



**HAL**  
open science

## Les sonorités dans les Aitia de Callimaque : aux origines de la poésie

Christophe Cusset, Myrtille Rémond

### ► To cite this version:

Christophe Cusset, Myrtille Rémond. Les sonorités dans les Aitia de Callimaque : aux origines de la poésie. *Aitia. Regards sur la culture hellénistique au XXIe siècle*, 2021, 11 (2), 10.4000/aitia.8689 . hal-04800190

HAL Id: hal-04800190

<https://hal.science/hal-04800190v1>

Submitted on 2 Dec 2024

**HAL** is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.



Distributed under a Creative Commons Attribution - NonCommercial - NoDerivatives 4.0 International License



## Aitia. Regards sur la culture hellénistique au XXI<sup>e</sup> siècle

11.2 | 2021  
Visualiser l'Illiade

---

### Les sonorités dans les *Aitia* de Callimaque : aux origines de la poésie

*The Sounds of Words in Callimachus' Aitia: At the Origins of Poetry*

*I suoni nell'Aitia di Callimaco : alle origini della poesia*

Christophe Cusset et Myrtille Rémond

---



#### Édition électronique

URL : <https://journals.openedition.org/aitia/8689>

DOI : [10.4000/aitia.8689](https://doi.org/10.4000/aitia.8689)

ISSN : 1775-4275

#### Éditeur

ENS Éditions

Ce document vous est fourni par INIST - Centre national de la recherche scientifique (CNRS)



#### Référence électronique

Christophe Cusset et Myrtille Rémond, « Les sonorités dans les *Aitia* de Callimaque : aux origines de la poésie », *Aitia* [En ligne], 11.2 | 2021, mis en ligne le 21 juin 2022, consulté le 02 décembre 2024. URL : <http://journals.openedition.org/aitia/8689> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/aitia.8689>

---



Le texte seul est utilisable sous licence CC BY-NC-ND 4.0. Les autres éléments (illustrations, fichiers annexes importés) sont « Tous droits réservés », sauf mention contraire.



# aitia

Regards sur la culture hellénistique au XXI<sup>e</sup> siècle

## Les sonorités dans les *Aitia* de Callimaque : aux origines de la poésie

Christophe Cusset  
Myrtille Rémond

- 1 Dans un article déjà ancien, mais néanmoins important, consacré au rôle de l'allitération dans la poésie grecque – question injustement négligée par les philologues actuels –, Jean Defradas fait la déclaration suivante : « J'ai rencontré une forte proportion d'allitérations chez Théocrite, un petit nombre chez Aratos, beaucoup moins chez Callimaque. Je crois donc pouvoir dès maintenant formuler une première constatation<sup>a</sup>. Procédé fréquemment employé par Homère, l'allitération connaît une désaffection croissante. Elle pourrait être un procédé primitif d'expression, dont les poètes useront de moins en moins. L'exception de Théocrite serait instructive : poète savant, qui a étudié de près tous les procédés de l'épopée homérique, et très sensible à la musique du vers, il utilise habilement tous les moyens d'expression qu'il a rencontrés<sup>1</sup>. » Il semble que Jean Defradas soit allé ici un peu vite en besogne et qu'une lecture trop rapide (ou incomplète) des poètes alexandrins l'ait amené à une conclusion qui nous semble grandement erronée. S'il est vrai que Théocrite travaille de très près la musicalité de ses vers<sup>2</sup>,

---

a. Cette étude à deux voix a été présentée lors d'une journée d'étude internationale sur les *Aitia* de Callimaque organisée à Aix-en-Provence le 21 mai 2004 par Yannic Durbec et Didier Pralon. Les deux auteurs étaient rattachés à l'Université de Saint-Étienne (Centre Jean Palerne) lors de cette rencontre. Les références et les notes ont été complétées après la parution de M. A. Harder, *Callimachus, Aetia. Introduction, Text, Translation and Commentar*, Oxford, OUP, 2012.

1 J. Defradas, « Le rôle de l'allitération dans la poésie grecque », *REA*, 60, 1958, p. 36-49 (ici p. 42).

2 Voir les travaux notamment de D. Donnet, « Les ressources phoniques de la *Première Idylle* de Théocrite », *AC*, 57, 1988, p. 158-175 ; « La densité sonore de l'*Idylle* 28 de Théocrite », *AC*, 59, 1990, p. 181-192 ; « Théocrite, *Les Thalysies* : aspects des sonorités », *RBP*, 73, 1995, p. 39-51. Voir aussi C. Cusset, « Anagrammes et allitérations dans les *Bacchantes* (*Idylle* XXVI) de Théocrite », *Lalies*, 18, 1998, p. 203-212.

il ne nous semble pas qu'il s'oppose en ce domaine à ses contemporains<sup>3</sup>. Nous voudrions montrer ici combien Callimaque est aussi très attentif aux effets sonores du vers à partir d'un examen de quelques exemples dans les *Aitia*<sup>4</sup>, et comment sa poésie se fonde avant toute chose sur les « sonorités subtiles ».

## Quelles sonorités ? Quelles allitérations ?

- 2 Avant d'entrer plus avant dans le texte de Callimaque, nous voudrions faire une brève mise au point sur ce que nous entendons ici par jeu sur les sonorités – que nous appellerons aussi allitérations. Nous n'entendons pas ce phénomène dans un sens trop restreint qui consisterait par exemple en la simple « répétition de l'articulation consonantique à l'initiale des mots<sup>5</sup> », encore que ce phénomène puisse parfois se rencontrer, mais de manière assez exceptionnelle, ou par accident comme dans le fragment 26 Harder/Pf. (= 30 Mass.) qui ne conserve que l'incipit d'une quinzaine de vers<sup>6</sup> :

Ἄρνεϊός μ[ Ἄρνηδας[  
καὶ θάνε.[  
τοῦ μενα[  
καὶ τὸν ἐπὶ ῥάβδῳ μῦθον ὑφαινόμενον  
ἀνέρες ε[  
πλαγκτὺν[  
ἤγκες ἀεῖδω δειδεγμένος  
ουδεμενα[  
νύμφης αἰ[  
παιδοφόνῳ[  
ἦκεν ἐπ' Ἄργείους  
ἦ σφεων[  
μητέρας ἐξεκένωσεν, ἐκούφισθεν δὲ τιθῆναι  
οὐχ οὕτω[  
Ἄργος ἀνα[

- 3 On considérera, de manière plus étendue, qu'il s'agit du retour multiplié et organisé<sup>7</sup> d'un son identique (qu'il s'agisse de sons vocaliques ou consonantiques) ou d'une combinaison de sons (dans le cadre restreint de la syllabe, ou en dehors de ce cadre<sup>8</sup>), sans que cette répétition ait nécessairement une

<sup>3</sup> Pour ce qui est d'Aratos, voir par exemple C. Cusset, « Exercices rhétoriques d'Aratos. Autour du terme ἤχη », *RPh*, 69, 1995, p. 245-248 ; « Poétique et onomastique dans les *Phénomènes* d'Aratos », dans *Palladio magistro. Mélanges Jean Soubiran*, Toulouse, Presses universitaires du Mirail, *Pallas*, 59, 2002, p. 187-196.

<sup>4</sup> Pour ce qui est des *Hymnes* de Callimaque, voir aussi les travaux de D. Donnet, *À propos des hymnes II, IV et V de Callimaque : sur la sonorité du vers*, Namur, Société des études classiques, 1987.

<sup>5</sup> Définition donnée par P. Chantraine dans son « Rapport sur la stylistique grecque », dans les *Actes du premier Congrès de la Fédération internationale des associations d'études classiques. À Paris, 28 août - 2 septembre 1950*, Paris, Klincksieck, 1951, p. 342 (cité par J. Defradas, « Le rôle de l'allitération dans la poésie grecque », art. cit., p. 36). De la même façon, H. Morier, *Dictionnaire de poétique et de rhétorique*, Paris, PUF, 1961, s.v. « Allitération », en proposant de parler d'assonance pour les répétitions de voyelle et d'allitération pour les répétitions de consonnes, envisage « notamment [l]es consonnes initiales, mieux perçues et souvent mises en évidence par l'accent affectif ».

<sup>6</sup> Voir M. A. Harder, *Callimachus, Aetia*, ouvr. cit., II, p. 265-273.

<sup>7</sup> Commentant les travaux de Saussure, Jean Starobinski (*Les mots sous les mots. Les anagrammes de Ferdinand de Saussure*, Paris, Gallimard, 1971, p. 20) écrit : « l'allitération cesse d'être un écho hasardeux ; elle repose sur une duplication consciente et calculée ».

<sup>8</sup> P. Fontanier, *Les figures du discours*, Paris, Flammarion, 1977, p. 345, n'envisage que le cadre restreint de la syllabe.

valeur allusive ou imitative. La définition restrictive que donnait P. Chantraine de l'allitération n'est d'ailleurs pas incompatible avec le point de vue que nous adoptons ici : en effet, l'insistance particulière à l'initiale d'un mot peut en fait être dans le même temps génératrice d'effets plus larges et transversaux. L'exemple cité ci-dessus du fragment 26 Harder/Pf. doit en effet être mis en relation avec le fragment 25<sup>e</sup> Harder (= 27 Pf. = 28 Mass.) qui appartient au même récit étiologique concernant Linos et Coroïbos :

ἄρνες τοι, φίλε κοῦρε, συνήλικες, ἄρνες ἐταῖροι  
ἔσκον, ἐνιαυθοὶ δ' αὐλία καὶ βοτάναι.

« Les agneaux, mon cher garçon, étaient tes camarades, les agneaux  
tes compagnons et ton refuge c'étaient leurs étables et leurs pâtures. »

- 4 On voit ici à l'œuvre un effet complexe de répétition : le terme ἄρνες est répété à l'intérieur de l'hexamètre, auquel il impose une forme de clôture<sup>9</sup> vite déjouée par l'enjambement sur le pentamètre, afin de souligner la valeur étymologique de ce terme qui est en relation avec le nom propre Ἀρνείος avec lequel il allitère, en même position initiale dans le vers, de manière discontinue avec le fragment 26 Pf.<sup>10</sup>. Les deux termes qui qualifient les agneaux dans le vers (συνήλικες, ἐταῖροι) soulignent la relation étroite que ces derniers entretiennent avec Arneios, tandis que le texte est porteur d'une autre forme de relation, étiologique et étymologique, pour les termes qu'il véhicule. La cadence majeure du vers (3, 4, 4 et 5 syllabes), que soulignent les différentes coupes (coupes trihémimère et penthémimère trochaïque, pause bucolique), souligne également, avec un pathétique amusé, les relations qui se tissent entre homme et animal. Il faut voir également que le terme ἄρνες n'est pas en relation seulement avec le nom propre Ἀρνείος, mais qu'il impose une couleur consonantique au vers qu'il inaugure :

ἄρνες τοι, // φίλε κοῦρε, // συνήλικες, // ἄρνες ἐταῖροι  
 ρ ν σ τ                                  ρ                  σ ν                                  ρ ν σ τ  
    λ κ ρ                  σ ν λ κ σ                  ρ ν  
    ἰ λ ε κ    λ ι κ ε

- 5 On voit que le mot qui se trouve en position initiale dans le vers peut avoir une valeur déterminante sur la constitution sonore de celui-ci : il offre une combinaison sonore que la suite du vers permet de varier à volonté<sup>11</sup>. Ainsi, à la chaîne anaphorique se mêle la trame allitérative en un tissu sonore cohérent. L'allitération n'est pas un simple amusement imitatif, mais elle entre dans la composition réfléchie de l'univers sonore du texte dont elle sert et soutient la construction au même titre que la structure métrique ou strophique : la matière du texte poétique qui ne se contente pas de livrer du sens est constituée par les sonorités dont les associations n'ont pas lieu d'être soumises *a priori* au hasard.

<sup>9</sup> L'anaphore est signalée et commentée par M. A. Harder, *Callimachus, Aetia*, ouvr. cit., II, p. 262-263. Les effets de clôture du vers sont assez fréquents du point de vue des sonorités ; l'exemple le plus frappant se trouve au début du *Songe* (fr. 2, 5 Harder/Pf.) : τεύχων ὡς ἐτέρῳ τις ἐὼ κακὸν ἦπατι τεύχει.

Voir M. A. Harder, *Callimachus, Aetia*, ouvr. cit., II, p. 104 pour la structuration du vers.

<sup>10</sup> Voir G. Massimilla, *Callimacho. Aitia. Libri primo e secundo*, Pise, Giardini, 1996, p. 302 ; M. A. Harder, *Callimachus, Aetia*, ouvr. cit., II, p. 262.

<sup>11</sup> On retrouve encore la même importance de l'accroche du vers dans le fragment 23,1 Pf. où le terme initial ἄστέρᾱ impose sa couleur sonore au vers. Le jeu sonore sert peut-être à évoquer ici le nom d'Héraclès.

- 6 En outre, dans la mesure où les noms propres (anthroponymes, théonymes, toponymes, etc.) ont le plus souvent un caractère nécessaire, il n'est pas aberrant de considérer que les allitérations peuvent s'organiser en fonction de ces noms propres, soit par continuité et complémentarité, soit par opposition : les noms propres imposent au texte une certaine couleur sonore dont le poète peut à son gré ou amplifier la productivité ou au contraire atténuer les effets, mais à laquelle il ne peut rester inattentif<sup>12</sup>.

### Musicalité des cités de Sicile<sup>13</sup>

- 7 Nous avons retenu essentiellement pour notre enquête le fragment 43 Harder/Pf. (= 50 Massimilla) pour plusieurs raisons<sup>14</sup>. Il s'agit tout d'abord d'un fragment étendu qui, même s'il est très lacunaire, présente d'assez grosses portions de texte bien conservées qui permettent d'étudier le travail euphonique dans son développement et sa construction et qui, mettant en œuvre un dialogue entre le poète-narrateur et la Muse, affiche d'emblée une dimension métapoétique. Ensuite, le fragment relève du type du catalogue<sup>15</sup> et, compte tenu de ce que l'on peut observer ailleurs dans la poésie grecque<sup>16</sup>, il y a fort à parier que Callimaque s'est plu à jouer de la sonorité productive des noms propres. Enfin, ce fragment comporte un vers (v. 55) justement célèbre pour ses effets allitératifs sur le cliquetis des nasales (ωνυμνι νομίμην), mais a tout lieu de présenter d'autres phénomènes qui, par comparaison avec ce dernier, ont pu passer davantage inaperçus.
- 8 Le début du fragment est très lacunaire. Nous le prenons ici, pour faire un premier sondage, aux vers 12-17 qui constituent un priamèle bien identifiable<sup>17</sup> :

καὶ γὰρ ἐγὼ τὰ μὲν ὄσσα καρῆατι τῆμος ἔδωκα  
 ξανθὰ σὺν εὐόδοις ἄβρα λίπη στεφάνοις,  
 ἄπνοα πάντ' ἐγένοντο παρὰ χρέος, ὄσσα τ' ὀδόντων  
 ἔνδοθι νείαιράν τ' εἰς ἀχάριστον ἔδω,  
 καὶ τῶν οὐδὲν ἔμεινεν ἐς αὖριον· ὄσσα δ' ἀκουαῖς  
 εἰσεθέμην, ἔτι μοι μοῦνα πάρεστι τάδε.

« Et en effet, les délicats onguents dorés que, moi, j'ai alors mis sur ma tête avec des couronnes parfumées, ont tous perdu leur effluve à l'instant, et de tout ce qui, au-delà de mes dents, a plongé dans mes entrailles ingrates, rien n'en est même resté jusqu'au lendemain ; mais ce que j'ai gardé dans mes oreilles, cela seul je l'ai encore à ma disposition. »

<sup>12</sup> Cf. J. Ferguson, *Callimachus*, Boston, Twayne, 1980, p. 31 : « Even unpromising proper names are turned to sonorous effect ».

<sup>13</sup> La publication récente de J. J. Clauss, « The Near Eastern Background of Aetiological Wordplay in Callimachus », dans *Callimachus Revisited. New Perspectives in Callimachus Scholarship*, J. J. H. Klooster, M. A. Harder, R. F. Regtuit, G. C. Wakker (dir.), Louvain, Peeters, 2019, p. 65-96, et totalement indépendante de notre propre recherche qui remonte à une quinzaine d'années mais n'avait pas fait l'objet d'une publication, nous a confortés dans l'envie de publier ce travail. J. Clauss met en particulier en lumière à propos du fragment 43 sur les cités de Sicile (p. 79-82) des phénomènes sonores complémentaires de ce que nous analysons ici.

<sup>14</sup> Pour une présentation globale de ce fragment, voir M. A. Harder, *Callimachus, Aetia*, ouvr. cit., II, p. 299-303.

<sup>15</sup> Sur ce problème générique, voir M. A. Harder, « 'Generic Games' in Callimachus' *Aetia* », dans *Genre in Hellenistic Poetry*, M. A. Harder, R. F. Regtuit, G. C. Wakker (dir.), Groningen, Forsten, 1998, p. 102.

<sup>16</sup> Songeons pour ce qui est de la poésie alexandrine à l'importance des noms propres dans le catalogue de prophéties dans l'*Alexandra* de Lycophron ou dans l'itinéraire des Argonautes au chant II de l'épopée d'Apollonios ou encore dans les *Hymnes* de Callimaque (voir la thèse de P. Belenfant, soutenue à Lyon le 30 septembre 2021, sur « le pouvoir du nom dans les *Hymnes* de Callimaque »).

<sup>17</sup> Cf. M. A. Harder, *Callimachus, Aetia*, ouvr. cit., II, p. 305-306.

- 9 Ce sizain forme un tout que la syntaxe rend homogène avec la triple répétition du relatif ὄσσα, repris par deux fois de manière emphatique après la pause bucolique (v. 14 et 16). Trois domaines sensoriels sont mis en concurrence : les sensations olfactives et gustatives, reléguées au profit des sensations auditives qui seules ont la qualité de pouvoir durer dans le souvenir ; leur caractère immatériel leur confère une forme de permanence atemporelle. C'est une invitation supplémentaire à porter une attention particulière aux sonorités de ces vers, même si Callimaque entend ici plutôt parler du contenu de ce qu'il a « gardé dans [ses] oreilles » que de la musicalité de ces propos<sup>18</sup>.
- 10 Si l'on repère immédiatement l'effet d'assonance intérieure entre εὐόδοις et στεφάνοις, phénomène assez habituel de disjonction entre le nom et l'adjectif dans le pentamètre qui recouvre une fonction prosodique, on peut être attentif à des effets qui, pour être plus discrets, n'en sont pas moins fortement structurants. Tout d'abord, on peut remarquer que la plupart des vers du sizain se terminent sur un mot comportant la dentale sourde – ce qui peut être une manière de préparer le démonstratif τάδε en position emphatique ; en revanche, la dentale aspirée n'est présente que trois fois dans le sizain, dans le premier mot de chaque pentamètre au temps faible du dactyle initial (ξανθά, ἔνδοθι, εἰσεθέμην) : la strophe semble ainsi obéir à un balancement θ/δ, cependant que les vers 13-15 proposent une variation verticale et complète sur les groupes v + dentale (ξανθά, πάντα, ἔνδοθι) et dentale + nasale v/μ (τῆμος, εὐόδοις, εἰσεθέμην / τῶν, οὐδέν, ἔνδοθι νείαιραν) ; ce jeu sur les dentales se retrouve dans l'organisation interne de certains vers. Ainsi, ce même jeu sur le groupe v + dentale assure la clôture du vers 15 (ἔνδοθι ... ἀχάριστον ἔδου), tandis qu'un chiasme vocalique (ε ο ι – ι ο ε) permet la liaison entre ces deux séquences. Un autre écho structurant d'un point de vue prosodique peut être observé au vers 14 :

ἄπνοα πάντ' ἐγένοντο παρὰ χρέος, ὄσσα τ' ὀδόντων  
 – ˘ ˘ / – ˘ ˘ / – ˘ // / – ˘ ˘ // – ˘ ˘ / – –

- 11 La pause bucolique et la coupe penthémimère trochaïque, en isolant l'expression παρὰ χρέος au centre du vers, mettent en relation deux séquences sonores assonancées : la désinence -οντο du verbe se retrouve, avec alternance de longueur, dans le nom ὀδόντων en fin de vers, avec une triple reprise du groupe v + dentale sur l'ensemble de l'hexamètre. On voit bien l'intérêt de ces répétitions sonores pour l'équilibre des deux hémistiches. Prenons enfin le premier hexamètre du sizain :

καὶ γὰρ ἐγὼ τὰ μὲν ὄσσα // καρήατι τῆμος ἔδωκα  
 ε ω α ε ο α ε ω α

- 12 On constate ici une construction complémentaire entre le système vocalique et le système consonantique. La séquence vocalique e/o/a installe une sorte de saturation par sa triple reprise, avec un déséquilibre entre les deux hémistiches de 2 pour 1. L'alternance o bref / o long est compensée prosodiquement par la position du omicron allongé par la sifflante géminée dans ὄσσα. L'effet de répétition est renforcé, dans l'écho entre ἐγὼ τὰ et ἔδωκα, par la métathèse consonantique entre dentale et gutturale, avec croisement inverse entre sourde et sonore (γ-τ en face de δ-κ). D'autres échanges

<sup>18</sup> L'un ne va pas sans l'autre, toutefois. Ce qui se conçoit bien s'énonce non seulement clairement, mais aussi avec euphonie...

sonores équilibrent les deux hémistiches : l'opposition sonore-sourde dans γάρ/καρ- ; l'alternance bref/long entre τὰ μ(έν) ὄσς- et τῆμος (ἔδ-).

- 13 Tous les jeux sonores mis en évidence dans ce premier sizain font bien apparaître le lien puissant qui relie sonorités et prosodie. Le vers n'est pas qu'une succession de dactyles ou de toute autre substitution, il est aussi une suite sonore qui souligne, en leur donnant une identité sonore, les différents membres du vers que délimitent pauses et coupes ; des échos internes se mettent en place soit à l'intérieur d'un vers, soit à l'intérieur d'un distique élégiaque, soit à l'intérieur d'un groupe de vers plus élargi formant une strophe euphonique.
- 14 Le vers 42, connu par une citation de la tradition indirecte<sup>19</sup>, est aussi riche d'enseignements, même si son analyse doit rester isolée, compte tenu du délabrement de son contexte immédiat :

φήσω καὶ Καμάριναν ἴν' Ἴππαρις ἀγκύλος ἔρπει  
 « Je parlerai aussi de Camarina, où le capricieux Hipparris serpente<sup>20</sup>... »

μαρ // παρ ερπ  
 αρι // αρι  
 ιναν // ιν αγ  
 α α ι α // ι ι α ι

- 15 Ce vers met en évidence la richesse et la précision de la disposition phonique de l'hexamètre. La répétition des groupes αρι et ιναν (scindé la seconde fois) assure la relation entre les deux hémistiches, tandis que d'autres phénomènes les distinguent, comme l'inversion de la disposition entre alpha et iota dans la séquence vocalique centrale (α α ι α / ι ι α ι) ou la répartition stricte des labiales, la sourde étant réservée au second hémistiche (où elle est même accentuée par la gémination dans Ἴππαρις), tandis que l'opposition μαρ/παρ se résout en un chiasme sonore (peut-être mimétique des méandres du fleuve) entre π(α)ρ et (ε)ρπ qui met encore en valeur la labiale sourde. Notons pour finir que le spondée initial du vers (φήσω), qui reste largement étranger à l'organisation phonique de l'ensemble, détache l'instance du narrateur-poète qui met ainsi en avant sa performance poétique.
- 16 L'analyse peut être reprise de manière plus large à partir du vers 46<sup>21</sup>, où s'achève la digression du narrateur-poète sur les cités de Sicile (v. 46-57) :

οἶδα Γέλα ποταμοῦ κεφαλῆ ἔπι κείμενον ἄστν  
 Λίνδοθεν ἀρχαίη [σ]κιμπ[τόμενο]ν γενε[ῆ]  
 Μινώη[ν] καὶ Κρήσ[σ]αν, ἴ[ν]α ζείον]τα λοετ[ρὰ  
 χεῦαν ἐ[π'] Εὐρώπης υἱεῖ Κ[ωκαλί]δες·  
 οἶδα Λεοντίνους .δεδρα[ ].....[  
 καὶ Μεγαρεῖς ἔτερ[οι] τούς ἀ[πέ]νασσαν ἐκεῖ  
 Νισαῖοι Μεγαρήες, ἔχω δ' Εὐβοίαν ἐνισπε[ῖν]

<sup>19</sup> Cf. Scholie à Pindare, *Ol.*, 5, 27a.

<sup>20</sup> La traduction d'ἀγκύλος par « capricieux », plutôt que « tortueux », essaie de retrouver les sonorités du vers de Callimaque, plus que la justesse du sens. C'est encore l'attention pour les sonorités qui nous fait garder la finale en -a de « Camarina ».

<sup>21</sup> La clausule κείμενον ἄστν forme un chiasme vocalique avec celle du vers 42 (ἀγκύλος ἔρπει), assurant ainsi une structure verticale discontinue de l'organisation phonique.



φίλατο κα[ι] κεστ[ο]ῦ [δ]εσπότ[ι]ς ἦν Ἔρυκα·  
 τάων οὐδεμιῇ γὰρ ὄτις πο[τ]ὲ τεῖχος ἔδειμε  
 νωνυμνὶ νομίμηγ ἔρχ[ε]τ' ἐπ' εἰλαπίνηγ·  
 ὡς ἐφάμην· Κλειῶ δὲ τὸ [δ]εύτερον ἤρχ[ε]το μύθου  
 χεῖρ' ἐπ' ἀδελφειῆς ὤμον ἐρεισαμένη·

« Je connais la ville située aux bouches du fleuve Gela qui se glorifie de son antique descendance de Lindos, ainsi que Minoa la Crétoise, où les filles de Cōcalos versèrent un bain bouillant sur le fils d'Europè ; je connais Léontini [...] et les Mégariens que d'autres Mégariens, ceux de Nisa, y implantèrent, et je peux citer Eubée et Eryx qu'aima la maîtresse au baudrier ; car, pour aucune de ces villes, il n'est un seul bâtisseur de remparts qui n'aille à son festin rituel sans être nommé. » Ainsi parlai-je et Clio entonna son récit, pour la seconde fois, s'étant appuyée de la main sur l'épaule de sa sœur. »

- 17 La position initiale du verbe οἶδα aux vers 46 et 50 attire aussitôt l'attention et rappelle celle du verbe φήσω au vers 42, affichant l'instance locutrice à l'ouverture du vers<sup>22</sup>, tandis que la suite est consacrée au savoir en question. L'anaphore verticale de ces premières personnes assure la cohésion de l'énumération, jusqu'au vers 56. Le nom du fleuve Gela en deuxième position métrique semble d'abord imposer un jeu sur les gutturales, accentué par les coupes (coupe penthémimère et pause bucolique), entre Γέλα, κεφαλῆ et κείμενον, avec un déséquilibre entre sonores et sourdes de part et d'autre de la coupe trihémimère. Mais c'est surtout l'inventaire initial, en ordre alphabétique, des deux vers suivants qui met en évidence l'importance des sonorités des noms propres et assure la cohésion strophique des deux distiques en quatrain<sup>23</sup> : on a effet une suite lambda – mu – nu associée au groupe -iv dans Λίνδοθεν<sup>24</sup>, Μινώη[v] et Κρησ[σ]αυ, ἴψα<sup>25</sup>. Si l'on ajoute à cela que le participe [σ]κιμπ[τόμενο]ν au vers 47 reprend la majeure partie des sonorités de la clausule métrique du vers précédent, cependant qu'adjectif et nom se font écho à l'intérieur du pentamètre (ἀρχαίη ... γενε[ῆ]), on peut dire que le vers 47 est au cœur des échanges sonores et des constructions allitératives tant verticales qu'horizontales dans ce quatrain des vers 46-49, saturé par la présence de noms propres tant toponymes qu'anthroponymes, celui d'Εὐρώπη arborant l'ambiguïté de pouvoir relever des deux catégories.
- 18 Dans le second quatrain (v. 50-53), outre les éléments déjà mentionnés, il faut relever l'écho interne au vers 52 entre l'appellatif initial Νισαῖοι et le verbe final ἐνισπτεῖν qui confirme le rôle des sonorités dans la productivité du texte et dans le jeu de la variation, dans la mesure où l'infinitif ἐνισπτεῖν est une reprise indirecte du parfait οἶδα anaphorique. Dans le même temps, les deux hémistiches de ce même vers 52 se distinguent par la répartition des initiales des termes principaux : nasales (nu et mu) dans le premier hémistiche, triple epsilon dans le second hémistiche. La proposition qui commence dans ce second hémistiche et se poursuit au vers suivant est tout à fait remarquable par l'ordre très contrarié et très artificiel des mots

<sup>22</sup> Cf. M. A. Harder, *Callimachus, Aetia*, ouvr. cit., II, p. 321.

<sup>23</sup> On retrouve un effet similaire dans le quatrain suivant avec la reprise, agrémentée d'une variation morphologique, de Μεγαρεῖς et Μεγαρήες (v. 51-52).

<sup>24</sup> Notons que ce terme à l'initial reprend toutes les lettres (+ lambda, et éventuellement nu qui était présent au début du mot suivant νείραρον) de l'adverbe ἐνδοθί qui ouvrirait également le vers 15, assurant ainsi une liaison verticale forte entre ces deux portions du texte.

<sup>25</sup> Voir aussi Λεοντίου au vers 50

qui ne suit plus aucun ordre logique<sup>26</sup>, la relative est notamment tout à fait curieusement disposée puisque le relatif n'est suivi que par son antécédent, alors que tous les éléments composant cette relative sont antéposés : ce savant désordre n'est sans doute pas dû au hasard, ni aux seules contraintes métriques. Nous pouvons peut-être supposer qu'il s'agit d'attirer l'attention du lecteur sur ce qui pourrait bien être l'anagrammatisation du nom de la déesse Aphrodite (**Ἀφροδίτη** ou **Κύπρις**) que le vers ne nomme qu'à travers une description définie<sup>27</sup> :

φίλατο καὶ κροστοῦ δεσπότης ἦν Ἴρυκα·

- 19 Les deux anagrammes sont inadéquates et données, on le voit, dans le désordre, comme il arrive parfois<sup>28</sup>. Il n'y a pas de consécutive des sons, même s'ils sont au complet pour reproduire le nom de la déesse que le texte évoque de manière claire : mais on peut voir qu'il se produit au niveau des sonorités anagrammatisantes le même brouillage qu'au niveau syntaxique. Ces fausses anagrammes restent bien cependant des allitérations expressives qui servent à faire surgir, de manière plus ou moins confuse, à l'esprit du lecteur le nom caché de la déesse.

- 20 Le terme δεσπότης qui est ici au cœur de la désignation de la déesse non nommée réserve encore quelques surprises. Il est en effet producteur d'un autre effet sonore en ce qu'il assure une forme de liaison<sup>29</sup> avec le vers (et le quatrain) suivant(s) où se trouvent décomposées et répétées ses sonorités :

τάων οὐδεμιῇ γὰρ ὄτις ποτ[ε] τεῖχος ἔδειμε

- 21 Il y a donc un effet de glissement qui assure la chaîne sonore du poème, cependant que la trame se développe au gré du sens<sup>30</sup>. Ce principe de glissement sonore et d'insinuation d'échos allitératifs est d'ailleurs caractéristique de l'ensemble de ce quatrain où les recherches du poète sur les sonorités atteignent leur comble en cette fin d'allocution. Ce quatrain comporte en effet, au vers 55, un jeu allitératif sur les nasales très remarquable et proche de la cacophonie<sup>31</sup> :

νωνομνὶ νομίμηγ ἔρχ[ε]τ' ἐπ' εἰλαπίγηγ.

ν ν μν ν μ μ ν // ν ν

- 22 On voit que la répartition des nasales est très stricte selon les hémistiches, la nasale dentale ne réapparaissant qu'à la fin du second hémistiche pour établir un écho assonantique et assurer ainsi la cohésion du pentamètre (et du groupe nominal). Dans le même temps, les deux hémistiches se distinguent par les deux anaphores en ν- dans le premier, en ε- dans le second<sup>32</sup>.

<sup>26</sup> Cf. G. Massimilla, *Callimacho. Aitia. Libri primo e secundo*, ouvr. cit., p. 338, qui établit un rapprochement avec Théocrite, XV, 100-101, et souligne le caractère topique de l'association d'Aphrodite et d'Eryx.

<sup>27</sup> Cf. M. A. Harder, *Callimachus, Aetia*, ouvr. cit., II, p. 332.

<sup>28</sup> Voir F. Bader, *Anagrammes et allitérations*, Paris, Peeters, 1993, p. 6-7.

<sup>29</sup> Notons d'ailleurs la place anormale de la particule de liaison en troisième position au vers 54, comme si elle n'était pas utile pour assurer le lien entre les deux propositions.

<sup>30</sup> On pourrait se demander si des images du lien que constitue la trame allitérative ne sont pas présentes dans le poème lui-même, à travers la ceinture emblématique d'Aphrodite d'une part, le rempart qui ceinture les cités d'autre part.

<sup>31</sup> On a d'ailleurs une annonce sonore du vers 55 déjà dans οὐδεμιῇ --- ἔδειμε (deux trisyllabes qui annoncent ceux du vers 55 et imposent les labiales nasales) ; cette chaîne sonore est close avec l'enjambement du vers 56.

<sup>32</sup> Cf. J. Ferguson, *Callimachus*, Boston, Twayne Publishers, 1980, p. 39.

- 23 Ce quatrain est aussi remarquable pour la cohésion interne que lui confèrent les sonorités. On constate d'emblée l'effet de calembour, souligné par les coupes, que produit le rapprochement entre ἔρχετ(ο) et ἤρχετο qui lie les deux vers 55 et 56, tandis qu'une assonance, elle aussi soulignée par les mêmes coupes, associe νομίμην et ἐφάμην. Mais il y a surtout un chiasme de sonorités entre les vers 55 et 57 qui assure la transition entre la tirade du poète et la réponse de la Muse :

νωνυμι̇ νομίμην ἔρχετ' ἐπ' εἰλαπίνην'̇  
 γέλο̇ ἐπ' ἀδελφείης ὤμιον ἔρεισαμένη̇

- 24 Le chiasme sonore, qui s'inscrit dans une construction complexe d'échos et de reprises, semble surmonter la structure et établir un lien, par l'intermédiaire du poète-locuteur, entre le héros fondateur anonyme et la Muse nommée, lien qui est à l'image de l'arabesque que décrit plastiquement le bras de la Muse vers l'épaule de sa sœur non nommée, à la manière dont la statuaire hellénistique représente fréquemment les Muses ou les Grâces<sup>33</sup>. Le quatrain gagne ainsi en cohésion et la parole ultime du poète trouve une répercussion immédiate dans la réponse de la Muse.
- 25 À partir du vers 58 commence donc la réplique de Clio, étroitement liée à la demande du poète dont nous n'analyserons ici que les premiers vers (v. 58-65) :

λαὸς ὁ μὲν Κύμης ὁ δὲ Χαλκίδος, ὃν Περιήρης  
 ἤγαγε καὶ μεγάλου λῆμα Κραταιμένεος,  
 Τρινακρ[ί]ης ἐπέβησα[ν], ἐτείχιζον δὲ πόληα  
 ἄρπασον οἰωνῶν οὐχὶ φυλα[σσο]μένοι  
 ἔχθιστον κτίστησιν, ἔρωδιὸς εἰ μὴ ἐφέ]ρπει·  
 καὶ γὰρ ὁ βασκα[ί]νει πύργον ἐ[γχει]ρόμενον  
 γεωδαῖται καὶ σπάρτα διηνεκὲς εὔτε βάλωνται,  
 στείνεα καὶ λευρὰς ὄφρα τάμ[ω]σιν ὀῖδους.

« Les peuples de Cymé et de Chalcis, que conduisaient Périérés et le grand Crataiménès au cœur arrogant, abordèrent en Trinacrie et bâtirent les remparts d'une cité, sans prendre garde au présage de l'Oiseau-Ravisser, le pire ennemi des fondateurs de cité, si un héron ne le suit. Car il jette un sort sur la tour en construction et lorsque les arpenteurs tirent leurs cordeaux sur toute leur longueur, pour découper ruelles et routes unies. »

- 26 – Vers 58 : ce vers est formé de trois cellules rythmiques déterminées par les coupes (coupe penthémimère et pause bucolique) ; la première et la troisième sont reliées par une rime intérieure (Κύμης - Περιήρης) ; mais les deux premières s'opposent à la troisième par la répartition consonantique, les gutturales des noms propres (khi et kappa) étant associées à la liquide λ avant la pause bucolique, tandis que la clausule concentre la liquide ρ associée à la labiale sourde ; cette répartition stricte, appuyée sur les noms propres, pourrait être le support d'une anagramme en désordre du nom même du poète, Καλλίμαχος, auquel la Muse adresse sa réponse, sans user d'une apostrophe pour assurer le lien avec l'interlocuteur.

<sup>33</sup> Voir la fameuse représentation des trois Grâces du Museo Nazionale de Naples et les remarques de B. H. Fowler, *The Hellenistic Aesthetic*, Madison, University of Wisconsin Press, 1989, p. 27-28.

- 27 – Vers 59 : le lien avec l'hexamètre précédent est ici assuré par le contre-rejet du premier sujet ; le génitif Κραταιμένεος en fin de vers établit d'autre part une relation verticale entre les trois pentamètres successifs (v. 59, 61, 63), par la reprise de la séquence -μεν- dans les deux participes ; les deux hémistiches sont étroitement liés par les combinaisons vocaliques (même succession η - α à l'ouverture dans ἦγαγε et λῆμα ; même diphtongue αι présente au centre de chaque hémistiche ; rejet en fin d'hémistiche de la sonorité en -ο) et par le croisement des deux séquences inversées α ε α / ε α ε associée soit à la gutturale sonore (ἦγαγε ... μεγάλου), soit à la labiale dentale (μεγάλου λῆμα Κραταιμένεος).
- 28 – Vers 60 : le lien avec le pentamètre précédent est assuré par la succession η - α qui est déplacée de l'ouverture des hémistiches à la clôture de ceux-ci dans ἐπέβησα[v] et πόληα ; le vers est fortement charpenté, reposant sur un chiasme entre noms et verbes<sup>34</sup> ; pour les sonorités, chaque hémistiche repose sur un balancement dentales + gutturales à l'ouverture (Τρινακρ[ι]ης ... ἐτείχιζον δέ)<sup>35</sup> / labiales à la clausule (ἐπέβησα[v] ... πόληα) ; c'est sans doute le nom propre Τρινακρίας qui impose une telle répartition ; ce nom propre, d'une part, est immédiatement valorisant pour les sonorités par l'opposition interne τρι - κρι qui annonce déjà la couleur sonore du vers 62 ; en position emphatique à l'incipit du vers<sup>36</sup>, il vient achever d'autre part la série des vers 47-48 sur le groupe occlusive + iv.
- 29 – Vers 61 : le terme important de ce vers est ἄρπασον à l'ouverture<sup>37</sup> ; ce terme n'impose pas vraiment une couleur sonore au pentamètre, mais semble plutôt tisser des liens verticaux avec ἐφέρπει (clausule du v. 62) et σπάρτα (v. 65).
- 30 – Vers 62 : la coupe penthémimère trochaïque délimite ici deux hémistiches très distincts. Le premier, appesanti déjà par le rythme spondaïque solennel propre à souligner le malheur de mauvais présage, est caractérisé par une forte allitération<sup>38</sup>, proche de la cacophonie, mais savamment organisée<sup>39</sup> : les deux mots qui forment cet hémistiche offrent deux variations sur le groupe [ktist], la première en aspirées (ἔχθιστον), la seconde en sourdes (κτίστησιν) ; tout l'hémistiche est sous la couleur sonore du [i], souligné par la sifflante, dans une double combinaison ις - σι (ἔχθιστον κτίστησιν). Le second hémistiche obéit à une autre organisation sonore, à savoir la répétition des groupes ερ - ει (ἔρωδιός εἰ μὴ ἐφέρπει) ; la place emphatique du nom ἔρωδιός en dehors de la subordonnée, soulignée par la pause bucolique, attire l'attention sur ce phénomène, cependant que le « héron » se rapproche ainsi de l'« Oiseau-Ravisser » pour mieux en corriger les effets ; les deux oiseaux sont d'ailleurs associés dans le vers par l'anaphore en ε- qui structure l'ensemble de l'hexamètre.

<sup>34</sup> Cf. G. Massimilla, *Callimacho. Aitia. Libri primo e secundo*, ouvr. cit., p. 342, et M. A. Harder, *Callimachus, Aetia*, ouvr. cit., II, p. 338.

<sup>35</sup> Massimilla (suivi par Harder) a proposé ἐτείχισσαν au lieu de ἐτείχιζον, ce qui supprime une dentale, mais renforce par l'homéotéleute le lien entre les deux verbes au centre du vers.

<sup>36</sup> C'est la position ordinaire du mot, ou de ses équivalents, dans la poésie homérique et alexandrine : voir C. Cusset, *La muse dans la bibliothèque. Réécriture et intertextualité dans la poésie alexandrine*, Paris, CNRS Éd., 1999, p. 35-36, et « L'Italie vue d'Alexandrie : Homère revisité par Apollonios de Rhodes », *Lalies*, 21, 2001, p. 160-161.

<sup>37</sup> Sur l'identification de l'oiseau, voir G. Massimilla, *Callimacho. Aitia. Libri primo e secundo*, ouvr. cit., p. 342-343, et M. A. Harder, *Callimachus, Aetia*, ouvr. cit., II, p. 339.

<sup>38</sup> Notée par G. Massimilla, *Callimacho. Aitia. Libri primo e secundo*, ouvr. cit., p. 343.

<sup>39</sup> Nous nous bornons ici à l'organisation interne du vers ; mais cette allitération emphatique a aussi une portée dans la structuration de la chaîne sonore de la réponse de Cléo, avec des reprises en écho au moins aux vers 69-70, 75, 79.

- 31 – Vers 63 : ce vers est essentiellement construit autour des gutturales ; le premier hémistiche voit la répétition de la syllabe *καί* (continué au vers suivant et associée à un changement sur les dentales – ce qui assure une continuité phonique entre ces vers), tandis que l'ensemble du vers propose un inventaire réduit et varié sur le groupe *γ-ρ/ρ-γ* associé au vocalisme *-o-* (*γὰρ ὁ ... πύργον ἐγειρόμενον*) ; on observe une alternance degré réduit et degré plein ainsi qu'un jeu sur la métathèse. Outre les consonnes, il convient de remarquer le chiasme vocalique qui organise le premier hémistiche (*αι ᾶ ο ᾶ αι* dans *καὶ γὰρ ὁ βασκαίνει*) ; ce chiasme réduit est en lien avec le chiasme sonore qui lie ce vers au suivant (voir ci-après).
- 32 – Vers 64 : ce vers est en effet lié au précédent (indépendamment donc du lien du distique élégiaque) par un chiasme sonore hémistiche par hémistiche :

καὶ γὰρ ὁ βασκαίνει || πύργον ἐγειρόμενον  
 γεωδαίται καὶ σπάρτα || διηλεκτὲς εὐτε βάλωνται,

- 33 À ce chiasme vient s'ajouter une allitération marquée en dentales, soutenue par la variation sur la diphtongue *αι* (*γεωδαίται ... βάλωνται*). On voit bien avec ce vers comment les sonorités entretiennent une liaison d'un vers à l'autre, de manière indépendante et complémentaire par rapport aux règles prosodiques.
- 34 – Vers 65 : un nouveau chiasme, plus discret et essentiellement consonantique, associe ce pentamètre à l'hexamètre précédent, de sorte à nouer plus solidement le distique :

γεωδαίται καὶ σπάρτα | διηλεκτὲς εὐτε βάλωνται,  
 στείνας καὶ λευρὰς | ὄφρα τὰ μῦθον ὀδοῦς.

- 35 Ces chiasmes successifs ne sont sans doute pas anodins, car on remarque que la disposition des mots dans le vers n'épouse pas l'allure naturelle de la phrase, mais qu'il y a des déplacements nombreux de sujets ou compléments avant les conjonctions de subordination aux vers 64 et 65. Il n'est pas impossible que le travail accompli ici par Callimaque sur ses vers ne soit à l'image du travail des arpenteurs (*γεωδαίται*) qui mesurent et découpent les chemins de la cité selon une organisation précise. On retrouverait alors, derrière cette évocation des ruelles et larges avenues d'une cité, une métaphore ordinaire du travail poétique.

### Quelques remarques conclusives

- 36 La présentation que nous avons esquissée ici, sans pouvoir bien sûr prendre en compte tout le texte des *Aitia*, peut paraître assez vaine ou encore excessive. Nous pensons néanmoins que le travail poétique sur la matière verbale est bien souvent négligé dans les lectures que l'on fait de la poésie antique. Or, s'il est un domaine où une telle négligence est coupable, c'est bien celui de la poésie alexandrine, et de Callimaque en particulier. Une telle approche bien sûr ne dit pas tout du poème et ne saurait se suffire à elle-même ; mais il convient de réveiller notre sensibilité esthétique et de prendre conscience d'une des dimensions essentielles selon lesquelles se construit la beauté de telles œuvres poétiques.

- 37 Outre ce réveil des sens, nous avons voulu mettre en évidence – sans prétendre à l'exhaustivité – un certain nombre de principes organisateurs de ce travail poétique sur les sonorités<sup>40</sup>. Les répétitions sur lesquelles se fonde le tissu sonore particulier d'un texte peuvent être de plusieurs ordres : répétitions consonantiques simples, répétitions vocaliques simples, répétitions de groupes consonantiques, répétitions syllabiques. Ces répétitions peuvent elles-mêmes être pures ou compliquées de variations diverses (métathèses, modifications du point d'articulation, balancement entre degré long/degré bref, etc.). Ces répétitions souvent ne valent pas uniquement pour elles-mêmes, et n'ont pas d'abord une valeur purement expressive ou mimétique, mais se combinent à la structure d'ensemble du poème : les effets sonores servent en effet souvent à souligner la prosodie du vers, en renforçant les oppositions ou au contraire les liaisons entre deux hémistiches par des répartitions strictes par hémistiche de certains vocalismes ou consonantismes, ou encore par des effets de rimes ou d'assonances intérieures au vers. Au-delà du vers, les structures phoniques assurent une continuité sur l'ensemble du texte, soit en associant, par des chiasmes par exemple, des vers deux à deux (dans le cadre du distique élégiaque ou hors de ce cadre, parfois dans un cadre strophique plus large), soit en mettant en place des suites sonores, formes d'échos qui se répercutent en progressant et en se modifiant à travers la suite des vers.
- 38 Une telle organisation du texte en fonction des sonorités suppose un travail, plus ou moins conscient, de décorticage des mots, de décomposition et d'analyse selon des principes phonologiques qui ne sont pas les nôtres. Cet effort est sensible chez les poètes alexandrins qui aiment à se livrer à des analyses étymologiques qui les conduisent souvent, dans la lignée du *Cratyle* de Platon, à certaines décompositions et recompositions verbales qui mettent bien en œuvre un travail sur les sonorités des mots. De telles recherches qui se traduisent par des effets d'allitérations ont parfois aussi des conséquences plus complexes qui relèvent de l'anagramme – ou de l'anaphonie, c'est-à-dire de l'anagramme incomplète ou imparfaite<sup>41</sup>, dont nous avons essayé de trouver quelques exemples possibles.
- 39 De tels jeux sur les mots et les sons qui les composent nous semblent être au fondement de la poétique callimachéenne. Car il sied bien aux sonorités discrètes d'être de ces réalités « subtiles » (λεπτρό) dont se délecte le poète de Cyrène. Si les effets n'en sont pas grossiers, trop accentués, mais habilement répartis, distillés dans le vers, les sonorités produisent bien une musique légère, faite d'éléments menus, non porteurs de sens en eux-mêmes mais qui, en s'articulant à d'autres ou en se répétant avec précision, construisent au chant un chemin étroit<sup>42</sup>, bien tendu et mesuré, où ne circulent que de petits effets sonores, dénués de signification objective, mais suggestifs pour l'oreille qui les retiendra sans difficulté. Telle est bien l'essence de la poésie de Callimaque, la *μοῦσα λεπταλέη*<sup>43</sup>, l'origine de toute poésie<sup>44</sup>.

<sup>40</sup> Ces principes recourent largement les remarques de D. Donnet sur la sonorité du vers dans les *Hymnes* de Callimaque.

<sup>41</sup> Cf. J. Starobinski, *Les mots sous les mots*, ouvr. cit., p. 27 ; F. Bader, *Anagrammes et allitérations*, Louvain, Peeters, 1993, p. 5.

<sup>42</sup> Sur la poésie comme étroit chemin, voir autour du fragment 1, 25-28 Pf., par exemple M. Asper, *Onomata allotria. Zur Genese, Struktur und Funktion poetologischer Metaphern bei Kallimachos*, Stuttgart, Steiner, 1997, p. 46 et suiv., p. 62 et suiv.

<sup>43</sup> L'expression vient du fragment 1, 24 Pf. Cf. M. Asper, *Onomata allotria*, ouvr. cit., p. 156 et suiv.

<sup>44</sup> La *λεπτότης* que revendique Callimaque est en général entendue dans le sens de la longueur de l'œuvre. Callimaque n'apprécie pas un chant trop prolongé dont l'exemple est chez lui la *Lyde* d'Antimaque (cf. fr. 398 Pf.) ; il lui faut que la poésie soit nette, délicate et bien ciselée, et non pas engluée dans une masse compacte de mots abondants. Cette lecture ne contredit pas celle que nous proposons, comme non exclusive, centrée autour de la sonorité des mots.