

Usages narratifs des clausules métriques et des égalités syllabiques dans l'*Eroticos* de Plutarque

par

Michèle Biraud

Université Nice Sophia Antipolis

Institut Universitaire de France

biraud@unice.fr

Abstract

Some important pages in the stories of *Eroticos* are remarkable by the echoes which clausulae weave from a colon to another one; some recurrences of rhythmic sequences are also made more striking by means of the isosyllaby of cola. Mostly these echoes allow Plutarch to underline the periodical organization of his stories and their articulations, but a few rhythms are also ironic allusions to hymns or songs.

Key-Words: *Eroticos*, Metrical rhythm, *Clausula*, *Drama*, *Locus amoenus*, Irony.

Il y a deux façons de donner du rythme à un texte en prose, soit d'harmoniser la longueur syllabique de ses éléments, soit de jouer de la différence entre des syllabes longues et des syllabes brèves. La prose ornée de la Grèce antique use de ces deux types de facteurs depuis cinq siècles à l'époque de Plutarque. Un texte étant fait d'une succession de côla, on cherchait à égaliser la longueur de plusieurs côla voisins

(isosyllabie) et on établissait des échos rythmiques entre fin de côla proches (les clausules métriques). Nous allons voir que Plutarque pratique ces deux procédés¹, qu'il peut le faire avec les degrés de densité différents, et qu'il se sert des récurrences pour créer des rapprochements au niveau textuel ou pour structurer l'organisation de son texte.

Réservant pour la fin l'étude du prologue et de l'épilogue, qui sont en principe les deux morceaux les plus

¹ Plutarque admet lui-même implicitement qu'il se soucie de *kalligraphia* puisqu'il écrit, dans le *De tranquillitate animi* (464F) qu'exceptionnellement, il envoie à son ami un texte qu'il avait écrit pour lui-même sans se soucier d'ornementation stylistique.

travaillés, je vais commencer par une étude suivie d'un *exemplum*, car la clôture et la brièveté de cette histoire rendent plus assurées les conclusions qu'on peut tirer de la confrontation de l'étude des procédés rythmiques avec celle de l'organisation textuelle. Je me mettrai ensuite en quête des événements rythmiques importants dans le début du récit (l'exposé des circonstances dans lesquelles Plutarque et ses amis se sont retrouvés à Thespies), et dans l'épisode le plus sensationnel du récit principal, le moment où la jeune veuve fait enlever le jeune homme et où il est habillé pour la noce.

Les clausules métriques

Dans la prose soignée, les Anciens attachaient une grande importance au rythme des fins de périodes et parfois de côla. Et également à leur début, commencement et fin étant les deux endroits où le rythme est davantage perceptible et mémorisable. Il est probable que les auditeurs des performances orales entendaient ces séquences rythmiques précédant ou suivant une pause de la même façon que le public européen moderne reconnaît des reprises mélodiques et/ou rythmiques dans un concerto, c'est-à-dire de façon variable selon la compétence des gens, qui ont des capacités inégales dans la

perception du rythme ou de la mélodie et dont le degré de culture musicale est variable, et aussi selon le niveau de complexité du morceau musical.

Par ailleurs un auditeur peut percevoir deux séquences rythmiques comme comparables même s'il y a une petite différence : une légère variation peut être perçue sans remettre en cause le sentiment de la similitude des deux séquences (c'est sur ce principe que fonctionne la poésie mélique, où non seulement deux brèves valent une longue, mais aussi tous les mètres à six temps de brève sont équivalents ; c'est aussi le cas dans la musique symphonique de l'Europe moderne). Ceci a amené les théoriciens de la métrique antique à admettre que la *resolutio* d'une longue en deux brèves n'affecte pas le rythme bien qu'il y ait une syllabe de plus : pourtant, à la différence de ce qui se passe dans le chant, dans la parole cette syllabe en plus modifie la perception rythmique, mais il reste néanmoins possible de la considérer comme une *variation* qui n'empêche pas la conscience du retour du même rythme. Il est cependant notable que la *resolutio* ne fait pas partie des concepts d'Aristote ou de Cicéron² ; leur façon de concevoir les clausules métriques repose simplement sur la perception prosodique, sans

² Ils parlent de péons premier ou quatrième et non de crétique résolu pour les structures rythmiques *cj kkk* et *kkk c* (Cic. *Orator*, 215). A.W. DE GROOT (1919, pp. 123-124) considère qu'on gagne à les distinguer, sans négliger toutefois leur parenté.

nécessairement élaborer une structure métrique abstraite. Il est d'ailleurs probable que cette approche correspondait à la façon dont l'auditeur non-spécialiste appréhendait le rythme.

A l'époque de Plutarque, il existe une théorie des clausules de la prose³. En voici les grandes lignes. Les clausules de la prose doivent éviter les rythmes poétiques tels que les mètres iambiques⁴, la fin de l'hexamètre dactylique (*clausule héroïque*), la fin du distique élégiaque (*hémiepès*) ; en revanche toutes les finales en forme de *trochée* (*et spondée*) ou *crétique* sont admises. Les rythmes qui ont de la noblesse font alterner au moins autant de syllabes longues que de syllabes brèves⁵ ; les successions de plus

de trois syllabes de même durée n'ont d'ailleurs plus un rythme bien net et sont difficiles à mémoriser s'il ne s'ajoute pas une différenciation mélodique.

Les rhéteurs anciens avaient ainsi recensé des configurations d'une étendue de quatre à six syllabes généralement appréciées⁶. J'en propose ici un inventaire⁷ classé selon la longueur de la syllabe pénultième⁸ :

Clausules à pénultième longue : *ditrochée* (éventuellement précédé d'un trochée ou d'un autre ditrochée) ; *trochée* (ou *spondée*) précédé d'un *crétique* (l'ensemble peut être précédée d'un autre crétique, d'un choriamb ou d'un molosse) ; *dipodie spondaïque* ;

³ Cf. E. NORDEN, 1898 et H. LAUSBERG, 1973².

⁴ Les rhéteurs ont si bien proscrit les séquences finales de prosodie iambique que leurs théories les réinterprètent comme des *tripodies trochaïques catalectiques*.

⁵ Cela ressort assez nettement des rythmes qu'écarte Denys d'Halicarnasse (*De comp. verb.* VI, 17-20) et de l'usage de Cicéron qui, même s'il déclare apprécier le péon, le combine avec d'autres pieds à dominante de longues ; ainsi sa préférence va à la clausule péon premier suivi de spondée (*Orator* 232), qui a globalement un nombre égal de longues et de brèves.

⁶ Ces dénominations traditionnelles sont adaptées des mètres poétiques, mais il faut avoir conscience qu'elles n'ont pas la même valeur : par exemple, dans un chant choral, une des deux longues d'un *crétique* vaut trois brèves, dans une clausule de prose toute longue n'en vaut en principe que deux.

⁷ Je l'ai constitué en fonction de ce que l'on trouve effectivement chez des prosateurs grecs de l'époque impériale, à partir des inventaires de A.W. DE GROOT (o.c.), S. HEIBGES (1911), M. CYTOWSKA (1952) et de l'étude de F.H. SANDBACH (1939). A.W. De Groot souligne que les textes latins montrent l'usage de certaines clausules évitées par les auteurs grecs, et réciproquement. Et toutes les études mettent en lumière des variations d'usage et de fréquence selon les auteurs (sur lesquelles, par des études statistiques, certains ont essayé de fonder des critères de reconnaissance stylistique et d'attribution des œuvres).

⁸ En effet la longueur de la syllabe finale n'est pas pertinente car une syllabe brève suivie d'une pause est perçue comme longue (c'est la raison pour laquelle, en métrique, elle est considérée comme de quantité indifférente).

*molosse*⁹ ; *péon 1^{er} + spondée*¹⁰.

Clausules à pénultième brève : *crétique*, souvent précédé d'un crétique, d'un choriamb ou d'un molosse ; *péon 4^e*, précédé d'une syllabe longue (q kkkq)¹¹ ; *double dactyle* (q kkq ku)¹² ; *dochmie* (désignation de la suite *iambe + crétique* kq q kq) (Cic. *Orator*, 217). En outre, bien que la dipodie iambique soit toujours évitée, les théoriciens 'sauvent' la structure q kq kq, qui est attestée en prose, en la considérant comme une tripodie trochaïque catalectique (*hypodochmius*). Ajoutons encore, parmi les clausules observées chez Plutarque, le *choriamb*, le plus souvent précédé d'un trochée.

Selon A.W. de Groot, Plutarque évite les séries de longues et les séries de brèves (pp. 12-13), ce qui prouve qu'il a le souci du rythme des clausules, et il préfère trois clausules (pp. 49, 194 et 223) : le ditrochée, le péon 4^e, la suite crétique + trochée.

Les événements rythmiques

Ce qui m'intéressera ici, ce n'est pas l'existence des clausules métriques, *ce*

sont les usages divers qui en sont faits à chaque point du texte pour accompagner (ou démentir) les autres niveaux d'interprétation du message porté par le texte. Quelques récurrences de clausules à faibles intervalles, se détachant sur un fond homogène mais différent, sont le phénomène capital, celui qui sera à coup sûr perçu et retenu par tous les auditeurs. D'où mon projet de focaliser sur l'étude de ces récurrences de clausules et de la combiner à celle de l'organisation rhétorique du texte et la structuration textuelle.

Il existe plusieurs types d'événements rythmiques :

- L'apparition d'un rythme 'interdit', i.e. poétique (ou en clausule, ou sur tout le reste du cōlon) : c'est un marquage de discordance, ou un soulignement d'intertextualité poétique... Ainsi, quand on évoque un nouvel Achille ou un Matamore, l'emploi de la clausule héroïque (celle qui ressemble à la fin de l'hexamètre épique) est certainement volontaire mais il peut relever de deux intentions opposées, glorifier ou ridiculiser.

⁹ La dipodie spondaïque est une clausule rare d'après A.W. de Groot, mais Denys d'Halicarnasse considère le spondée et le molosse comme des rythmes nobles (*De comp. verb.* VI, 17-20), et Cicéron qualifie le spondée de digne (*Orator*, 216).

¹⁰ C'est l'une des clausules favorites de Cicéron (*Orator*, 232) ; Plutarque l'emploie parfois. De nombreux chercheurs l'ayant assimilée, en admettant la *resolutio*, à crétique + spondée, il est difficile d'en connaître la fréquence exacte.

¹¹ Clausule répertoriée par Aristote et Cicéron (*Orator*, 192-194 et 215) (cf. DE GROOT, 1919, p. 56).

¹² Cette clausule est fréquente chez Platon, Philon et Chariton, mais elle est évitée par Hégésias de Magnésie, donc par Cicéron, et par conséquent peu appréciée par les théoriciens latins.

- Un rythme mimétique : par ex., la clausule toute en longues évoque la solennité, la clausule toute en brèves la précipitation.
- Un rythme remarquable par sa seule apparition : c'est le cas des clausules à rythme double (ditrochée, double crétique, double dactyle ou tout autre pied doublé) et des unités rythmiques (cola ou clausules) *rétrogradables* (elles présentent la même succession de brèves et de longues qu'on les lise du début à la fin ou de la fin au début).
- Un rythme répété, ce qui est fréquent à la fin de plusieurs cola encadrants (au début et à la fin d'une unité textuelle), ou à la fin de plusieurs unités successives (par ex. des périodes) ; ce rôle de balisage est important pour souligner les articulations du texte. De façon un peu plus complexe, on peut observer l'alternance régulée de deux ou trois rythmes, par ex. des échos en séries (clausules suivies, alternées ou embrassées), ou des échos plus lointains (d'une période à une autre, par ex. ab ab ; ab ba ; abac abc ; abbc abc ; abb acc ...), dont les fonctions sont diverses (mise en valeur du passage, écho entre passages, construction structurée d'un ensemble...).

L'histoire tragique de Camma (768 B-D)

Clausules et isosyllabiques y interviennent en soulignement d'une structure de fable tragique.

La première période¹³ du récit relate qu'un prince Galate fit assassiner le mari de Camma dans l'espoir de parvenir ainsi à l'épouser, la seconde période que la jeune veuve se retira alors dans un temple dont elle devint la prêtresse. Le prince entra en pourparlers avec elle sans susciter son indignation (période C) ; il se présenta donc pour l'épouser et elle le conduisit devant l'autel de la déesse, où se trouvait une coupe d'hydromel ... empoisonnée ; elle en but une moitié et lui l'autre ; alors elle poussa un violent cri de joie (le récit de ces événements couvre les périodes D et E). La période F consiste en une adresse de la veuve à son mari défunt, où elle lui dit sa joie de le retrouver dans la mort après avoir pu triompher du criminel. La dernière période (G) relate la mort de l'assassin et de la princesse.

Selon la théorie aristotélicienne de l'organisation de la fiction tragique (*Poétique*, 18, 1455 b, 24-29), « toute tragédie se compose d'un *nouement* (δέσις) et d'un *dénouement* (λύσις)... J'appelle nouement ce qui va du début jusqu'à la partie qui précède immédiatement le renversement qui conduit au bonheur ou au malheur, dénouement ce qui va du début de ce *renversement* (μετάβασις) jusqu'à la fin ». La période E correspond au renversement (ils boivent la coupe qui pour l'un symbolise l'hyménée et pour

¹³ Voir en annexe le tableau présentant le texte en périodes et en cola, avec l'analyse rythmique des fins de cola.

l'autre la vengeance et la mort), les périodes qui la précèdent au *nouement*, celles qui la suivent au dénouement. Or des isosyllabes soulignent la coïncidence de la progression de cette fiction avec le triptyque du *muthos* tragique. Les périodes F et G totalisent ensemble 128 syllabes, et la période E juste la moitié (64) ; quant aux périodes A à D, elles en comptent 252 (soit à peu près le double de 128, qui serait 256). Ces proportions sont trop remarquables pour ne pas avoir été intentionnellement liées à la structure dramatique.

Il est vrai que pour arriver à ce résultat, je ne suis pas la syntaxe, qui ne prévoit aucune pause forte entre les côla 20 et 21, et que je m'appuie seulement sur un indice énonciatif, l'incise auctoriale *ὥς ἔοικε*, par laquelle Plutarque dissocie les deux termes du groupe nominal "l'hydromel ... empoisonné", mais ce mélange préalable et prémédité de la boisson de l'engagement nuptial avec du poison étant la donnée cruciale de l'histoire, il constitue dans ce récit le début du virage (*metabasis*) entre le nouement de l'intrigue et son dénouement. Autre indice de l'importance du retournement, la rupture dans la métrique des clausules le souligne aussi. En effet, dans la période D

alternent des clausules spondée + crétique et crétique + spondée, puis en rupture totale, la période E présente par deux fois l'association d'un hypodochmius et de deux ditrochées¹⁴.

Un autre phénomène métrique remarquable dans ce récit, ce sont les huit¹⁵ occurrences de la finale *Q kkkQ* (le péon 4° toujours précédé d'une voyelle longue), en limite initiale ou finale de périodes¹⁶ (éventuellement doublé). Sa présence s'accompagne d'une isosyllabie des côla dans les occurrences de la période C (18 syllabes), pour les deux derniers côla de la période F (10 syllabes) ainsi qu'à la fin du premier et du dernier côlon du récit (15 syllabes cette fois).

Enfin la situation initiale, développée dans les périodes A et B, montre un bel ordonnancement. La période liminaire comporte trois paires de clausules, toutes inhabituelles et, si l'on met à part le second côlon (dont la clausule n'a pas d'écho), organisées d'une façon comparable à celle d'un sizain (abbacc). La deuxième période s'achève par la même clausule que la première (un molosse) ; cette récurrence d'écho final les associe ; on retrouve par ailleurs au côlon 9 la clausule trochée + choriambes des côla 3 et 4.

¹⁴ Le *ditrochée* final est par ailleurs absent de ce texte, sauf au côlon 29, alors que par ailleurs c'est une des clausules préférées de Plutarque.

¹⁵ Ou peut-être neuf avec celle du côlon 11, si l'on prononce le *iota* comme un *yod*. Ce qui m'amène à cette hypothèse de prononciation, c'est la rareté des groupes de quatre syllabes brèves en clausule quand un auteur est soucieux de rythmer ses fins de côla.

¹⁶ Le côlon 5 est un début de rallonge.

Quant à la *luisis*, la dernière période reprend trois des types de cōla de l'avant-dernière période dans leur ordre d'apparition. Malgré le contraste énonciatif entre discours et récit, cela met en parallèle deux périodes de contenu semblable, le dénouement ne faisant que réaliser le projet de vengeance et de suicide révélé dans le discours.

On voit par cette première étude combien un auteur habile savait à cette époque-là faire converger les différents niveaux de construction de son message (signification d'ensemble, construction narrative, structuration syntaxique), avec des organisations de clausules en séries à forte récurrence dans une même période, ou en écho d'une période à une autre, ou encore en associations différentes pour établir un contraste entre deux périodes successives.

Le début du récit (749B-750A)

Autoboulos énumère les protagonistes du dialogue philosophique qui va avoir lieu et du récit d'amour qui se tressera avec lui au fil du texte, et il ébauche la relation des circonstances du dialogue. Certaines clausules mettent en saillance des informations marquantes.

Le premier cōlon commence par la succession de cinq iambes : l'auditeur devait se demander si l'on n'était pas en train de lui lire un trimètre iambique, vers caractéristique d'une scène de comédie. Même si la situation serait bien celle d'une comédie, Plutarque n'a pas l'intention d'écrire une comédie en vers

mais un dialogue philosophique ; aussi il substitue au sixième iambe attendu une dipodie trochaïque, l'une des clausules métriques les plus reconnaissables de la prose ornée. Ainsi le caractère léger et amusant du contenu, mais aussi sa forme de prose, sont signifiés par le rythme de ces 14 premières syllabes.

La première période (A) expose les raisons pour lesquelles Plutarque et son épouse sont venus à Thespies : elle se résume à deux termes, une dissension familiale (στάσις) et un sacrifice pour l'effacer (θυσία). Or ces mots achèvent les cōla 4 et 7, c'est-à-dire les deux moitiés de la période, et leurs formes sont le support d'une clausule inhabituelle en prose ornée, un choriambre. Comme les autres clausules de fin de cōla, dans les deux parties de la période, sont des ditrochées et des doubles crétiques, les choriambes permettent à la fois de souligner la bipartition de la période, de délimiter les deux parties et de mettre en vedette les deux mots importants.

Considérons maintenant les cōla 8 à 31, c'est-à-dire les cinq périodes suivantes, qui présentent le cadre et les personnages du dialogue philosophique. On y trouve deux structures isosyllabiques en miroir pour présenter les participants affectivement impliqués à dialoguer sur l'amour. Les cōla 8 à 12, qui constituent la totalité d'une période, ont une configuration d'isosyllabie particulière, une structure en miroir (17-15-10-15-17 syllabes) ; et on en retrouve la

moitié (15-17-10 syllabes) dans les trois cōla qui achèvent le passage (cōla 29-31). La structure en miroir correspond à deux paires de cōla s'achevant par des dimètres trochaïques qui encadrent un cōlon central s'achevant par un molosse ; c'est le début de l'inventaire des participants au dialogue, avec la présentation de deux Thespiens, dont l'un, Daphnaïos, est présenté dans les trois cōla centraux comme l'amoureux privilégié d'une jeune fille très courtisée. À l'autre bout, les cōla 27-31 achèvent la présentation des participants du dialogue par les deux personnages qui vont jouer le rôle le plus actif dans l'intrigue amoureuse principale (celle de Bacchon et Isménodore), puisqu'ils sont les amis du jeune homme au point qu'il y a de l'animosité entre eux ; comme dans les cōla 9-11, on retrouve les thèmes de l'amour et de la rivalité ; ces cōla en 15, 17 et 10 syllabes sont ici aussi associés à un agencement de clausules de type aba.

Dans l'intervalle, les clausules des périodes C et D s'achèvent toutes (sauf celle du colon 19) par un ditrochée ou un crétique : celles de la période C ont une organisation abba, et le début de D reprend ba, ce qui lie la fin de l'énumération des participants et la présentation narrativisée des premiers échanges philosophiques dans les palestres de la ville. Les rythmes changent avec la période E : trois des clausules comptent un spondée final, et il y a quatre suites de trois voyelles brèves pour cinq clausules ; ces accélérations et frei-

nages imitent peut-être l'agitation liée au concours de citharèdes et à la fuite du groupe des philosophes.

Le récit de l'enlèvement du jeune Bacchon (754E-755B)

En alternance avec le dialogue philosophique, Plutarque raconte une étonnante histoire d'amour entre une veuve fortunée et bien née, Isménodora, et un tout jeune homme qui n'a guère plus de la moitié de son âge à elle. Le jeune homme est le cousin d'Anthémion. Isménodora s'est éprise de lui en ayant l'occasion d'apprécier ses qualités intellectuelles et morales, et elle souhaite l'épouser. C'est l'inversion de la situation classique de mariage, tant pour l'âge des protagonistes que pour celui qui prend l'initiative. L'affaire fait beaucoup jaser les familiers du jeune homme ; et ce dernier est assez réticent bien qu'Anthémion trouve que ce mariage présente beaucoup d'avantages, mais il n'y est pas pour autant hostile, et la jeune femme l'a bien compris. Alors, à l'image d'un homme amoureux, elle décide l'enlèvement de la personne aimée. La narration de cet épisode de crise comporte quelques effets rythmiques remarquables.

Le phénomène rythmique le plus saisissant se trouve au début de la période A. Les trois premiers cōla s'achèvent par une tripodie trochaïque, elle-même précédée d'un dactyle dans le premier et le troisième cōla. C'est proche de la structure métrique d'un *encomiologicon*,

vers fait de *deux* dactyles suivis de trois trochées, et qui est propre aux cérémonies religieuses (A. Dain, 1965, § 105 et 190) : ici, il s'en faut de très peu puisque la seule différence est qu'on a un trochée ou un spondée à la place du premier dactyle. Faut-il voir dans cette allusion rythmique (un peu boiteuse) à une sorte de marche nuptiale une anticipation du projet et des préparatifs de mariage ?

Quant au quatrième cōlon (πρᾶγμα θαυμαστὸν ἀπαγγέλλοντα τετολμημέ-
vov), il est de rythme rétrogradable¹⁷, et en outre toutes ses consonnes initiales de syllabes sauf trois entrent dans un réseau d'allitérations ; l'attention est ainsi attirée sur l'audace sans pareille de la jeune veuve, car c'est cela qui intéresse Plutarque, cette sorte d'enthousiasme divin dû à la puissance de l'amour, même chez une personne qui n'est pas censée l'exprimer.

L'autre principal fait rythmique structurant est au centre¹⁸ : c'est la clausule à huit syllabes brèves du cōlon 20 (χλαμύδος ἔθιγε μόνον). Cette accélération du rythme est mimétique du geste vif de la jeune femme pour désigner le jeune homme à ses ravisseurs. Le cōlon qui s'achève par cette clausule constitue le revirement (*metabasis*).

Dans les périodes de la première partie (B, C, D), qui relatent le projet soigneusement prémédité par Isménodora, les clausules sont soigneusement agencées : dans les cōla 4 à 9, deux trios de clausules (crétique, ditrochée, choriambre) ; en charnière entre B et C, deux choriambes ; puis des paires de ditrochées et de crétique + spondée ; et aux cōla 15-19, une alternance de ditrochées et de crétiques. La scène de l'enlèvement (E), les préparatifs de fête (F) et la réaction de leurs concitoyens (G-H) présentent en revanche des clausules diverses dans un ordre apparemment aléatoire. Seules les clausules des trois derniers cōla renouent avec la régularité du début : un ditrochée, puis deux crétique + spondée. L'ordre puis le désordre dans l'agencement des clausules sont à l'image d'une part de la planification soigneuse du rapt, d'autre part de la frénésie qui s'ensuit.

L'épilogue du récit (771D-E)

A l'approche de Thespies, tandis que les propos sur l'amour s'achèvent, on voit approcher un ami de Pisias, Diogénès, qui annonce que les noces vont commencer et qu'il faut se hâter pour le sacrifice. Ceci réjouit tout le monde¹⁹. Ensuite, Zeuxippe demande si Pisias est toujours en colère, et on lui

¹⁷ Ici, la huitième syllabe sert de pivot (q wq q wwq Yq Yq wwq q wq). Son symbole dans la marge des tableaux est ><.

¹⁸ La fin de ce cōlon est au centre syllabique du texte (233/241 syllabes).

¹⁹ C'est comme un *exodos* de comédie, avec invitation au sexe et au banquet. Voir G. ZANETTO, "Plutarch's Dialogues as comic dramas", in L. VAN DER STOCKT (éd.), *Rhetorical Theory and Praxis in Plutarch*, Louvain-Namur, 2000, pp. 533-542.

répond qu'il est maintenant l'un des plus actifs en faveur du mariage ; le père d'Autoboulos déclare alors qu'il faudra se moquer de lui, et honorer le dieu dont la bienveillance a favorisé l'affaire.

L'attention est attirée d'abord par deux réseaux d'isosyllabiques de côla organisés en diptyques :

- nombre de syllabes des côla 2-9 : 22-16-13, 16-13-22
- nombre de syllabes des côla 12-24 : 8-8-11-11-7-9, 15, 8-8-11-9-7-11.

Le tournant du premier réseau correspond à la limite entre l'exposé de la situation et la réaction de Soclaros, et ces deux périodes sont de longueur presque égale (60/63 syllabes) ; le tournant du second réseau est assuré par le cōlon 18 (de 15 syllabes) qui dit l'apothéose du projet d'Isménodora. De part et d'autre de ce cōlon 18, on a d'un côté le dialogue de Zeuxippe et de Diogénès sur l'attitude de Pisias, de l'autre la réplique du père d'Autoboulos, qui tire la conclusion de l'affaire ; et ces deux parties sont exactement isosyllabiques (54 syllabes). Les isosyllabiques ne concernent donc pas seulement la longueur

des côla, mais aussi le volume des périodes, et l'ordonnancement général du texte, puisque les périodes A+B ont un nombre de syllabes égal à celui des périodes D+E+F (123 syllabes). De plus, la phrase heptasyllabique qui les sépare (C) est encadrée de deux paires de clausules rares : clausule héroïque pour les côla 9 et 12, péon 1^{er} + spondée pour les côla 10 et 13²⁰. Le centre est donc particulièrement bien souligné par l'isosyllabique des ensembles textuels, les diptyques de séries de nombres de syllabes et de côla et la disposition concentrique de clausules de forme exceptionnelle.

Par ailleurs, chaque période a son originalité en matière de clausules : dans la dernière (F), deux choriambes encadrent trois ditrochées ; les côla 14-18 reprennent dans le désordre les clausules de la période A ; les trois premiers côla de B répètent la même clausule (crétique + spondée)²¹.

Le prologue (748E – 749A)

La répartition des tours de parole de ce dialogue correspond à quatre ensembles syllabiques à peu près égaux deux à deux : A et D (62/64 syllabes),

²⁰ Au cōlon 13, le ms E donne ἔτι, le ms O ὅτι : le copiste de E a écrit ce qu'il croyait déchiffrer, et qui s'accorde au sens (Pisias est-il *encore* en colère ?) ; le copiste de O a été sensible au besoin de subordonnant, mais n'emploie pas le subordonnant interrogatif indirect attendu (εἰ), qui est rajouté par les éditeurs modernes. Je pense que le manuscrit original devait avoir εἰ à la place de ἔτι (et peut-être le nom de Pisias, en prolepse, avant εἰ, ce qui rendrait le sens serait plus clair). Le remplacement de ἔτι par εἰ donne la clausule symétrique (εἰ χαλεπός ἐστι· péon 1^{er} + spondée) de celle du cōlon 10.

²¹ Avec la *resolutio* de la première longue du crétique au cōlon 7.

B et C (90/95 syllabes), suivis d'une brève prière à la déesse Mémoire (E : 27 syllabes).

La partie C, où Flavianus demande à son ami de rapporter un dialogue sur l'amour sans la ritournelle du *locus amoenus*, est une *charge* contre toutes les variations qui ont pu être faites depuis le *Phèdre* de Platon sur son décor champêtre ; et ses clausules, et parfois même ses côla entiers, ont une structure rythmique remarquable.

Cela commence par deux dimètres trochaïques catalectiques (côla 17 et 19) encadrant une tripodie trochaïque catalectique (côlon 18). Le côlon 20 est d'un rythme différent (clausule faite de deux crétiques – dont l'un est résolu – suivis d'un ditrochée), qui sera repris au côlon 24. Entre les deux reparaissent trois clausules proches du dimètre trochaïque catalectique mais cette fois avec une variante, une syllabe longue à l'avant-dernier pied ; le côlon 22 n'a cette structure qu'à condition de supposer que la première voyelle de ἐκεῖνος soit allongée, mais cet allongement expressif²² est plausible puisque le démonstratif a probablement une valeur emphatique. Cette structure a a a b a'a'b, bien mise en valeur par des clausules de sept à dix syllabes²³, est re-

marquable.

Dans les côla 17 à 19, le dimètre final ne correspondait qu'à une partie du côlon ; dans les côla 21 à 23, il en constitue la totalité, c'est-à-dire que cette fois il ne s'agit plus de clausules mais d'une sorte de vers. Le côlon 23 a en plus la particularité poétique d'être rétrogradable : ses 14 syllabes présentent avant la variante du dimètre trochaïque catalectique sa forme inversée.

La raison de ces variations insistantes sur le dimètre trochaïque catalectique est que, en série, le *dimètre trochaïque* (catalectique ou non) est un vers de chant, voire de chanson²⁴ : par l'usage de ce rythme, Flavianus se met au niveau de la poésie, comme les œuvres qu'il parodie, mais peut-être d'une poésie de bas étage, ce qui correspondrait à son intention critique.

Toutefois Autoboulos ne lui laisse pas le dernier mot car sa réplique des côla 25-32 reprend à plusieurs reprises le même type de rythme. Le côlon 26 est un dimètre trochaïque. Le côlon 28, qui est de rythme rétrogradable, reprend dans l'ordre inverse les deux parties du côlon 23. Le côlon 30 s'achève par un dimètre trochaïque catalectique à variante à pénultième longue, les côla

²² Il faut imaginer une prononciation analogue à celle de « aadmirable ».

²³ L'attention est attirée également par les isosyllabies de côla (7-7-14-14 syllabes) des côla 21-24.

²⁴ Par exemple en système lyrique (DAIN, 1965, § 187-188) ou dans certains poèmes des Anacreontea, ou des vers de chansons populaires (DAIN, § 80).

27 et 31 par une tripodie trochaïque catalectique à pénultième longue. Est-ce une réutilisation parodique ? Un concours de variations ? Ou, si l'on prend en compte le caractère apparemment sérieux du contenu²⁵, une structure isosyllabique soignée²⁶ et les variations et inversions dans les reprises rythmiques, une réhabilitation de ce rythme dans son usage lyrique ?

BIBLIOGRAPHIE

BALDASSARI, M.,

- "Osservazioni sulla struttura del periodo e sulla costruzione ritmica del discorso nei *Moralia* di Plutarco", in L. VAN DER STOCKT (éd.), *Rhetorical Theory and Praxis in Plutarch*, Louvain-Namur, 2000, pp. 1-13.

CYTOWSKA, M.,

- *De Dionis Chrysostomi rhythmo oratorio*, Varsovie, 1952.

DAIN, A.,

- *Traité de métrique grecque*, Paris, 1965.

DE GROOT, A.W.,

- *A Handbook of Antique Prose Rhythm*, Groningen, 1919.

HEIBGES, S.,

- *De clausulis Charitoneis*, thèse, Munster, 1911.

LAUSBERG, H.,

- *Handbuch der literarischen Rhetorik*, Munich, 1973² (1960), pp. 478-507.

NORDEN, E.,

- *Die antike Kuntsprosa*, Leipzig, 1898.

SANDBACH, F.H.,

- "Rhythm and authenticity in Plutarch's *Moralia*", *Classical Quarterly*, 33 (1939) 194-203.

²⁵ Il y a annonce d'une tragédie, et invocation à Mémoire, la mère des Muses. De plus, les côla 25, 29 et 32 ont la même clause à cinq longues, qui passe pour solennelle.

²⁶ Les cinq derniers côla constituent une structure isosyllabique en miroir (15-12-11-12-15 syllabes).

TABLEAUX

1. L'histoire tragique de Camma (768 B-D)

A	1	ταύτης γὰρ ἐκπρεπεστάτης τὴν ὄψιν γενομένης,	15	... wwwl
73	2	Σινάτω δὲ τῷ τετράχῃ γαμηθείσης,	12	... wl
	3	Σινόριζ ἔρασθεις δυνατώτατος Γαλατῶν	14	... wl ww
	4	ἀπέκτεινε τὸν Σινάτον,	8	... wl ww
	5	ὥς οὔτε βιάσασθαι δυνάμενος	11	... wwwl
	6	οὔτε πείσαι τὴν ἄνθρωπον	8	
	7	ἐκείνου ζῶντος.	5	...
B	8	ἦν δὲ τῇ Κάμμῃ καταφυγὴ καὶ παραμυθία τοῦ πάθους	18	... wl wl
64	9	ἱερωσύνη πατρῶος Ἀρτέμιδος·	11	... wl ww
	10	καὶ τὰ πολλὰ παρὰ τῇ θεῷ διέτριβεν,	13	... ww
	11	οὐδένα προσιεμένη,	7	wl w(w)wwl
	12	μνωμένων πολλῶν βασιλέων καὶ δυναστῶν αὐτήν.	15	... wl
C	13	τοῦ μέντοι Σινόριγος τολμήσαντος ἐντυχεῖν περὶ γάμου	18	... wl wwwl
64	14	τὴν πείραν οὐκ ἔφυγεν οὐδ' ἐμέμψατο περὶ τῶν γεγονότων,	18	...www- wwwl
	15	ὥς δι' εὐνοίαν αὐτῆς καὶ πόθον	10	... wl
	16	οὐκ ἄλλῃ τινὶ μοχθηρίᾳ προαχθέντας τοῦ Σινόριγος.	18	... wwwl
D	17	ἦκεν οὖν πιστεύσας ἐκεῖνος καὶ ἦται τὸν γάμον·	15	... wl
50	18	ἡ δ' ἀπήντησε	5	wl
	19	καὶ δεξιωσαμένη καὶ προσαγοῦσα τῷ βωμῷ τῆς θεᾶς	19	... wl
	20	ἔσπεισεν ἐκ φιάλης μελίκρατον,	11	... wl
E	21	ὥς ἔοικε, πεφαρμακωμένον·	10	... wl wl
64	22	εἶθ' ὅσον ἥμισυ μέρος αὐτὴ προεκπιούσα	15	... wl
	23	παρέδωκε τῷ Γαλάτῃ τὸ λοιπόν·	11	... wl
	24	ὥς δ' εἶδεν ἐκπεπωκότα,	8	... wl wl
	25	λαμπρὸν ἀνωλόλυξε	7	... wl
	26	καὶ φθεγξαμένη τοῦνομα τοῦ τεθνεῶτος	13	... wl
F	27	ἡ ταύτην· εἶπεν ἡγὼ τὴν ἡμέραν, ὃ φίλτατ' ἄνερ,	15	... ww
71	28	προσμένουσα σοὺ χωρὶς ἔζων ἀνιαρῶς·	13	... wl
	29	νῦν δὲ κομίσαι με χαίρων·	8	... wl
	30	ἡμυνάμην γὰρ ὑπὲρ σοῦ τὸν κάκιστον ἀνθρώπων,	15	... wl
	31	σοὶ μὲν βίου τούτῳ δὲ θανάτου	10	... wwwl
	32	κοινῶνός ἡδέως γενομένη·	10	... wl wwwl
G	33	ὁ μὲν οὖν Σινόριζ ἐν φορεῖᾳ κομιζόμενος	15	... wl ww
57	34	μετὰ μικρὸν ἐτελεύτησεν,	9	... t wl
	35	ἡ δὲ Κάμμα τὴν ἡμέραν ἐπιβίωσασα καὶ τὴν νύκτα	18	... wl
	36	λέγεται μάλ' εὐθαρσῶς καὶ ἰλαρῶς ἀποθανεῖν.	15	...wwwl wwwl

2. Le début du récit (749B-750A)

A 81	1	Ὁ γὰρ πατὴρ, ἐπεὶ πάλοι, πρὶν ἡμᾶς γενέσθαι,	14	wl wl wl wl wl
	2	τὴν μητέρα νεωστὶ κεκομισμένος	12	...l www l wl
	3	ἐκ τῆς γενομένης τοῖς γονεῦσιν αὐτῶν	12	...l wl l
	4	διαφορᾶς καὶ στάσεως,	8	wwwl l ww
	5	ἀφίκετο τῷ Ἑρωτι θύσων,	10	...l wl l
	6	ἐπὶ τὴν ἐορτὴν ἤγε τὴν μητέρα·	11	...l wl l wl
	7	καὶ γὰρ ἦν ἐκείνης ἡ εὐχὴ καὶ ἡ θυσιάα..	14	...l ww
B 74	8	τῶν δὲ φίλων οἰκοθεν μὲν αὐτῷ παρήσαν οἱ συνήθεις,	17	...l wl w l wl l
	9	ἐν δὲ Θεσπιαῖς εὗρε Δαφναῖον τὸν Ἀρχιδάμου	15	...l wl l
	10	[καὶ] Λυσάνδρας ἐρῶντα τῆς Σίμωνος	10	...l wl l l l
	11	καὶ μάλιστα τῶν μνωμένων αὐτὴν εὐήμεροῦντα,	15	...l wl l
	12	καὶ Σώκλαρον ἐκ Τιθόρας ἤκοντα τὸν Ἀριστίωνος·	17	...l wl l
C 41	13	ἦν δὲ καὶ Πρωτογένης ὁ Ταρσεύς,	10	...l wl l
	14	καὶ Ζεύξιππος ὁ Λακεδαιμόνιος, ξένοι·	13	...l ww l wl
	15	Βοιωτῶν δ' ὁ πατὴρ ἔφη τῶν γνωρίμων	12	...l l l wl
	16	τοὺς πλείστους παρεῖναι.	6	...l wl l
D 44	17	δύο μὲν οὖν ἦ τρεῖς ἡμέρας·	9	...l l l wl
	18	κατὰ πόλιν, ὥς ἔοικεν,	8	...l wl l
	19	ἡσυχῇ πῶς φιλοσοφοῦντες	9	...l wt l l
	20	ἐν ταῖς παλαίστραις καὶ διὰ τῶν θεάτρων	12	...l wl l
	21	ἀλλήλοις συνῆσαν·	6	...l wl l
E 60	22	ἔπειτα φεύγοντες ἀργαλέον ἀγῶνα κιθαρωδῶν,	17	...l wt l l
	23	ἐντεῦξesi καὶ σπουδαῖς προειλημμένον,	12	...l wl l wl
	24	ἀνέζευναν οἱ πλείους ὥσπερ ἐκ πολεμίας	14	...l wl t wl
	25	εἰς τὸν Ἑλικῶνα	6	...l wt l l
	26	καὶ κατηλύσαντο παρὰ ταῖς Μούσαις.	11	...t wl l l
F 66	27	ἔωθεν οὖν ἀφίκετο πρὸς αὐτοὺς Ἀνθεμίων,	15	...l l l ww
	28	καὶ Πεισίας ἄνδρες ἔνδοξοι,	9	...l wl l l
	29	Βάκχωνι δὲ τῷ καλῷ λεγομένῳ προσήκοντες	15	...l wl l l
	30	καὶ τρόπον τινὰ δι' εὐνοίαν ἀνφότεροι τὴν ἐκείνου	17	...l wl l l
	31	διαφερόμενοι πρὸς ἀλλήλους.	10	...l wl l l

3. Isménodore fait enlever Bacchon et le fait préparer pour la noce (754E-755B)

A	1	Τοιούτων λόγων ὁ πατήρ ἔφη παρόντων	13	ww wl wl
48	2	αὐτοῖς ἐλθεῖν τῷ Πεισίᾳ ἐταῖρον	11	... wl wl
	3	ἐκ πόλεως ἵππῳ θέοντα,	9	ww wl
><	4	πρᾶγμα θαυμαστὸν ἀπαγγέλλοντα τετολμημένον.	15	wl ww
				ww wl
B	5	ἡ γὰρ Ἴσμηνοδόρα, ὥς ἔοικεν,	11	... wl w wl
54	6	αὐτὸν μὲν οὐκ ἀηδῶς ἔχειν οἰομένη	13	... wl wl ww
	7	τὸν Βάκχωνα πρὸς τὸν γάμον,	8	wl wl
	8	αἰσχύνεσθαι δὲ τοὺς ἀποτρέποντας,	11	... wl w wl
	9	ἔγνω μὴ προέσθαι τὸ μεираκίον.	11	... wl ww
C	10	τῶν οὖν φίλων τοὺς μάλιστα τοῖς βίοις νεαροὺς	14	... wl w wl ww
81	11	καὶ συνερῶντας αὐτῇ	7	ww wl
	12	καὶ τῶν γυναικῶν τὰς συνήθεις	9	... wl wl
	13	μεταπεμψαμένη καὶ συγκροτήσασα	12	... wl
	14	παρεφύλαττε τὴν ὥραν,	8	... wl
	15	ἣν ὁ Βάκχων ἔθος εἶχεν ἀπιὼν ἐκ παλαιστρας	15	... wl
	16	παρὰ τὴν οἰκίαν αὐτῆς παρεξιέναι κοσμίως.	16	... ww wl
D	17	ὥς οὖν τότε προσῆι	7	... wl wl
50	18	μετὰ δυοῖν ἡ τριῶν ἐταίρων ἀληλιμμένος,	15	... wl wl wl
	19	αὐτὴ μὲν ἐπὶ τὰς θύρας ἀπήνησεν ἡ Ἴσμηνοδόρα	18	... wl wl
	20	καὶ τῆς χλαμύδος ἔθιγε μόνον.	10	...
E	21	οἱ δὲ φίλοι καλὸν	6	... ww
79	22	καλῶς ἐν τῇ χλαμύδι καὶ τῇ διβολίᾳ συναρπάσαντες	18	... wl wl
	23	εἰς τὴν οἰκίαν παρήνεγκαν ἀθρόοι	12	... wl wl
	24	καὶ τὰς θύρας εὐθὺς ἀπέκλεισαν·	10	... ww
	25	ἅμα δ' αἱ μὲν γυναῖκες ἔνδον	9	... wl wl
	26	αὐτοῦ τὸ χλαμύδιον ἀφαρπάσασαι	12	
	27	περιέβαλον ἱμάτιον νυμφικόν·	12	
F	28	οἰκέται δὲ περικύκλω δραμόντες	11	... wl
57	29	ἀνέστεφον ἐλαίᾳ καὶ δάφνῃ τὰς θύρας	13	... wl
	30	οὐ μόνον τὰς τῆς Ἴσμηνοδόρας	10	wl wl
	31	ἀλλὰ καὶ τὰς τοῦ Βάκχωνος·	8	...
	32	ἡ δ' αὐλητρίς αὐλοῦσα διεξῆλθε τὸν στενωπὸν.	15	... wl wl
G	33	τῶν δὲ Θεσπιέων καὶ τῶν ξένων	10	... wl
59	34	οἱ μὲν ἐγέλων,	5	...
	35	οἱ δ' ἠγανάκτουν	5	...
	36	καὶ τοὺς γυμνασιάρχους παρῶξυνον·	11	... wl
	37	ἄρχουσι γὰρ ἰσχυρῶς τῶν ἐφήβων	11	... wl
	38	καὶ προσέχουσι τὸν νοῦν σφόδρα	9	... wl
	39	τοῖς ὑπ' αὐτῶν πραττομένοις.	8	... wl
H	40	ἣν δὲ λόγος οὐθεὶς τῶν ἀγωνιζομένων,	13	... wl
46	41	ἀλλ' ἀφέντες τὸ θέατρον	8	... w
	42	ἐπὶ τῶν θυρῶν τῆς Ἴσμηνοδόρας	10	... wl
	43	ἐν λόγοις ἦσαν	5	... wl
	44	καὶ φιλονεικίαις πρὸς ἀλλήλους.	10	... wl

4. L'épilogue heureux du récit (771D-E)

A	1	Ἐνταῦθα μὲν ὁ πατὴρ ἔφη	9	www w
81	2	τὸν περὶ Ἑρωτος αὐτοῖς τελευτήσαι λόγον,		www w w w
	3	τῶν Θεσπιῶν ἐγγὺς οὓσιν·	22	w w
	4	ὀφθῆναι δὲ προσιόντα θάπτον ἢ βάδην πρὸς αὐτοὺς	16	ww w w w w
	5	ἓνα τῶν Πεισίου ἐταίρων Διογένη·	13	ww www www
B	6	τοῦ δὲ Σωκλάρου πρὸς αὐτὸν ἔτι	16	w w www
		πόρρωθεν εἰπόντος		w
63	7	‘οὐ πόλεμόν γ’, ὦ Διόγενες, ἀπαγγέλλων’,	13	ww ww t w
	8	ἐκεῖνον ‘οὐκ εὐφημήσετε’ φάναι ‘γάμων ὄντων		w w www w
	9	καὶ προάξετε θάσσον,	22	w ww
	10	ὥς ὑμᾶς τῆς θυσίας περιμενούσης;’	12	ww www
C7	11	πάντας μὲν οὖν ἡσθῆναι,	07	ww
D	12	τὸν δὲ Ζεύξιππον ἐρέσθαι,	8	w ww
54	13	<εἰ> ἔτι χαλεπὸς ἐστι.	8	www
	14	‘πρῶτος μὲν οὖν’ <φάναι τὸν Διογ>ένη	11	w w www
	15	‘συνεχώρησε τῇ Ἰσμηνοδόρᾳ·	11	ww w w
	16	καὶ νῦν ἐκὼν στέφανον	7	w ww
	17	καὶ λευκὸν ἱμάτιον λαβὼν	9	w w(w)ww
E	18	οἷός ἐστιν ἡγεῖσθαι δι’ ἀγορᾶς πρὸς τὸν θεόν.’	15	w w www w
	15			
F	19	‘ἀλλ’ ἴωμεν, ναὶ μὰ Δία’,	8	w ww
54	20	τὸν πατέρ’ εἰπεῖν ἴωμεν,	8	ww w
	21	ὅπως ἐπεγγελάσωμεν τῷ ἀνδρὶ	11	w w ww w
	22	καὶ τὸν θεὸν προσκυνήσωμεν·	9	w w
	23	δῆλος γάρ ἐστι χαίρων	7	w w
	24	καὶ παρὼν εὐμενῆς τοῖς πραττομένοις.’	11	w w ww

5. Le prologue (748E-749A): dialogue de Flavianus et d'Autoboulos

A	1	Φ. Ἐν Ἑλικῶνι φής,		wwwl wl
64	2	ὦ Αὐτόβουλε,	11	w lwl l
	3	τοὺς περὶ Ἑρωτος λόγους γενέσθαι,	11	l wwwl lwl wl l
	4	οὓς εἶτε γραψάμενος		l l l lwl
	5	εἶτε καταμνημονεύσας	15	lwwl lwl l
	6	τῷ πολλὰκις ἐπανερέσθαι τὸν πατέρα	13	l l wwwwwl l lwl
	7	νυνὶ μέλλεις ἡμῖν δεηθεῖσιν ἀπγγέλλειν;	14	l l l l lwl lwwl l l
B	8	ΑΥ. Ἐν Ἑλικῶνι παρὰ ταῖς Μούσαις,		wwwl wwwl l l
90	9	ὦ Φλαουιανέ,	15	l lwl l
	10	τὰ Ἑρωτίδια Θεσπιέων ἀγόντων·	13	wwl www lww lwl l
	11	ἄγουσι γὰρ ἀγῶνα πενταετηρικὸν	13	wl wwwl w lwwl wl
	12	ὥσπερ καὶ ταῖς Μούσαις καὶ τῷ Ἑρωτι	11	l l l l l l lwl l
	13	φιλοτίμως πάνυ καὶ λαμπρῶς.	9	lwl lwwl l l
	14	Φ. Οἶσθ' οὖν ὃ σοὺ μέλλομεν δεῖσθαι	9	l lwl lwl l l
	15	πάντες οἱ πρὸς τὴν ἀκρόασιν ἦκοντες;	12	lwl l l lwl wl l l
	16	ΑΥ. Οὐκ, ἀλλ' εἴσομαι λεγόντων.	8	l l lwl wl l
C	17	Φ. Ἀφελε τοῦ λόγου τὸ νῦν ἔχον	10	www lwl wl wl
95	18	ἐποποιῶν τε λειμῶνας καὶ σκιάς	11	wwl lwl lwl wl
	19	καὶ ἅμα κιττοῦ τε καὶ σμιλάκων διαδρομὰς	14	t wl lwl lwl wl wl
	20	καὶ ὅς' ἄλλα τοιούτων τόπων ἐπιλαβόμενοι γλίσχοντα	18	lwl wl l lwl t wt lwl l
	21	τὸν Πλάτωνος Ἰλισσὸν	7	lwl wl l l
	22	καὶ τὸν ἄγνον ἐκεῖνον	7	lwl wl l l
>	23	καὶ τὴν ἡρέμα προσάντη πόαν πεφυκυῖαν	14	l l lwl wl lwl wl l l
	24	προθυμότερον ἢ κάλλιον ἐπιγράφεσθαι.	14	wl t wl lwt lwl l
D	25	ΑΥ. Τί δὲ δεῖται τοιούτων,	7	wwl l l l l
62	26	ὦ ἄριστε Φλαουιανέ,	8	lwl wl wl l
	27	προοιμίων ἢ διήγησις;	9	w lwl lwl l l
>	28	εὐθύς ἢ πρόφασις, ἐξ ἧς ὠρμήθησαν οἱ λόγοι,	15	lwl wt l l l l lwl wl
	29	χορὸν αἰτεῖ τῷ πάθει καὶ σκηνῆς δεῖται,	12	wwl l lwl l l l l l
	30	τά τ' ἄλλα δράματος οὐδὲν ἐλλείπει·	11	wl l wwwl wl l l
E	31	μόνον εὐχόμεθα τῇ μητρὶ τῶν Μουσῶν	12	wwl lwwl lwl l l
27	32	ἴλω παρεῖναι καὶ συνανασφάζειν τὸν μῦθον.	15	l lwl wl l lwww l l l l l

(Página deixada propositadamente em branco)