strophe s'achève par un vers de même rythme que les premier et troisième vers de la première strophe, cette fois encore au prix d'une légère altération du rythme métrique par rapport aux vers précédents : on a un parémiaque au lieu d'un dimètre anapestique, mais comme le parémiaque est la forme catalectique du dimètre anapestique, Jean Irigoien admet sa présence comme forme dérivée tenant lieu de clausule.

²¹ La perte d'une syllabe par l'articulation consonantique (*yod*) d'un *iota* devant une voyelle (par exemple dans *διά*) est un phénomène qui tend à se réaliser dès que l'articulation se fait plus rapide, quelle que soit l'époque (Lejeune, 1972, § 263). Et Gignac, 1976, p. 302-304) a relevé l'absence du *iota* devant une autre voyelle dans des papyri dès le premier siècle.

Par ailleurs, on retrouve dans cette strophe des paires de vers de rythme accentuel identique (vers 7 et 8) ou quasi identique (vers 6 et 9).

Dans la dernière strophe, les vers 60, 61 et 65 sont aussi de rythme accentuel identique, et ce rythme est précisément celui qui achevait les vers 1 à 4 et le vers 10. Les vers 62 et 66 sont de rythme identique, et c'était aussi le rythme des vers 7 et 8. Cette strophe finale fonctionne, elle aussi, sur des reprises rapprochées de séquences rythmiques identiques, et elle fait largement écho, par ses rythmes, aux deux strophes qui ouvrent l'hymne.

Par la double lecture rythmique de cet hymne, Clément s'affirme comme le continuateur d'une double tradition, celle de la littérature grecque profane et celle des Hymnes traduits par les Septante et des cantiques des Évangiles, dont Jean Irigoin²² a montré qu'ils rythmaient leurs versets par des procédés relevant de l'état de langue où c'est l'écart entre les syllabes accentuées qui crée les effets rythmiques.

Ces trois hymnes illustrent la double contrainte rythmique à laquelle se sont soumis certains poètes grecs, à partir du II^e siècle avant notre ère (et peut-être même un peu avant), quand ils voulaient créer un texte harmonieusement rythmé pour le plus grand nombre, en vue d'une production orale, sans pour autant renoncer au prestige de la métrique traditionnelle pour des lecteurs qui en reconnaissaient immédiatement la forme.

Conserver une apparence poétique valorisée n'était peut-être pas leur seul but : césures et fin de vers sont des balises assurées de la délimitation des unités rythmiques, ce qui est précieux pour un texte fait pour être chanté dans une cérémonie. On pouvait certes à cette époque concevoir un hymne en prose organisé en *cola* rythmés selon le rythme accentuel de la langue quotidienne – Aelius Aristide, au premier siècle de notre ère, en a composé – mais un tel hymne pouvait-il être déclamé, sans préparation et sans risque de mauvaises interprétations, par un autre que par son auteur ?

Bibliographie

BERNAND, 1969 : BERNAND, Étienne, *Inscriptions métriques de l'Égypte gréco-romaine* (Annales littéraires de l'université de Besançon, 98, Les Belles Lettres, Paris, 1969).

²² Irigoin, 1991 ; Irigoin, 2002, p. 131-142, articles repris dans Irigoin, 2010a, ch. 51 (p. 545-584) et 49 (p. 523-534).