Extrait du Rhuthmos

https://www.rhuthmos.eu/spip.php?article254

Rythme, voix et mémoire de l'écriture en Grèce classique

- Recherches
- Le rythme dans les sciences et les arts contemporains
- Histoire
-

Date de mise en ligne : mardi 11 janvier 2011

Rhuthmos

Sommaire

- 1. Images graphiques de l'écriture
- 2. Mémoires de l'écrit
- Bibliographie

Cet article constitue une version revue et corrigée d'une étude originairement parue dans R. Pretagostini (éd.), Tradizione e innovazione nella cultura greca da Omero all'età ellenistica. Scritti in onore di Bruno Gentili, *Roma, Gruppo editoriale internazionale, 1993, I, p. 785-799, puis reprise dans* Sentiers transversaux. Entre poétiques grecques et poétiques contemporaines, *Grenoble, Jérôme Millon, 2008, p. 205-216. Nous remercions Claude Calame de nous avoir proposé de le republier ici.*

Sur Prométhée héros culturel, il n'y a sans doute plus matière à de longs développements. Et le passage en Grèce antique d'une culture orale à une culture de l'écriture ne devrait probablement plus être en mesure de susciter de nouveaux commentaires ; à moins que la perspective linéaire sous laquelle cette transition essentielle a été en général envisagée n'ait contribué à effacer quelques nuances dans la lecture des textes censés nous autoriser à la dessiner. On se rappelle le Prométhée d'Eschyle qui, attaché nu à un rocher et dépourvu de l'expédient artificieux *(sóphisma)* susceptible de le délivrer, lui oppose désespérément tous les moyens techniques *(mekhanémata)* qu'il a lui-même mis à disposition des hommes pour les tirer de leur état premier de cécité et de surdité [1]. Parmi ces inventions créatrices de civilisation â€" constructions architectoniques, repères astronomiques de la météorologie, *sóphisma* du nombre, joug et attelage ou navires « ailés », puis médicaments guérisseurs, art divinatoire dans toutes ses modalités sémiotiques et techniques métallurgiques â€", les caractères de l'écriture *(grámmata)* occupent une place de choix. Les mots par lesquels Prométhée l'inventeur nous présente cette technique essentielle en précisent deux aspects singuliers : plus que les lettres isolées, ce sont les possibilités de combinaison des caractères de l'écriture *(grammáton sunthéseis)* que le héros civilisateur a imaginées pour le bienfait des hommes. Par ailleurs, ces dispositions combinatoires des éléments de l'écrit sont présentées comme la mémoire de toute chose *(mnéme hapánton)* ; l'écriture c'est donc « une artisane, mère des Muses » *(mousométor ergáne)* [2]. Écriture perçue dans son aspect de succession combinatoire et de développement linéaire ; écriture se substituant à Mnémosyne, l'incarnation de la mémoire, comme mère des Muses, dans un passage subreptice de l'oral à l'écrit ! Deux aspects inattendus, méritant éclairage.

1. Images graphiques de l'écriture

Commençons par le concept de *súnthesis* dont le signifiant ne va pas tarder à devenir un terme technique utilisé dans le domaine de la rhétorique ; suivant le nom qui la complète au génitif, *súnthesis* désigne tour à tour la combinaison des voyelles et des consonnes dans un mot, l'agencement des mètres définissant une période rythmique, la séquence des mots produisant un énoncé, l'ensemble des énoncés constituant un discours écrit *(súngramma / lógos)* ou un poème épique [3]. Le terme reçoit dès lors une acception technique assez marquée pour être utilisé par Denys d'Halicarnasse dans la désignation de son traité de stylistique : la *súnthesis onomáton*, ce sont désormais aussi bien l'agencement phonétique et rythmique des syllabes composant les mots que la combinaison des mots et des énoncés produisant un développement argumenté. On va y revenir à propos du rythme ; mais non sans avoir encore signalé qu'Alcée déjà, puis Pindare usent tour à tour du terme *thésis* pour dénoter le processus de construction architectonique dont le poème est le produit artisanal [4]. En tant qu'invention technique, l'écriture est donc moins envisagée par le Prométhée éschyléen comme un ensemble paradigmatique d'éléments discrets que sous l'aspect combinatoire des mises en séquence multiples dont ses composants sont l'objet.

Copyright © Rhuthmos

1.1. Morphologie scripturale

Pourtant les nombreux passages de textes tragiques cités par Athénée à propos de l'alphabet ne témoignent-ils pas qu'au Ve siècle la sensibilité des Athéniens aux lettres de l'alphabet se portait sur leurs formes individuelles, indépendamment de leur insertion et de leur combinaison dans une chaîne graphique continue ? Le héros du fameux *Spectacle de l'alphabet* de Callias déclame les lettres de l'alphabet dans leur ordre canonique avant que les choreutes (incarnant les 24 lettres de l'alphabet ?) n'associent successivement chaque consonne aux sept voyelles de l'alphabet classique pour former autant de syllabes : premières possibilités combinatoires, mais aussi passage du signe écrit à son correspondant phonique. Après une seconde scène de déclamation consacrée à la prononciation rythmée des voyelles, on revient à la qualité graphique de l'écriture en prêtant voix aux lettres elles-mêmes : les voilà susceptibles de décrire géométriquement et métaphoriquement leur propre forme [5].

Le caractère d'écriture vu isolément comme un assemblage de formes géométriques (cercles, traits et points), qui mieux qu'un illettré pourrait en donner l'image ? Pour l'analphabète, aucune possibilité de donner du tracé iconique une interprétation vocale. C'est ainsi à un pauvre berger illettré qu'ont recouru successivement Euripide, Agathon et Théodectès de Phasélis, tous tragédiens, pour réduire le nom de Thésée à sa pure expression graphique [6]. Dans ces descriptions, les lettres sont considérées dans leur succession certes, mais comme entités distinctes les unes des autres, à leur tour décomposables individuellement en figures géométriques simples.

Ces quelques indices n'ont fait que confirmer la représentation en éléments détachés que, nous modernes, nous nous faisons de l'écriture ; marquée aussi bien par un apprentissage analytique que par l'aspect discret des caractères imprimés, cette conception moderne a tout normalement été projetée sur la conception antique. C'est dans ce sens que tout naturellement a été lu le fameux passage d'Hérodote narrant la reprise et l'adaptation par les Grecs du système d'écriture phénicien : parmi d'autres connaissances *(didaskalía)*, les Phéniciens accompagnant Cadmos dans son émigration en Béotie auraient introduit en Grèce ces *grámmata* dont l'usage était répandu en Phénicie depuis longtemps ; avec le temps, ils en modifièrent la « prononciation » *(phoné)*, et la « forme » *(rhuthmós)* â€” traduit-on généralement. Ces « lettres cadméennes », adaptées au grec, Hérodote dit les avoir vu utiliser dans des inscriptions archaïques ornant des objets déposés dans le temple d'Apollon Isménios à Thèbes. Puis les Ioniens, qui habitaient alors la plupart des régions environnantes, auraient repris les signes graphiques de ces migrants, par apprentissage *(didáskei)*, en en modifiant à leur tour quelque peu la « forme » *(metarruthmísantes)* [7].

1.2. Le flux du rythme musical

Or, à envisager le terme *rhuthmós* et ses dérivés dans leurs aspects sémantiques fondamentaux, on s'aperçoit rapidement qu'il ne s'agit pas exactement de désigner une forme. À l'époque d'Hérodote, *rhuthmós* ressort essentiellement au domaine musical, dans le sens grec, compréhensif de cette désignation. « Rythme » dénote ainsi la cadence du pas d'une armée avançant dans un ordre *(táxis)* réglé par le son de la flûte, ou plus simplement la mesure d'un pas dansé [8]. Pour déterminer le rôle de la musique dans la cité idéale, le Platon des Lois est conduit à préciser ce sens chorégraphique de *rhuthmós* ; ce terme désigne la cadence *(táxis)* du mouvement en relation avec la mélodie de la voix qui, en tant qu'harmonie, est soutenue par la succession et l'accord des aiguës et des graves [9].

Mais dans la théorie musicale, *rhuthmós* paraît assumer un sens encore plus spécifique. Par la voix des protagonistes de la *République* de Platon, on apprend que Damon semble avoir distingué dès le Ve siècle entre l'harmonie du *mélos* (vocal et instrumental), les cadences des pas de danse *(báseis)* et les rythmes métriques produits par l'alternance des brèves et des longues dans l'émission du *logos*. Du rythme marché ou dansé, on passe donc au rythme vocal. Et ceci par homologie. En effet, cette acception métrique et vocale du concept du *rhuthmós*, se retrouve, à l'époque même de Damon, chez Aristophane ; dans la célèbre tentative d'initiation musicale de Strépsiade par Socrate, ce terme est réservé aux « rythmes » dansés, tels que le *kat'enóplion*, en opposition aux

Copyright © Rhuthmos

mètres récités, trimètre (iambique) et tétramètre (trochaïque) d'un côté, mètre épique de l'autre. Dans ce sens très précis, le « rythme » â€" mesure de l'émission vocale â€" est envisagé dans son accord avec la cadence d'un pas de danse [10] .

Il est dès lors avéré que complémentairement aux « mètres » qui désignent les cadences de la période dans la poésie récitée, les « rythmes » se réfèrent aux cadences des poèmes chantés, et par conséquent dansés. C'est ainsi qu'Isocrate définit la prose par opposition aux « mètres » et aux « rythmes » utilisés par les poètes ; c'est ainsi également qu'on a pu attribuer à Philolaos un traité consacré aux mètres et aux rythmes et que Platon juge dangereux les traités rédigés par écrit qui, sans être faits pour être chantés *(álura)*, sont néanmoins soit rédigés dans une prose métrique, soit en prose pure, privés de rythme et d'harmonie [11]. Le rythme grec est bien une notion musicale : cadence de l'émission verbale faite de la succession de syllabes brèves et longues comme le précise Denys d'Halicarnasse [12], cadence phonique dans sa relation avec la cadence de la danse et avec la mélodie qui l'accompagne. Cette relation de coïncidence rythmique entre l'émission vocale et le pas de danse, les poètes eux-mêmes l'ont sentie et exprimée par l'utilisation du terme *rhuthmós* ; ainsi Ion de Chios frappant le sol à un rythme « de course » *(trékhonti)* tout en jouant de la flûte, ou ces choreutes anonymes décrivant l'exécution musicale qu'ils sont en train de consacrer à Dionysos comme le « flux » *(khéontes)* d'un rythme simple dansé (et probablement énoncé) sur une mélodie modulée [13].

La métaphore de l'écoulement d'un rythme nous renvoie directement à l'étymologie de *rhuthmós*. L'analyse morphologique du terme montre non seulement sa dérivation à partir du verbe *rhéo*, « couler », mais aussi le caractère dynamique que lui ajoute le suffixe *-thmós*. Du point de vue de la morphologie, *rhuthmós* désigne donc une « configuration d'éléments en mouvement » [14] ; il désigne une séquence d'éléments saisie dans le procès de sa construction et de son organisation (en l'occurrence cadencées), dans le dessin de son tracé (rythmé).

1.3. Écritures de la voix

Si, dans la description d'Hérodote, travail du temps et intervention ponctuelle des Ioniens conduisent à des modifications de l'alphabet phénicien, la désignation de ces transformations par le verbe *metarrhuthmízein* porte moins sur la forme individuelle de chaque lettre que sur la configuration de la séquence qu'elles dessinent quand elles sont enchaînées dans la représentation graphique d'un énoncé [15]. Les inscriptions archaïques, considérées dans leur aspect formel, sont à cet égard fort instructives. Dans l'adaptation de l'instrument phénicien à leurs propres besoins et représentations, les Grecs semblent avoir éprouvé moins de difficultés au sujet de la forme des lettres qu'à l'égard de leur articulation dans la transcription d'un énoncé. Connaissant de nombreuses variations locales, les différents abécédaires grecs, attestés à l'époque archaïque, se laissent aisément reconduire aux formes des alphabets sémitiques considérés comme leurs ancêtres. En revanche, la détermination de la direction de l'énoncé graphique et de sa configuration a été l'objet de nombreuses tentatives ; la plus connue est celle qui, comparée au parcours en va-et-vient de l'attelage des boeufs laboureurs traçant des sillons, a pris le nom de boustrophédon. Encore au IIe siècle ap. J.-C., ce tracé suscite la curiosité de Pausanias quand à Olympie il tente de déchiffrer les inscriptions commentant les scènes reproduites sur le coffre archaïque de Cypsélos [16]. Dans leurs premières inscriptions sur pierre, et plus encore dans la céramique, les Grecs ont montré une sensibilité singulière à la configuration graphique d'un énoncé dans l'entier de son développement. Là où elles rehaussent une représentation figurée de la céramique, les inscriptions s'intègrent à l'image, achevant volontiers la cohésion architecturale et esthétique de son tracé [17].

Quand les Grecs « changent le rythme » des *grámmata* importés par les Phéniciens, ils en modifient surtout l'enchaînement apte à transcrire le flux phonique des énoncés de leur propre langue ; de là ces inscriptions ondoyantes, sinueuses ou rectilignes qui éprouvent bien de la peine à se plier à une orientation unique !

1.4. Énoncés rythmiques et poétiques

Copyright © Rhuthmos

Car Hérodote dit parfaitement l'interdépendance entre l'énoncé phonique et sa transcription graphique : le « rythme » des lettres se modifie en accord avec celui de la langue. Or on sait bien que, parmi les problèmes phonétiques que posa aux Grecs l'adaptation d'un système graphique élaboré pour une langue différente, plus que la transcription des aspirées ou des doubles consonnes, l'élaboration des signes aptes à rendre les voyelles exigea les solutions les plus délicates [18]. Introduire des voyelles dans un système graphique consonantique â€" c'est-à-dire syllabique â€", c'est vraiment en modifier le rythme au moment de son utilisation dans la transcription d'énoncés concrets.

Mais là encore la réalisation graphique est inséparablement liée au flux phonique de l'énoncé. Et ceci à d'autant plus forte raison que les inscriptions les plus anciennes parmi celles qui nous sont parvenues â€" copiées en *scriptio continua* â€" correspondent volontiers à des énoncés métriques et par conséquent poétiques. On sait donc qu'en Grèce « archaïque » et classique, la mesure de la cadence d'une période poétique est constituée par l'alternance réglée de longues et de brèves (dans une proportion moyenne de 2 : 1) et que l'unité en est la syllabe ; de là plusieurs schémas métriques (dénommés *kôla*) dont la combinaison donne sa mesure et sa cadence à la période (et qui ont fait l'objet de plusieurs tentatives de transcription arithmétique) [19]. On comprend dès lors la nécessité pour les hellénophones d'introduire, dans un système de transcription graphique consonantique, des signes aptes à transcrire également les voyelles. Par ailleurs, comme on l'a indiqué, toute forme chantée était doublée de mouvements du corps, d'ordre chorégraphique ; à la cadence du flux vocal correspond donc, dans tout énoncé poétique, une pratique chorégraphique dont le rythme suit celui de l'émission vocale avec sa mesure. On retrouve ainsi la notion musicale de rythme, puisque la cadence phonique constituée par la séquence des syllabes brèves et des syllabes longues détermine celle du pas de danse qui à son tour souligne organiquement et collectivement l'émission vocale. Relevant d'un accent tonal et non pas tonique, l'intonation relative à l'accentuation ne sera quant à elle marquée graphiquement que beaucoup plus tard, en général de manière très ponctuelle.

Dans ce flux continu et cadencé, la distinction des périodes trouve en général son correspondant dans l'organisation en lignes du texte écrit [20]. Et c'est ainsi que, sur papyrus et manuscrits, les textes poétiques, parmi lesquels en particulier les parties chorales de la tragédie, sont disposés en une succession de lignes dont l'organisation correspond aux périodes métriques des paroles dites, chantées et animées par le mouvement du corps ; « mesure des *kôla* » , la colométrie graphique renvoie à la cadence métrique et chorégraphique du flux vocal poétique. Ainsi, par un jeu de métaphore gestuelle, non seulement l'un des protagonistes de la *Tragédie Lettreuse* de Callias parvient-il à réciter l'abécédaire en trimètres iambiques, mais â€" rappelons-le â€" le choeur de femmes de cette tragédie se permet de le danser et de le chanter *(émmetros kaì memelopepoieménos)* en unissant successivement chaque consonne à chacune des sept voyelles de l'alphabet grec. Ce sont donc les syllabes et leur séquence qui permettent la mise en discours strophique, vocale et rythmée, de l'écriture empruntée aux Phéniciens ! Elles le font si bien qu'en un autre passage, Athénée nous raconte que selon le Péripatéticien Cléarque, les parties chorales, chantées et dansées, de la tragédie alphabétique de Callias servirent de modèles pour des compositions poétiques aussi célèbres que l'*Rdipe-Roi* de Sophocle et la *Médée* d'Euripide [21].

L'écriture phénicienne transposée par les Grecs ne semble viser en premier lieu qu'à donner une image graphique d'un énoncé phonique rythmé, d'un énoncé poétique proféré oralement et correspondant à un mouvement corporel ; probabilité historique qui fonde sans doute la représentation classique de l'écriture en Grèce. Même si la prudence philologique nous interdit d'accorder créance aux éléments d'une biographie largement légendaire, peut-être est-ce dans le sens de la reprise de l'analogie rythmique qu'il faut interpréter l'effort esthétisant attribué à Pythagore qui entreprit de retracer *(rhuthmízein)* la forme des lettres à partir de figures géométriques élémentaires [22].

2. Mémoires de l'écrit

Quoi qu'il en soit, les affinités que la représentation grecque de l'écriture semble entretenir avec les effets de flux cadencé provoqués par l'énoncé oral expliquent mieux la référence prométhéenne, de pair avec la valeur

combinatoire des lettres, à la mémoire et à la Muse. Cette référence n'est-elle pourtant pas paradoxale ? Ne contredit-elle pas la célèbre critique de l'écriture, instrument délétère de la mémoire, formulée dans le *Phèdre* par Platon ? L'illustre récit de Thoth ne fonde-t-il pas toute la théorie moderne de la relation étroite existant entre l'exercice de la mémoire, incarnée en Grèce dans le rôle inspirateur attribué aux Muses et à Mnémosyne leur mère, et une tradition poétique essentiellement orale [23] ?

2.1. Remèdes scripturaux à l'oubli

À vrai dire, plusieurs indices tendent à confirmer l'existence en Grèce classique d'une représentation dans laquelle l'écriture entendue comme activité artisane vient prendre le rôle traditionnellement attribué à la mémoire ; comme chez Eschyle, l'écriture peut désormais assumer les traits de la mère des Muses.

Certains de ces indices ont déjà fait l'objet d'une large publicité. Tel le célèbre passage de l'*Éloge de Palamède* par Gorgias le Sophiste qui, au nombre des ressources données à l'homme pour tirer sa vie de l'impasse *(pórimon ex apórou)*, attribue au héros l'écriture, cet instrument de la mémoire *(mnémes órganon)* ; tel aussi ce fragment de la tragédie consacrée par Euripide au même héros civilisateur, qui présente l'écriture comme une invention susceptible, par la combinaison des voyelles et des consonnes en syllabes, de fournir un remède à l'oubli *(tà tês léthes phármaka)* [24]. Et c'est encore le *poinikastás* de Crète, ce spécialiste en lettres phéniciennes, qui a pour fonction d'écrire et par conséquent de mémoriser *(mnamoneúein)* les affaires publiques ; ce scribe, on le dénomme d'ailleurs parfois, en Crète même, *mnámon*, le « mémorisateur » [25].

Écriture-mémoire, écriture instrument d'artisan, écriture sans doute de plus en plus largement utilisée dans la composition poétique, elle-même envisagée comme une activité technique de construction savante.

2. 2. L'oral écrit

Mais cet avènement de l'écriture dans le champ de la mémoire n'entraîne avec lui aucune dépréciation de l'oral. Les quelques textes allégués jusqu'ici devraient nous convaincre que, dès sa reprise par les Grecs, l'écriture devient une sorte de simple métaphore de la parole, et plus spécifiquement de la parole poétique, avec ses rythmes propres à la fois chantés et dansés.

Cette assimilation de l'énoncé écrit à la parole orale est également à l'origine du paradoxe relevé par d'autres quant au rôle parfois joué par l'écriture dans la construction de l'intrigue tragique. Les causes de l'insuccès du premier *Hippolyte* d'Euripide sont connues ; elles trouvent un écho chez Aristophane. La première version présentée par le tragique sur la scène attique aurait fait de Phèdre une *pórne*, une débauchée, et la tragédie fut taxée d'indécence [26] . Pour éviter la confrontation entre une belle-mère et un beau-fils que la honte devait conduire à se voiler la face devant elle (de là le titre de ce premier *Hippolyte voilé*), Euripide imagina dans la seconde version d'anticiper le suicide de Phèdre et de faire mourir l'héroïne avant la rencontre avec Hippolyte. Comment concilier dès lors préservation de la pudeur et accusation coupable d'un amour inexistant ? Le moyen technique offert par l'écriture est précisément là pour réduire l'impasse chronologique provoquée par la modification de l'intrigue. C'est par la tablette attachée à sa main et les signes qui y sont tracés que Phèdre, qui s'est déjà donné la mort, va pouvoir porter contre son beau-fils l'accusation destinée à entraîner sa chute. Marquée du sceau de la défunte, la tablette se manifeste naturellement à Thésée par l'intermédiaire de la vue. Mais dès que s'est exprimée la violente émotion provoquée par la vision du cadavre de son épouse, le héros cherche à connaître la signification du message porté par la tablette ; celle-ci est dès lors pourvue non seulement d'une volonté, mais aussi d'une voix *(ído tí léxai deltòs héde moi thélei)*. Décachetée, la tablette se met alors à crier ; mieux, elle profère un chant qui, par l'écriture, est donné à voir *(eîdon graphaîs mélos phtheggómenon)* [27]. Le syncrétisme est donc entier entre vue/lecture et ouïe/« oralité », mais aussi, du point de vue de l'émetteur, entre écrit et oral. Une telle intégration de deux modes de communication et de deux types de tradition avait déjà été annoncée par la nourrice ; celle-ci montrait que la connaissance de la tradition

légendaire dépend aussi bien de la fréquentation des poètes *(en moúsais)* que de la possession des écrits *(graphaí)* des anciens [28].

Désormais, même si elle rapporte le mensonge forgé par Phèdre, la tablette constitue un témoignage et un signe plus sûr que ceux de la divination ; c'est elle qui accuse oralement Hippolyte. Sans doute mensongère, elle n'en provoque pas moins, pratiquement, la mort du jeune héros [29].

Dès lors, au IVe siècle, l'écriture est-elle vraiment de la part de Platon la victime du mépris et du rejet que l'on a dits ? À parcourir tous les passages traitant de cet instrument dont l'usage a désormais profondément pénétré les modes de la tradition de la culture grecque, on la trouve soumise à des jugements nuancés, sinon ambivalents. Dans le récit exemplaire qui dans le *Timée* introduit la narration du mythe de l'Atlantide, les efforts déployés par Solon pour se remémorer le passé de la Grèce faillissent devant le savoir des prêtres égyptiens de Saïs ; ils sont en effet les détenteurs d'un système d'écriture qui leur a permis d'enregistrer dans leurs temples les événements les plus reculés *(gegramména ek palaioû kaì sesosména)* parmi ceux transmis dans un premier temps par ouï-dire *(akoêi)*. Mais quand ce mythe est repris dans le Critias, sa narration est introduite par une invocation à Mnémosyne ; le récit consigné par écrit dans les archives des prêtres d'Égypte est en effet raconté oralement à Solon qui en rapporte à Athènes sa version *(tá pote rhethénta hupò tôn hieréon kaì deûro hupò Sólonos komisthénta)* avant qu'il fasse l'objet des efforts de mémoire *(mnesthéntes)* du vieux Critias et de ses interlocuteurs [30]. Quand il s'agit du récit *(lógos)* et en particulier des discours vrais relatifs au passé de la cité, tradition écrite et tradition orale concourent à l'exercice de la même fonction mémoriale. Dans le passage du *Phèdre* si souvent allégué, si l'on attribue à l'écriture un rôle négatif dans l'exercice de la mémoire intérieure, de la mémoire philosophique *(anamimneiskoménous)*, on lui reconnaît tout de même une valeur comme remède à la remémoration du récit *(hupómnesis)*. Et n'oublions pas que dans le *Philèbe*, l'explication de la nature des sensations recourt à la double métaphore d'une mémoire-scribe utilisant l'écriture pour enregistrer dans l'âme des discours, que ceux-ci soient véridiques ou mensongers [31].

Sans doute n'est-ce qu'avec Aristote que l'écriture devient garantie d'exactitude et de vérité ; mais la réalisation discursive de l'écrit est encore désignée par le terme *léxis*, un dérivé du verbe « dire » [32] !

Ainsi à travers l'impression visuelle de l'écriture, Grecques et Grecs perçoivent toujours l'intonation d'une voix. Quand elle assume une forme poétique la cadence de cette voix renvoie à un rythme chorégraphique. C'est ainsi le corps qui, dans ses mouvements ritualisés, est marqué par ce flux cadencé avant que celui-ci n'entraîne l'âme elle-même ; c'est ce qu'indique en particulier la théorie musicale développée par Platon. En effet, destiné à une performance musicale dans des circonstances publiques rituelles, le poème grec se présente souvent comme un acte de chant. Exécuté dans un cadre rituel et souvent religieux, ce chant volontiers choral inscrit en particulier le « mythe » qu'il représente, relatif au passé héroïque de la cité, dans la mémoire culturelle de la communauté [33]. À la fois vocale, musicale et corporelle, la pratique poétique cadencée implique donc, dans une culture traditionnelle comme celle de la Grèce classique, une « rythmicisation » rituelle et collective, à la fois organique et mentale, des processus individuels de subjectivation [34]. Ce sera là l'objet d'une autre étude !

Bibliographie

Barrett 1964 : *Euripides. Hippolytos*, Oxford.

Benveniste 1966 : *Problèmes de linguistique générale*, vol. I, Paris.

Bouvier 1988 : « L'aède et l'aventure de mémoire : Remarques sur le problème d'une dimension religieuse de la mémoire dans l'*Iliade* et l'*Odyssée* », in P. Borgeaud (éd.), *La mémoire des religions*, Genève, 63-78.

Calame 1977 : *Les choeurs de jeunes filles en Grèce archaïque.* 2 vol. Roma.

Calame 2006a : *Pratiques poétiques de la mémoire. Représentations de l'espace-temps en Grèce ancienne*, Paris.

Calame 2006b : « Récit héroïque et pratique religieuse ; le passé poétique des cités grecques classiques », *Annales. Histoire, Sciences Sociales* 61, 527-551.

Chantraine 1968 : *Dictionnaire étymologique de la langue grecque*, Paris.

Chantraine 1971 : « À propos du nom des Phéniciens et du nom de la pourpre », *Studii Classicae* 14, 7-15.

Derrida 1968 : « La pharmacie de Platon », *Tel Quel* 32, 3-48 et 33, 18-59.

Derrida 1972 : *La Dissémination*, Paris.

Detienne 1988a : « La double écriture de la mythologie entre le Timée et le Critias », in C. Calame (éd.), *Métamorphoses du mythe en Grèce antique*, Genève, 17-33.

Detienne 1988b : « L'espace de la publicité : ses opérateurs intellectuels dans la cité », in M. Detienne (éd.), *Les savoirs de l'écriture en Grèce ancienne*, Lille, 29-81.

Detienne 1989 : *L'écriture d'Orphée*, Paris.

Edwards 1979 : *Kadmos the Phoenician. A Study of Greek Legend and the Mycenean Age*, Amsterdam.

Gentili 1988 : « Metro e ritmo nella teoria degli antichi e nella prassi della "performance" », in B. Gentili & R. Pretagostini (éds), *La musica in Grecia*, Roma-Bari, 5-16.

Gentili 2006 : Poesia e pubblico nella Grecia antica da Omero al V secolo, Roma-Bari (4e éd.).

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

Grassl 1972 : « Herodot und die griechische Schrift », *Hermes* 100, 169-175.

Griffith 1983 : *Aeschylus. Prometheus Bound*, Cambridge.

Hansen 1983 : *Carmina Epigraphica Graeca saeculorum* VIII-V a. Chr. n., Berlin-New York.

Heubeck 1979 : *Schrift*, Göttingen.

Jeffery 1982 : « Greek Alphabet Writing », *Cambridge Ancient History* (2e éd.), vol. III/1, Cambridge, 819-833.

Jeffery 1990 : *The Local Scripts of Archaic Greece*, Oxford (2e éd.).

Copyright © Rhuthmos

Lentz 1989 : *Orality and Literacy in Hellenic Greece*, Carbondale-Edwardsville.

Lissarrague 1987 : « Graphein. Scrivere e disegnare », *Grafica* 3, 10-19.

Loraux 1989 : « Les mots qui voient », in C. Reichler (éd.), *L'interprétation des textes*, Paris, 157 182.

Lucas 1968 : *Aristotle. Poetics*, Oxford.

Maffi 1988 : « Ecriture et pratique juridique dans la Grèce classique », in M. Detienne (éd.), Les savoirs de l'écriture en Grèce ancienne, Lille, 188-210.

Michon 2010 : *Fragments d'inconnu. Pour une histoire du sujet*, Paris.

Renehan 1963 : « The Derivation of *rhuthmos* », *Classical Philology* 58, 36-37.

Rösler 1989 : « Typenhäuser bei Aischylos ? », in W. Scehuller (éd.), *Demokratie und Architektur. Der hippodamische Städtebau und die Entstehung der Demokratie*, München, 109-114.

Ruzé 1988 : « Aux débuts de l'écriture politique : le pouvoir de l'écrit dans la cité », in M. Detienne (éd.), *Les savoirs de l'écriture en Grèce ancienne*, Lille, 82-94.

Saïd 1985 : *Sophiste et tyran ou le problème du Prométhée enchaîné*, Paris.

Sandoz 1971 : *Les noms grecs de la forme. Étude linguistique*, Neuchâtel.

Segal 1982 : « Tragédie, oralité, écriture », *Poétique* 50, 131-154.

Segal 1987 : La musique du Sphinx. Poésie et structure dans la tragédie grecque, Paris.

Steinrück 2007 : *À quoi sert la métrique ? Interprétation littéraire et analyse des formes métriques grecques : une introduction*, Grenoble.

Svenbro 1988 : *Phrasikleia. Anthropologie de la lecture en Grèce ancienne*, Paris.

Svenbro 1990 : « La cigale et les fourmis. Voix et écriture dans une allégorie grecque », Opuscula Romana 17, 7-21.

West 1982 : *Greek Metre*, Oxford.

[1] Eschyle, *Prométhée*, 441 ss. Saïd 1985, 83 ss. et 138 ss., a mis en lumière le caractère technique des savoirs-faire revendiqués par Prométhée, avec leurs limites.

Copyright © Rhuthmos

[2] Comme l'explique Griffith 1983, 169 s., la leçon *ergánen* doit être préférée comme *lectio difficilior* à l'*ergátin* qu'offrent la plupart des manuscrits. Ce terme désigne volontiers les abeilles dans leur qualité industrieuse (Aristote, *Histoire des Animaux*, 627a 12 ; *Anthologie Palatine*, 9, 404, 8, etc.) alors que le premier correspond précisément à Athènes à une épiclèse d'Athéna désignant la déesse en sa qualité d'artisane : Sophocle, fr. 844 Radt et Pausianas, 1, 24, 3, confirmés par *IG* I2 561, etc.

[3] *Súnthesis* équivalent de *tà áphona pròs tà phonéenta sundeîn* : Aristote, *Rhétorique à Alexandre*, 1434b 34 ss. ; *he tôn métron súnthesis* (correspondant à *léxis* de la tragédie) : Aristote, *Poétique*, 1449b 35 ; *súnthesis ék te rhemáton ginoméne kaì onomáton* : Platon, *Sophiste*, 263d (en 262 e, emploi dans ce sens du verbe *suntíthemi*), cf. *Cratyle*, 431bc ainsi qu'Aristote, *Poétique*, 1458a 28 ; *súnthesis* d'une production rhétorique ou épique : Isocrate, 10, 11, Aristote, *Poétique*, 1459a 22. Le verbe correspondant est surtout utilisé dans ce dernier sens : Euripide, *Bacchantes*, 297, Thucydide, 1, 97, Antiphon, 6, 9, Platon, *Phèdre*, 260b et 278 e, *République*, 377d, etc.

[4] Alcée, fr. 204, 6 Voigt et Pindare, *Olympique*, 3, 8, commentés par Gentili 2006, 87 s. ainsi que p. 6 n. 4. À propos du sens à donner au terme *súnthesis* tel qu'il est utilisé par Pindare, fr. 205 Maehler, cf. Gentili 2006, 251 n. 64.

[5] Callias test. 7 Kassel-Austin, cité par Athénée, 10, 453c ss., cf. aussi 7, 276a. Sur le problème de l'identité de Callias, cf. le commentaire *ad loc.* ainsi que Sophocle, test. 175 Radt. Ces passages ont été commentés par Svenbro 1988, 202 ss., sous l'aspect vocal de l'écriture davantage que sous son aspect graphique.

[6] Euripide, fr. 381 et 382 Kannicht, Agathon, 39 F 4 Snell, Théodecte, 72 F 6 Snell, tous cités par Athénée, 10, 454b ss. Dans son *Amphiaraos*, un drame satyrique (fr. 121 Radt), Sophocle faisait danser à un acteur les formes des lettres de l'alphabet.

[7] Hérodote, 5, 58 ; voir l'exégèse de ce récit proposée par Grassl 1972 (article aimablement signalé à mon attention par Marcel Detienne), et par Heubeck 1979, p. X 106 ss. On ne s'attardera pas ici sur l'énigme que pose l'étymologie de ces *phoinikéia* qu'on peut aussi bien référer, à la suite d'Hérodote, au peuple qui en a fourni le modèle qu'à la couleur rouge utilisée parfois pour en relever le tracé : cf. à ce sujet Chantraine 1971, et Edwards 1979, 174 ss. ; la polémique à ce propos était déjà vive dans l'Antiquité : cf. scholies à Denys de Thrace, III, p. 184, 20 ss. Hilgard.

[8] Pas d'une armée : Thucydide, 5, 70, cf. aussi Aristophane, *Ploutos*, 759, Platon, *Lois*, 670b ou Xénophon, *Anabase*, 5, 4, 14 ; Aristote, *Problèmes*, 882b 1 ss., met en rapport le rythme d'une course avec celui de la respiration. Pas d'un groupe choral : Aristophane, *Thesmophories*, 955, Xénophon, *Cyropédie*, 1, 3, 10, *Anabase*, 6, 1, 8, etc. Le dossier de tous les emplois de *rhuthmós* et de ses composés est analysé avec beaucoup de finesse par Sandoz 1971, 67 ss. et 119 ss.

[9] Platon, *Lois*, 665a, cf. également 670b et d, où le terme *rhuthmós* qualifie l'acte de *baínein*, ainsi que Sophiste 253b et infra n. 10 ; la même conception de 1'analogie entre mesure des tons de la voix *(harmonía)* et mesure des mouvements du corps *(rhuthmoì kaì métra)* est mise dans la bouche de Socrate dans le *Philèbe*, 17d-e. Cet accord entre harmonie et rythme, Eryximaque l'utilise dans le *Banquet* (187a ss.) pour montrer par analogie l'accord entre éléments différents provoqué par l'amour : le rythme est alors vu comme une alternance harmonisée entre le rapide et le lent ; cf. encore *Politique*, 307a, *Lois*, 654a, etc. Dans le *Protagoras* 326b, harmonie et rythme concourent explicitement à « civiliser » les enfants.

[10] Platon, *République*, 399 e ss. = Damon 37 B 9 Diels-Kranz ; Aristophane, *Nuées*, 638 ss. cf. Gentili 1988. On remarquera que même quand il ne se réfère pas explicitement à la théorie musicale de Damon, le Socrate de la République désigne par le terme *rhuthmós* la cadence dansée du chant choral *(mélos)* ; elle est complémentaire du *lógos* (ou du *métron*) et de l'*harmonía* : République, 398d et 601a ; cf. aussi 397b-e et 401d ainsi que la définition de la *khoreía* donnée dans Lois, 672 e, avec tout le développement conduisant à cette réflexion (669d ss.) : tout l'art choral réside dans le choix de chants adaptés aux rythmes des pas de danse et aux mélodies instrumentales (670d) ; voir encore Gorgias, 502 e. Pour la théorie aristotélicienne, qui demanderait un développement en soi, cf. *Poétique*, 1447a 18ss., avec le commentaire de Lucas 1968, 57 s. et 261 ss.

[11] Isocrate, 9, 10 ; Philolaos, 44 B 22 Diels-Krauz ; Platon, *Lois*, 810b. Voir aussi Timothée, fr. 791, 229 ss. Page.

[12] Denys d'Halicarnasse, *Composition des mots*, 11, 62 ss.

[13] Ion, 19 F 42 Snell ; *Carmina popularia*, fr. 851 (b) Page ; cf. encore Aristophane, fr. 147 Kassel-Austin et Platon, *Ion*, 534a. Le contexte de citation du fr. 851 Page (Athénée, 14, 622c-d) confirme que le terme *rhuthmós* désigne bien la cadence du pas de danse de ces *phallophores*.

Copyright © Rhuthmos

Voir aussi, parmi les *fragmenta melica adespota*, le fr. 967 Page avec son invitation à chanter *(mélpsomen)* un enfant sur un rythme crétois.

[14] Selon la formulation heureuse proposée par Sandoz 1971, 68 s. Les linguistes sont en général partis de cette explication étymologique pour attribuer à ce terme le sens premier de « forme » : cf. Benveniste 1966, 327 ss., et Chantraine 1968, 979 ; voir aussi Renehan 1963, 36-37. Forme « en devenir », en rapport avec le procès de sa constitution, ajoute Sandoz 1971, 71.

En attribuant à *rhuthmós* le sens de « forme », les modernes ont été probablement induits en erreur par un passage célèbre de la *Métaphysique* d'Aristote qui, commentant la théorie atomiste de Leucippe et de Démocrite, traduit le terme *rhusmós* par celui de *skhêma* (*Metaphysique*, 985b 4 ss. = Leucippe, 67 A 6 Diels-Kranz). Plus exactement Aristote glose par les termes de *skhêma*, *táxis* et *thésis*, les trois processus qui, pour les atomistes, provoqueraient la différenciation entre les êtres à partir des insécables : *rhusmós*, *diathigé* et *tropé*.

L'exemple choisi par Aristote pour illustrer son propos est précisément emprunté aux lettres de l'alphabet et si les lettres citées sont A, N et Z, c'est probablement parce qu'elles sont composées d'éléments analogues. La « forme » de « A » diffère donc de celle de « N » par la combinaison des lignes qui en constituent le tracé (*rhusmós* ; ainsi existe-t-il parmi les atomes aussi des *skhémata* d'apparence sphérique : Aristote, *De l'âme*, 404a 1 ss. = Leucippe, 67 A 28) ; « AN » diffère de « NA » par l'ordre de contiguïté des lettres (*diathigé* de *diathiggáno*) ; et « Z » diffère de « N » par sa position, par sa « tournure » (*tropé*, au sens propre du terme ; sur le problème de la forme des deux dernières lettres comparées par Aristote, voir Ross 1924, I, 141). *Rhusmós* renvoie donc à l'agencement d'éléments (géométriques) : cf. Löbl 1987, 134 s. et 143 s. Cela signifie que le principe du *rhusmós* se réfère au procès conduisant aux différentes formes que peuvent en effet assumer les atomes (cf. Démocrite, 68 A 37) alors que les deux autres principes concernent l'ordre et la position relatifs des atomes dans le corps qu'ils constituent.

En reprenant la même explication par synonymie, Simplicius, Commentaire de la Physique d'Aristote, 28, 15 (= Démocrite, 68 A 38 ; cf. aussi 68 A 44), précise que ces trois concepts correspondent aux trois principes de différenciation des êtres composés à partir des atomes. Et Aétius, 1, 15, 8 (= Démocrite, 68 A 125), d'ajouter que ces mêmes trois principes sont à l'origine de la coloration des êtres à partir d'éléments non marqués ; ils en constituent les modes de combinaison. Une oeuvre de Démocrite était d'ailleurs consacrée aux différents *rhusmoí* : 68 A 33, V 3 = B 5 i (cf. aussi A 33, V 4 = B 8 a : *Perì ameipsirhusmôn*). On remarquera que le même philosophe utilise ce terme également pour désigner un ordre (une articulation ?) constitutionnel : 68 B 266 ; cf. encore infra n. 15. Dans l'interprétation analogue qu'ils proposent du *rhusmós* démocritéen, Wismann 1980 et Ferrari 1980 attribuent aux atomistes eux-mêmes l'analogie avec le tracé de l'écriture ; voir aussi Joly 1984.

Certes plus ancien, le sens moral de *rhuthmós* correspond à une disposition de caractère vue dans la succession d'états affectifs contrastés qu'elle provoque : Archiloque, fr. 128, 7 West, Théognis, 964 ss. (où le contexte d'emploi de *rhuthmós* implique clairement l'idée de changement), Anacréon, fr. 416 Page. Pour le sens géométrique de *rhuthmós* comme « forme en devenir », cf. Sandoz 1971, 70 ss.

[15] Eschyle, *Perses*, 747, fournit de ce verbe un emploi singulièrement proche de son étymologie quand il montre que l'asservissement du Bosphore par Xerxès correspond littéralement à l'acte de « changer le cours » du détroit *(póron meterrhúthmize)*, dès lors représenté comme une fleuve. Voir à ce sujet le commentaire de Sandoz 1971, 119 ss., qui insiste sur la composante temporelle de la mutation progressive impliquée par d'autres emplois de ce même verbe (voir par exemple, au sens moral, Démocrite, 68 B 33 et 197 Diels-Kranz et Xénophon, *Economique*, 11, 2, ou Platon, *Phèdre*, 253b : *tà paidikà rhuthmízontes*). Mais la transformation ainsi désignée est vue avant tout dans sa continuité spatiale : cf. Démocrite, 68 A 132 et B 7, Platon, *Timée*, 45 e (domaines de la géométrie, de la perception et de l'optique) et *supra* n. 14 ; de même les *monórrhuthmoi dómoi* proposées aux Danaïdes par le *Pélasgos* d'Eschyle (*Suppliantes*, 957 ss.) sont-elles vues davantage dans leur succession uniforme que dans leur forme unique : cf. Rösler 1989. Pour le domaine linguistique cf. Aristote, *Physique*, 185b 28. Von Fritz 1938, 250, interprète *rhusmós* comme « Duktus der Buchstaben ».

[16] Pausanias, 5, 17, 6, qui parle des voltes *(heligmoí)* de l'écriture. Jeffery 1990, 43 ss., a montré le caractère original de la solution du boustrophédon. Les analogies entre alphabets grecs archaïques et alphabets sémitiques ont fait l'objet de très nombreuses études : voir notamment Heubeck 1979, p. X 87 ss., Jeffery 1982, ainsi que les différentes contributions reprises par Pfohl 1968 (avec une abondante bibliographie !).

[17] La fonction publique de la calligraphie des lapicides est soulignée par Detienne 1988. Les aspects esthétiques des inscriptions iconiques ont été mis en lumière par Lissarrague 1987. Parfois synonyme de *grámmata*, la désignation des lettres par *stoikheîa* se fonde sur la même idée de continuité : cf. Svenbro 1990 et, pour l'image d'une file de choreutes, Alcman, fr. 33 Davies, avec le commentaire que j'en ai présenté (Calame 1977a, I, 84 ss.).

[18] Voir à ce propos Heubeck 1979, X 88 ss., et la réflexion de Platon, *Sophiste*, 253a, sur le rôle des voyelles.

Copyright © Rhuthmos

[19] Pour un résumé des principes de la métrique grecque, on se référera, par exemple, à l'étude de West 1982, 4 ss. et 18 ss., ainsi qu'à celle de Steinrück 2007, 9 ss.

[20] Voir le recueil d'inscriptions métriques publié par Hansen 1983, ainsi que Heubeck 1979, p. X 109 ss. L'analyse rythmique la plus stimulante qu'on ait présentée de ces inscriptions reste celle de Gentili & Giannini 1977.

[21] Références *supra* n. 5. On relèvera à ce propos qu'en particulier chez Platon la notion de lettre est associée bien davantage à une image acoustique et vocale qu'à une image graphique : cf. *Thééthète*, 163b (analogie entre incompréhension auditive d'une langue barbare et méconnaissance visuelle de l'écriture), *Timée*, 23a et c (être *agrámmatos* c'est aussi être *ámousos* ; ne pas recourir à 1'écriture, c'est rester « aphone »), *Hippias Majeur*, 285d (*grámmata* vus dans leur aspect acoustique de même que les syllabes, les rythmes et les harmonies), etc. De plus, la familiarité avec les *grámmata* passe par leur reconnaissance vocale *(prosagoreúesthai)* dans les syllabes (?) : *Politique*, 277 e ss. Sur les épigraphes parlantes, cf. Svenbro, 1988, 67 ss.

[22] Ce renseignement nous est transmis de troisième main par la scholie à Denys de Thrace, III, p. 183, 31 ss. Hilgard, dans un long développement sur les nombreuses versions grecques de l'invention de l'écriture.

[23] Platon, *Phèdre*, 274 e ss., commenté par Derrida 1968 (repris dans Derrida 1972, 71-197) ; voir Lentz 1989, 11 ss. Sur Mnémosyne et les Muses comme source d'inspiration poétique sacralisée (dans une tradition orale), voir Bouvier 1988.

[24] Gorgias, 82 B 11a, 30 Diels-Kranz ; Euripide, fr. 578 Kannicht.

[25] Sur les attestations épigraphiques de ces dénominations d'une fonction probablement unique, cf. Ruzé 1988 et Maffi 1988.

[26] Selon l'*Argument* de l'*Hippolyte*, 29 s., le second *Hippolyte* devait corriger *(diórthotai) tò aprepès kaì kategorías áxion* du premier ; cf. Aristophane, *Grenouilles*, 1043 ss. À propos du titre du premier *Hippolyte* et de son intrigue, voir Barrett 1964, 10 ss. et 15 ss.

[27] Euripide, *Hippolyte*, 856 ss. et 877 ss.

[28] Euripide, *Hippolyte*, 451 s. ; sur le sens de *graphaí*, on lira avec profit le commentaire de Barrett 1964, 241 s. De même au v. 1004 s., quant à 1'expérience de l'amour charnel qu'il ne connaît que dans ses représentations, Hippolyte situe sur le même pied le récit perçu par l'ouïe *(lógoi klúon)* et l'image perçue par la vue *(graphêi leússon)*. Inversement, dans la tragédie classique la voix conduit volontiers à la vue : cf. Loraux 1989.

[29] Euripide, *Hippolyte*, 1057 ss. On verra à ce sujet le commentaire de Segal 1982, repris dans Segal 1987, 263-298, qui donne d'autres exemples de mises en scène tragiques d'écritures parlantes ; c'est notamment le cas de la tablette-messager qu'Iphigénie prisonnière en Tauride fait parvenir à son frère Oreste à Argos : *Iphigénie en Tauride*, 582 ss. et 641 ss. Mais dans la mesure même où l'écriture ne devient qu'un moyen technique pour différer dans le temps l'énonciation de la parole, elle reste neutre quant à l'opposition entre mensonge et vérité ou apparence et réalité. Cette neutralité lui est assurée par l'ambiguïté de son statut : son caractère matériel et artisanal la situe du côté de l'*érgon* alors que sa faculté de proférer une parole la met du côté du *lógos* ! Non pas « muette » (comme la qualifie Segal) mais vocale, l'écriture peut se faire l'auxiliaire des deux voix antagonistes évoquées par Thésée (*Hippolyte*, 925 ss.) ! Le message écrit est mensonger dans l'Hippolyte (v. 1311 ss., en contraste avec le *mûthos* (!) véridique d'Artémis ; cf. aussi v. 1336 s.) ; il est véridique dans l'*Iphigénie en Tauride*.

[30] Platon, *Timée*, 22a ss. et *Critias*, 108c ss. Cf. Detienne 1988a, repris dans Detienne 1989, 167-188, et surtout Vegetti 1988.

[31] Platon, *Philèbe*, 39a. Sur le sens narratif de *hupómnesis*, voir Euripide, *Oreste*, 1032 et Platon, *Lois*, 732d.

[32] Aristote, *Rhétorique*, 1413b 8 ss. ; *ésti léxis graphikè he akribestáte* ; cf. également 1414a 18 ss. où le style écrit est explicitement mis en relation avec la lecture !

[33] Quant à ces fonctions de mémoire collective et active des formes poétiques grecques, je renvoie à mes études de 2006a, 143ss., et de 2006b.

Copyright © Rhuthmos

[34] On se référera à ce sujet aux propositions formulées par Michon 2010, 159 ss, et 185 ss.

Copyright © Rhuthmos