



CLASSIQUES  
GARNIER

BIRAUD (Michèle), « Trois hymnes du *Corpus hermétique*. Leurs structures, leurs rythmes et leur double public », *Revue d'Histoire et de Philosophie Religieuses*, 99e année, n° 4, 2019 – 4, p. 469-490

DOI : [10.15122/isbn.978-2-406-09894-2.p.0005](https://doi.org/10.15122/isbn.978-2-406-09894-2.p.0005)

*La diffusion ou la divulgation de ce document et de son contenu via Internet ou tout autre moyen de communication ne sont pas autorisées hormis dans un cadre privé.*

© 2019. Classiques Garnier, Paris.  
Reproduction et traduction, même partielles, interdites.  
Tous droits réservés pour tous les pays.

BIRAUD (Michèle), « Trois hymnes du *Corpus hermétique*. Leurs structures, leurs rythmes et leur double public »

RÉSUMÉ – L'étude des clausules (métriques et accentuelles) en réseaux d'échos dans les trois parties de l'*Hymnodie secrète* (*Corpus hermeticum*, XIII, 17-20) montre que c'est une prose eurythmique dans les deux prononciations, ce qui n'est pas exceptionnel à l'époque de la Seconde Sophistique, tandis que l'hymne du *Poimandrès* (I, 31-32) et la prière de V, 10-11 ne présentent un réel intérêt rythmique qu'en lecture orale moderne. Autant de lectures, autant de fidèles aux compétences culturelles différentes.

MOTS-CLÉS – Accent, charnière textuelle, clausule accentuelle, clausule métrique, écho rythmique, composition en anneau, eurythmie, gnose, Hymnes hermétiques

BIRAUD (Michèle), « Three Hymns of the *Corpus Hermeticum*. Their Structures, their Rhythms and their Double Audience »

ABSTRACT – The study of metric and accentual clausulae creating networks of echoes in the three parts of the *Secret Hymnody* (*Corpus hermeticum*, XIII, 17-20) shows that it is eurythmic prose with both pronunciations, which is not exceptional at the time of the Second Sophistic, while the hymn of *Poimandres* (I, 31-32) and the prayer of V, 10-11 have a real rhythmic interest only in modern spoken reading. So many readings, so many congregants with different cultural skills.

KEYWORDS – Accent, textual hinge, accentual clausula, metric clausula, rhythmic echo, ring-composition, eurythmy, gnosis, Hermetic hymns

# TROIS HYMNES DU *CORPUS HERMÉTIQUE*

## Leurs structures, leurs rythmes et leur double public

Michèle BIRAUD  
Université Côte d'Azur, CNRS,  
BCL, France

À propos de l'*Hymnodie secrète*, Marc Philonenko conclut ainsi son article de 2007 (p. 298) :

[La première partie] est un témoin précieux de la piété hermétique. Ils ont raison, ceux qui ont abandonné la thèse du P. Festugière qui ne voulait reconnaître dans l'hermétisme qu'un simple mystère littéraire. Il s'agit là, au contraire, de confréries où les initiations, les sacrements et les hymnes tenaient une place centrale.

Cette affirmation m'a donné l'idée d'étendre à ce texte mes investigations sur l'usage des clausules (accentuelles ou traditionnelles) dans les textes des trois premiers siècles de l'Empire<sup>1</sup>. Si certains hymnes du *Corpus hermeticum* sont des hymnes de confréries conçus pour des célébrations, leur oralisation impliquait une élaboration rythmique, pour en faciliter tant la mémorisation que l'élocution. S'il y a une eurythmie, c'est aussi un élément précieux de l'offrande verbale que constitue l'hymne.

---

1 Depuis douze ans, dans la continuité de certains travaux de Jean Irigoien (dont on peut lire une synthèse dans Irigoien, 2009, p. 93-103), j'ai eu l'occasion de montrer, d'une part, que certains textes de Plutarque sont une prose si richement ornée de clausules métriques (au sens traditionnel du terme) qu'ils sont un jeu intertextuel avec des formes proprement poétiques (Biraud, 2014), d'autre part, que certains textes considérés comme de moindre intérêt stylistique (romans de Chariton et de Xénophon d'Éphèse, *Lettres* d'Alciphron) sont en fait bien rythmés pour peu que l'on utilise la prononciation familière de l'époque, celle qui associe le rythme à la place des accents (Biraud, 2009, 2012, 2018) et enfin que certains auteurs (Chariton, Longus) utilisent la double possibilité de lecture (Biraud, 2016, 2017).

Je vais commencer l'étude par un bref exposé des deux principes rythmiques envisageables à cette époque<sup>2</sup>, dont j'illustrerai l'usage en étudiant le début du petit hymne qui achève le traité V (10-11), puis j'analyserai l'*Hymnodie secrète* et l'hymne du *Poimandrès* en recherchant lequel des deux types d'élocution produit les effets rythmiques les plus intéressants ou si une double performance eurhythmique (jouant à la fois sur le rythme métrique et sur la place des accents) est envisageable. En ce cas, chaque performance serait liée à une forme d'élocution différente, ce qui serait un indice soit de la date de composition soit de l'existence de deux publics.

## DEUX LECTURES RYTHMIQUES POSSIBLES

Compte tenu de l'évolution de la prononciation de la langue grecque, il est légitime de se demander, pour l'époque de la création du *Corpus hermeticum*, quels rythmes quantitatifs ont pu être choisis par les auteurs. Est-ce le rythme de la métrique ancienne, lié à la prononciation classique de la langue grecque ? Est-ce celui de la prononciation évoluée<sup>3</sup>, où les anciennes oppositions de quantités vocaliques sont abolies, où l'accent a cessé d'être mélodique et, devenu intensif, réalise un allongement quantitatif de la syllabe sur laquelle il porte<sup>4</sup>, ce qui crée un nouveau

2 Nock, 1972, p. v, date ces hymnes «entre 100 et 300 de notre ère». À la suite de R. Reitzenstein et A. J. Festugière, M. Philonenko propose une datation plus précise du *Poimandres*, la fin du I<sup>er</sup> siècle de notre ère (1975, p. 204).

3 Au cours de l'époque hellénistique, une révolution phonétique a conduit à une perte des oppositions de quantité des voyelles corrélée à la mutation de la nature de l'accent. Ces évolutions se sont réalisées avec une rapidité différente selon les milieux. Ainsi, la disparition de l'opposition de durée est placée par S.-T. Teodorsson dès le milieu du IV<sup>e</sup> siècle avant J.-C. pour les Athéniens dont le système phonologique a évolué le plus vite (1978, p. 96) et vers le milieu du II<sup>e</sup> siècle dans la *koiné* ptolémaïque (1977, p. 253-254).

4 «Il faut savoir que la syllabe accentuée d'un aigu est plus longue : par exemple la syllabe -λος de κάλος est plus longue que celle de φίλος ; l'accent aigu produit un certain ralentissement du temps» (scholie à Héphestion). Du fait de ces évolutions, il n'y a plus qu'un seul accent et la distinction classique entre accent aigu et accent circonflexe n'existe plus. Et les règles, en cas d'enclise, sont déjà celles qui existent en grec moderne : un enclitique dissyllabique conserve son accent après un paroxyton ; un proparoxyton garde l'accent supplémentaire de sa syllabe finale ; quand un propérispomène ou un paroxyton auraient porté un second accent par enclise dans la prononciation classique, seul un des deux accents peut subsister

rythme opposant syllabe longue (portant l'accent) et syllabe brève (dépourvue d'accent<sup>5</sup>).

Le choix de l'un ou l'autre des modes d'élocution dépend du public visé. Tout homme cultivé maîtrisait le système phonologique conservateur. Seul ce type de prononciation a pu permettre la poursuite d'une production poétique traditionnelle jusqu'à l'époque de Nonnos, et sa réception comme poésie rythmée par un auditoire instruit, ainsi que la pratique rhétorique de la déclamation avec usage des clausules métriques encore au III<sup>e</sup> siècle. Mais c'est par l'enseignement – ou par une éducation délibérément conservatrice, dans les classes cultivées – qu'a dû se maintenir cette prononciation. Le nouvel état de la langue, dont le rythme est fondé sur un accent caractérisé par *l'intensité ET la durée*, est celui que, dans la conversation quotidienne, pratiquent – ou du moins comprennent – la plupart des hellénophones dès le I<sup>er</sup> siècle avant notre ère.

Alors que, dans les poèmes de la Grèce ancienne, on identifie le rythme dès que l'on a entendu les trois ou quatre premières mesures du premier vers, en *prose*, le rythme de la clausule ne se repère qu'à partir de la pause qui suit la fin du *côlon*, rétrospectivement, en identifiant le rythme du groupe de syllabes entendu en dernier, celui qui est encore disponible dans la mémoire immédiate. Les limites de celle-ci ne permettent de retenir en moyenne que quatre syllabes, parfois cinq (en cas de rythme connu, par exemple la fin de l'hexamètre dactylique, ou s'il y a un mot de cinq syllabes à la fin du *côlon*). C'est pourquoi, dans les tableaux en annexe, je n'ai noté que le rythme des quatre (ou cinq) dernières syllabes des

---

(si l'enclitique a deux syllabes, c'est l'accent d'enclise qui doit être conservé pour que l'accent soit sur l'antépénultième du groupe, par exemple *côlon* 20 de XIII, 17 : οὐτός ἐστιν).

- 5 Un accent graphique ne correspond pas toujours à une syllabe effectivement accentuée, qu'il s'agisse de contour mélodique ou d'accent d'intensité. Seuls les mots importants d'un groupe syntaxique (verbe, substantif, adjectif et adverbe) portent un accent d'intensité. Leurs satellites en sont dépourvus : prépositions et article ne sont pas accentués quand ils précèdent un nom. En revanche, il y a un accent pour chaque groupe syntaxique, donc, par exemple, pour un pronom s'il n'est pas enclitique. Devaient être considérés comme atones les conjonctions monosyllabiques, les pronoms relatifs simples, certaines particules et certains pronoms ; d'après Vendryes (1938, § 69-75, 99 et 119), Maas (1966, § 135) et Lejeune (1972, § 348-349 et 368), on n'accentuait pas non plus des particules comme γάρ, μέν, δέ, ni les coordonnants καί, ἀλλά, ἤ, ni les mots négatifs οὐ, μή, οὐδέ et μηδέ ; en revanche, οὔτε, μήτε ou ὅστις portent l'accent d'enclise de τε ou de τις et sont donc accentués. Si les coordonnants non emphatiques ne semblent pas avoir été accentués, il est probable que l'on accentuait καί adverbe (« même », « aussi », « et aussi »).

*côla*. On disposait d'un inventaire réduit de *huit* clausules quadri-syllabiques<sup>6</sup> (la dernière syllabe avant la pause, même brève, étant perçue comme longue)<sup>7</sup> :

TAB. 1 – Inventaire des clausules métriques.

υ--- a	---υ c	υ--- d	---υ i
---- l	υ--- p	υ--- s	υ--- t

Ce à quoi l'auditoire était sensible, c'était au retour du même rythme, que ce soit à peu de distance ou en limite de deux périodes<sup>8</sup>, ou encore au retour final de la séquence rythmique du début réalisant une figure d'anneau (très recherchée dès la poésie homérique) – c'est-à-dire dans tous les cas qui pouvaient relever d'une régulation volontaire. Comme il est possible de garder en mémoire de travail jusqu'à quatre rythmes différents, l'entrecroisement de trois ou quatre clausules (géménées, alternées ou embrassées) dans une série de *côla* ou de *commata* était perceptible. L'auditeur ne se souvenait pas de tout cela de façon consciente, mais il savait qu'il avait entendu des rythmes récurrents et il repérait les procédés de gémération, d'entrelacement, de charnière, d'encadrement<sup>9</sup>. Le prosateur, lui, en écrivant sur sa tablette, agençait consciemment ses constructions d'échos métriques en fonction de la construction de ses périodes et de la progression de son texte.

Avec la nouvelle prononciation, des créateurs ont eu l'idée de transposer l'ancien système en adoptant comme nouveau principe rythmique la récurrence des écarts entre les syllabes accentuées des mots accentués. Dans leurs clausules accentuelles, pour apprécier l'effet rythmique de reprise, il faut prendre en compte la position du dernier accent et l'écart entre les deux derniers. Cet écart doit être assez limité pour que sa récurrence soit identifiable : ce n'est que pour des écarts inférieurs à cinq syllabes que l'oreille peut

6 Je nomme *clausule* la fin rythmée de chaque *côlon* (et pas seulement de chaque période).

7 La finale *a* correspond souvent à la 'clausule héroïque' des traités de rhétorique ; *t* est un ditrochée, *c* un choriambre, *p* un péan 4<sup>e</sup>, *d* une dipodie iambique. La clausule *l*, toute en longues, impose un ralentissement remarquable (d'autant qu'il y a parfois jusqu'à sept syllabes longues, par exemple εἰς ζῶην καὶ φῶς χωρῶν).

8 Voir le témoignage de Cicéron (*Or.* 213) qui évoque l'enthousiasme de la plèbe romaine pour un écho de ditrochées bien placés.

9 On peut se faire une idée de ses capacités réceptives à partir de celles qu'ont les auditeurs modernes des rimes riches d'un sonnet.

vraiment distinguer les rythmes. On observe donc couramment les clausules accentuelles suivantes<sup>10</sup> :

TAB. 2 – Inventaire des clausules accentuelles.

010	020	030	040
0101	0201	0301	0401
0102	0202	0302	0402

Cette douzaine de clausules disponibles peut être augmentée de quelques unités parce qu'il arrive – rarement<sup>11</sup> – que deux accents soient consécutifs (par exemple 02001<sup>12</sup>).

Parfois la récurrence rythmique met en jeu trois accents (par exemple 020202), voire davantage (jusqu'à une douzaine de syllabes). La prose est alors très ornée, confine à la poésie. Dans certains cas, même, c'est tout un *côlon* qui est *rétrogradable* (il présente la même succession de syllabes atones et accentuées qu'on le lise du début à la fin ou de la fin au début<sup>13</sup>) ; avec une succession de syllabes brèves et longues, c'était déjà un procédé poétique, dans l'ancienne métrique, dans les *Odes* de Pindare.

D'autre part, dans la prose ornée, le nombre de groupes accentuels, quel que soit le mode de prononciation (mélodique ou intensif) des syllabes accentuées, est souvent égal entre deux ou plusieurs périodes. Ces *isotonies* permettent d'équilibrer la succession des divers développements.

Ainsi, l'hymne qui figure aux paragraphes 10-11 du traité V<sup>14</sup> comporte trois « strophes » isotoniques (de 31 syllabes accentuées

10 Dans les séries de chiffres, je note par 0 les syllabes portant un accent d'intensité-durée, et les autres chiffres indiquent le nombre de syllabes non-accentuées qui les séparent.

11 Cela ne se produit que lorsqu'un mot oxyton est suivi d'un mot accentué sur son initiale. Et encore, si les deux mots appartiennent à un même groupe formant une unité de sens, par ex. un adjectif et un nom, le premier est souvent désaccentué en grec moderne pour que l'ensemble ne fasse qu'une unité accentuelle, et c'était probablement le cas aussi dans l'Antiquité (voir en XIII, 17, *côlon* 12, γλυκὸ ὕδωρ «l'eau douce»).

12 Dès qu'il y a plus de cinq syllabes non accentuées successives, il y a une tendance linguistique générale à en distinguer une dans cet intervalle pour lui donner une marque accentuelle, par exemple en grec en intensifiant un accent potentiel de proclitique (*côlon* 12 de XIII, 17 : ἐπιτάξαντα ἐκ τοῦ ὄκεανού).

13 Je les ai présentés dans les tableaux entre crochets obliques inversés (> <).

14 « Qui pourrait te bénir qui soit au-dessus de toi ou comparable à toi ? / Où tourner mon regard en te bénissant, en haut, en bas, en dedans, en dehors ? / Nulle voie, nul lieu autour de toi, / ni absolument aucun être. / Tout est en toi, tout vient de toi, / tu donnes tout et tu ne reçois rien ; / car tu possèdes tout, et il n'est rien que tu ne possèdes. » (Traduction de Festugière modifiée pour être plus littérale.)

chacune<sup>15</sup>). La première est remarquable par l'agencement de ses clausules accentuelles de fin de *côla* (ordre *abcbbca*) :

TAB. 3 – Clausules métriques et accentuelles de la 1<sup>re</sup> strophe du traité V.

		sy.	ac.	
1	Τίς οὖν σὲ εὐλογῆσαι ὑπὲρ σοῦ ἢ πρὸς σέ;	13	5	---- ----
				010201 2020
2	Ποῦ δὲ καὶ βλέπων εὐλογήσω σε, ἄνω, κάτω, ἔσω, ἔξω;	18	7	---- ----
				02030201010101
3	Οὐ γὰρ τρόπος, οὐ τόπος ἐστί περὶ σέ,	12	4	---- ----
				20202020
4	οὐδ(ἐ) ἄλλ(ο) οὐδὲν τῶν ὄντων·	7	3	---- ----
				>1010101<
5	πάντα δ'(ἐ) ἐν σοί, πάντ(α) ἀπὸ σοῦ,	8	4	---- ----
				>020020<
6	πάντα δίδως κ(αι) οὐδὲν λαμβάνεις·	9	4	---- ----
				01020101
7	πάντα γὰρ ἔχεις, κ(αι) οὐδὲν ὃ οὐκ ἔχεις.	11	4	---- ----
				02020201

En revanche, les finales métriques de *côla* ou *commata* ne présentent aucun ordre singulier et sont trop diverses<sup>16</sup> pour ne pas être en distribution aléatoire. Le public visé ne devait donc pas être celui des doctes, à moins que le texte ne date du III<sup>e</sup> siècle, où la prononciation évoluée se généralise quel que soit le niveau culturel.

## ÉTUDE RYTHMIQUE DE L'HYMNODIE SECRÈTE

Ce long texte<sup>17</sup> (616 syllabes), dont on trouvera en annexe l'original grec avec une annotation rythmique, est construit en trois mouvements : d'abord une invocation aux éléments de la création à écouter un hymne de bénédiction au Dieu créateur<sup>18</sup> ; puis un

15 Première strophe : de Τίς οὖν σὲ εὐλογῆσαι ; à οὐδὲν ὃ οὐκ ἔχεις ; deuxième strophe : de Πότε δέ σε ὑμνήσω à σὺ εἶ ὃ ἄν λέγω ; troisième strophe : de Σὺ γὰρ πάντα εἶ à τοῦ δὲ ὁ θεός.

16 Trois ----, deux ----, et trois autres finales différentes. L'aléa est du même ordre dans les strophes 2 et 3.

17 *Hymnodie secrète*, logos d, *Corpus hermeticum*, XIII, 17-20 (éd. Nock – Festugière, 1972).

18 « Que toute créature du monde soit prête / à entendre le cantique. / Que s'ouvre la terre, / que s'ouvre pour moi / tout verrou de la pluie, / arbres, ne soyez pas agités. / Je vais chanter / le Seigneur de la création, / et le Tout et l'Un. / Ouvrez-vous, cieus, / tombez, vents. / Que le cercle immortel de Dieu / soit prêt à entendre ma



appel aux puissances qui sont dans l'initié à participer à un chant de remerciement au Dieu énergie des puissances<sup>19</sup>; enfin l'action de grâces elle-même, présentée comme un sacrifice spirituel des créatures au Créateur, proférée par la voix de l'initié qui est le vecteur du verbe divin<sup>20</sup>.

La limite entre les deux premières parties est évidente. En revanche, deux phrases d'action de grâce font transition entre la deuxième et la troisième partie; je fais l'hypothèse qu'elles sont une charnière: l'une constitue la conclusion de la seconde partie et la seconde l'ouverture de la partie finale, leur redondance (avec chiasme) étant un argument en faveur de leur séparation.

Dans ces conditions, deux parties assez étoffées et à peu près égales (213 et 230 syllabes) encadrent une partie centrale plus courte (164 syllabes). La disposition en *côla* que j'ai proposée permet même d'équilibrer rigoureusement les première et troisième parties: deux développements de 21 *côla* encadrent un développement de 18 *côla*; toutefois, rien ne permet d'assurer que cette segmentation soit exactement celle de l'auteur, elle montre seulement la possibilité d'une

---

parole. // Car je vais chanter Celui qui a fondé toutes choses, / Celui qui a fixé la terre et a suspendu le ciel, / et qui a prescrit à l'eau douce de sortir de l'océan / et d'aller sur la terre, habitée et inhabitée, / pour la subsistance et la création de tous les hommes, / Celui qui a prescrit au feu d'apparaître / pour toute action / des dieux et des hommes. // Donnons-Lui tous ensemble la bénédiction, / à Lui qui est au firmament des cieux, / qui est le fondateur de toute créature. / C'est Lui qui est l'Œil de l'intellect, / et puisse-t-Il recevoir la bénédiction de mes puissances. » (Traduction Philonenko, 2017, p. 298-299.)

19 « Les puissances qui êtes en moi, chantez / l'Un et le Tout; / chantez à l'unisson avec mon vouloir, / vous toutes les puissances qui êtes en moi. // Sainte Connaissance, illuminé par toi, / c'est grâce à toi qu'en célébrant la lumière intelligible je me réjouis dans la joie de l'esprit. // Vous toutes, Puissances, chantez l'hymne avec moi: / et toi aussi, Contenance, chante avec moi; / ma Justice, chante le Juste à travers moi. // Ma Bonté libérale, / chante le Tout à travers moi; / chante, Vérité, la vérité; / le bien, chante-le, Bien. // Vie et Lumière, / de vous vient la bénédiction et vers vous elle retourne. / Je te rends grâce, / Père, énergie des puissances. » (Traduction Festugière modifiée.)

20 « Je te rends grâce, Dieu, / puissance de mes énergies; / ton Verbe à travers moi te chante; / à travers moi reçois / le Tout, en parole, / comme sacrifice spirituel. // Cela, elles le crient, les puissances qui sont en moi; / elles chantent le Tout, / elles accomplissent ton vouloir; / ta volonté vient de toi, à toi retourne le Tout. // Reçois de tous le sacrifice spirituel; / le Tout qui est en nous, / sauve-le, Vie, / illumine-le, Lumière, Esprit, Dieu: / car de ton Verbe c'est le *Nous* qui est le pasteur. // Ô porteur de l'esprit, démiurge, toi tu es le Dieu; / l'homme qui t'appartient le crie à travers le feu, / à travers l'air, à travers la terre, / à travers l'eau, à travers le souffle, / à travers tes créatures. // De toi j'ai obtenu la bénédiction de l'*Aïon*, / et comme je le recherche, par ta volonté j'ai trouvé le repos; / j'ai vu par ton vouloir / cette bénédiction prononcée. » (Traduction Festugière modifiée.)

égalité à ce niveau-là aussi. En revanche, un équilibre rigoureux et indiscutable est rendu manifeste par le décompte des groupes accentuels : deux parties à 74 syllabes accentuées encadrent une partie à 54 syllabes accentuées.

Le décompte des accents des périodes des deuxième et troisième parties montre le même souci d'équilibre : dans la troisième partie, les changements de sujets et de modalités du verbe amènent à distinguer cinq périodes formées chacune de 14 à 16 groupes accentuels ; dans la deuxième partie, on peut aussi proposer une segmentation en cinq périodes faites chacune de 10 ou 11 groupes accentuels.

Si l'on ajoute des (quasi) égalités syllabiques entre certains groupes de *côla*, on peut en conclure que l'on a affaire à un texte d'élaboration rhétorique soignée, ce qui amène à rechercher si des clausules métriques récurrentes ne joueraient pas un rôle important, par exemple souligner les limites des parties et la disposition des périodes.

#### RÔLE DES CLAUSULES MÉTRIQUES

Les huit possibilités d'agencement sont toutes exploitées (sept d'entre elles de 6 à 15 fois). Le tableau suivant récapitule toutes les données des tableaux en annexe :

TAB. 4 – Clausules métriques de l'*Hymnodie secrète*.

1 <sup>e</sup>	t	c	l	l	i	i	l	i	i	a	a	p	a	l	l	s			c	a	s	s	c			
2 <sup>e</sup>	l	i	c	c	c	s	t			p	t	c			c	c	s	a			l	c	s	p		
3 <sup>e</sup>	l	s	d	c				p	a	p	c	t	c			t	p	p	c	i	t		s	a	a	p

Première observation notable, les *côla* qui se trouvent aux *centres syllabiques* des première et deuxième parties s'achèvent par un péon 4<sup>e</sup> (clausule par ailleurs absente à l'intérieur de ces deux parties) ; dans la troisième partie, il y a plusieurs finales en péon 4<sup>e</sup>, dont deux en clôture de périodes (*côla* 46 et 60), tandis que la clausule en choriambre du cōlon 49, qui se trouve au centre syllabique, apparaît au milieu de la série de finales en choriambes. L'auteur semble donc avoir fait le choix de compositions centrées (nous avons déjà remarqué que, dans la disposition générale, la partie centrale est encadrée de deux parties plus longues de même étendue).

D'autre part, certains *échos de clausules métriques* structurent le texte, qu'ils en délimitent des périodes ou qu'ils uniformisent la tonalité d'une période :

- Dans la première partie, la première phrase et la dernière s’achèvent par la même clausule de sept syllabes (τοῦ ὕμνου τὴν ἀκοὴν et δυνάμεόν μου τὴν εὐλογίαν se répondent ‘ ‘ ‘ ‘ ‘ ‘ ‘ ‘) : une clausule aussi longue forme un encadrement remarquable.
- Les deuxième et troisième parties s’achèvent par un péon 4<sup>e</sup>.
- Dans la première partie, les finales de *côla*, à l’exception de deux d’entre elles, s’observent par groupes de deux ou trois *côla* (presque) successifs, en *échos de proximité*; de ce fait, chaque période se trouve constituée principalement de deux clausules diversement répétées et revêt ainsi une unité rythmique (t c l l i i l i i ; a a p a l l s ; c a s s c).
- Dans la deuxième partie, dans les périodes 2, 4 et 5, un fond sonore harmonisé est produit par des séries de clausules ‘ ‘ ‘ ‘ ‘ s’achevant par une clausule ‘ ‘ ‘ ‘ ‘.
- Dans la troisième partie, ce sont les premiers et derniers *côla* des trois périodes centrales qui sont achevés par la même clausule (encadrements réalisés successivement par des ‘ ‘ ‘ ‘ ‘, des ‘ ‘ ‘ ‘ ‘ et des ‘ ‘ ‘ ‘ ‘), ce qui délimite nettement ces trois périodes.

Autant d’arguments pour dire que ce texte a été composé pour un public familier de l’ancienne prononciation et passé par les écoles de rhétorique. Néanmoins, si c’est aux accents que l’on accorde une valeur rythmique et non plus aux durées syllabiques, le texte est riche en échos de séquences rythmiques, ce qui est la preuve qu’il a été conçu *aussi* pour un public plus large, capable de lire et d’éprouver des émotions esthétiques tout en ayant reçu une instruction moins poussée. Probablement pouvait-on donner de cet hymne deux performances orales différentes.

#### UN USAGE NON MOINS ÉLABORÉ DE LA MÉTRIQUE ACCENTUELLE

En effet, dès la première période, la structure en miroir des reprises, couplée avec quelques échos de proximité, est remarquable :

TAB. 5 – Métrique accentuelle de la 1<sup>re</sup> période.

01010301	20301
1040	1040 010101 103040
1020	2020
202 01001 10202 1001 20202	

Dans les première et deuxième périodes, la séquence 0301 est une clause omniprésente. Dans la deuxième période, elle apparaît cinq fois, juste entrecoupée d'une paire de 0101, et sa duplication constitue le *côlon* 10 en entier. Elle constitue une charnière entre la première et la deuxième période (*côla* 9-10) et entre la deuxième et la troisième période (*côla* 16-17). Dans la troisième période, la clause 0201 assure un écho de proximité à la fin des *côla* 18 et 19<sup>21</sup>. Quant à la fin de la première partie, elle est sublimée par une séquence à rythme rétrogradable (104010401), dont la première moitié (jusqu'au pivot de rétrogradation), a été annoncée par les sept premières syllabes du *côlon* précédent.

Dans la *deuxième* partie, c'est le *côlon* central qui est rétrogradable (*côlon* 30 : 1020201), de même que le premier *côlon* de l'énumération des puissances (*côlon* 26 : 0203020). Pour le reste, chaque période a sa clause rythmique dominante : la clause 040101 pour la première (cette clause de neuf syllabes couvre la presque totalité de trois des *côla*), 0300 pour la deuxième (clause très rare dont la récurrence ne peut être l'effet du hasard), 02030 pour la troisième et sa forme plus courte 030 pour la quatrième, 301 en écho interne de la cinquième période, son *côlon* final reprenant intégralement le rythme du *côlon* 34 (020402).

La *troisième* partie est encadrée par la clause 0301 (ce sont à peu près ses seules occurrences). Le premier *côlon* de ses deuxième et quatrième périodes s'achève par 3040, le premier *côlon* de sa troisième et de sa cinquième période par 030101 ; ces clauses assurent un balisage initial. La seconde période se conclut de plus par une séquence rythmique rétrogradable (010202010). Pour le reste, sa première période fait alterner les clauses 001 et 20101 ; la troisième, les clauses 030 (celle-ci reparait à l'avant-dernier *côlon* de cette troisième partie) et 020 ; la quatrième fait se succéder un trio de 030 et une paire de 402. Vingt-quatre *côla* ou *commata* sur vingt-six entrent ainsi dans les réseaux d'échos de clauses accentuelles.

21 Le *côlon* 11 est le seul dont le rythme reste sans écho. Toutefois l'interversion κρεμύσαντα οὐρανόν donnerait une finale 10302040 qui serait un écho aux *côla* 7 et 8.

ÉTUDE DE LA PRIÈRE DU *POIMANDRÈS*

La version de la prière citée à la fin du *Poimandrès* (*Corpus hermeticum*, I, 31-32) qui va être examinée d'abord est celle du papyrus Berol. 9794<sup>22</sup>, car elle donne au moins la certitude que le texte a été lu sous cette forme-là à la fin du III<sup>e</sup> siècle (même si c'est dans un autre contexte, probablement chrétien). Je l'ai analysée en vingt-quatre *côla* dont six, un peu trop longs pour une seule émission vocale, devaient être prononcés en deux *commata*. Dans le manuscrit, il manque les *côla* 1, 18, 23 et 24<sup>23</sup>. Les deux versions présentent en outre une demi-douzaine de divergences portant sur un mot (j'ai indiqué ces mots en italique dans le tableau en annexe), et je commenterai plus loin leur incidence sur le rythme.

Les deux premières périodes se laissent facilement délimiter : la première est formée des quatre *côla* commençant par ἅγιος ὁ θεός, la seconde a six phrases débutant par ἅγιος εἶ. Dans la suite du texte, la variation des marques énonciatives permet de distinguer trois moments : dans le premier, les énoncés sont des ordres (δέξαι, ἐπίνευσόν, ἐνδυνάμωσόν); dans le deuxième, les verbes sont à la première personne (φωτίσω, πιστεῦω, μαρτυρῶ, χωρῶ); le troisième est formé d'assertions sur la collaboration du Créateur et de sa créature<sup>24</sup>. L'auteur a eu le souci d'un équilibre quantitatif

22 Telle qu'elle est citée par Nock – Festugière, 1954, en note p. 18. Voir en annexe le texte grec avec annotation rythmique.

23 La présence du premier *côlon* au début de la version originale qui a pris forme à partir de la culture juive (où Dieu est triplement qualifié de saint) pourrait-elle contrevir à l'organisation en trois triades des « ἅγιος... » (l'une étant caractérisée par la première personne, l'autre par la deuxième personne avec des relatives, la dernière par la troisième personne avec des comparatifs) – selon les observations de Philonenko (1975, p. 206)? Non, si l'on considère qu'il s'agit d'une phrase d'introduction, de thème différent, extérieure à la triple série.

24 Voici ma traduction de cette version. Je l'ai séparée en cinq périodes, selon ma proposition d'analyse : « Saint est le Dieu, qui m'a initié par l'esprit et la lumière. / Saint est le Dieu et Père de toutes choses. / Saint est le Dieu, qui se montre secourable par ses propres puissances. / Saint est le Dieu, qui veut qu'on le connaisse / et qui est connu de ceux qui lui appartiennent. // Tu es saint, toi qui, par le Verbe, as constitué ce qui est. / Tu es saint, toi que la nature n'a point formé. / Tu es saint, toi de qui toute la nature a reproduit l'image. / Tu es saint, toi qui es plus fort que toute domination. / Tu es saint, toi qui es plus grand que toute excellence. / Tu es saint, toi qui es au-dessus des louanges. // Reçois les pures prières d'une âme / et d'un cœur tendus devant toi, / Inexprimable, Indicible, toi que seul le silence nomme. / À ma demande de ne pas échouer dans la recherche de la connaissance / qui est

entre ces différentes parties : la première et la troisième partie font 73/74 syllabes, celle qu'elles encadrent est de peu supérieure (82 syllabes); les deux dernières aussi sont quasiment isosyllabiques (56/59). Si l'on compte le nombre de groupes accentuels, la deuxième partie en a 29 et les quatre autres 20 ( $\pm 1$ ); cette isotonie ne peut relever du hasard.

Dans le mode de lecture moderne qui fait entendre les accents sous leur forme intensive-durative, des clausules accentuelles remarquables soulignent ces mêmes délimitations. D'abord, la seconde litanie est encadrée par la clausule 0301 (fin des *côla* 5 et 10), qui ne reparait qu'au *côlon* 24 pour clore la prière. Ensuite, il y a des *côla* rétrogradables à la fin du troisième mouvement (*côlon* 14) et du quatrième (*côlon* 18-19), ainsi qu'à la fin de la prière (*côla* 22 et 23)<sup>25</sup>. Or un segment rétrogradable, se repliant sur lui-même, constitue une petite structure bien adaptée soit au moment d'un retournement (par exemple au centre d'un ensemble, ici l'encadrement de la strophe centrale), soit à une clôture.

Ces premières observations donnant à penser que le texte a été conçu pour être rythmé selon le rythme accentuel, elles incitent à chercher dans le détail de chaque période des agencements rythmiques particuliers. Or la deuxième litanie est remarquable à la fois par l'identité rythmique (020) du début de ses *côla* et par l'entrecroisement de ses fins de *côla* : trois clausules (0301, 20302 et 001 – cette dernière étant très rare) sont agencées dans un ordre *abcba*; un tel arrangement a très peu de chances d'être dû au hasard. Dans la quatrième période, les reprises rythmiques sont immédiates (20201 en 15-16, 0201010 en 17 et 19).

Dans la première période, ce sont les *débuts* de *côla* qui présentent un rythme récurrent<sup>26</sup>, avec une séquence rythmique longue (une douzaine de syllabes) s'achevant un peu différemment un *côlon* sur deux (04020101 vs 040301). L'identité du début des segments

---

conforme à notre propre essence, / accorde un signe d'assentiment et remplis-moi de puissance. // Et de cette grâce / j'illuminerai ceux de mon peuple qui demeurent dans ta bienveillance, / mes frères, tes fils. / Car mon souffle <s'accorde> au souffle divin. / C'est pourquoi j'ai la foi et je rends témoignage : j'avance vers la vie et la lumière. // Tu es béni, Père; / l'homme qui est tien veut œuvrer en saint avec toi, / selon que tu lui as transmis ta toute-puissance. / Qu'il y ait pour toi gloire maintenant et à jamais, / et dans tous les siècles des siècles. »

25 La rétrogradation s'y étend sur des segments assez longs : respectivement 12, 14, 15 et 10 syllabes. Au *côlon* 18, elle suppose l'accentuation de *kaï* par emphase.

26 Celui-ci s'étend au-delà des trois premiers mots (sinon, la récurrence n'aurait rien de significatif).

rythmiques se retrouve en 11b et 12 (2020401), mais, dans cette troisième strophe, c'est surtout l'écart de quatre syllabes au centre de chaque segment qui se remarque, particulièrement mis en valeur au centre de la rétrogradation finale.

Cette prière, dans la version du papyrus, présente une remarquable organisation des rythmes accentuels, due en partie à des récurrences litaniques, mais aussi à des échos de proximité qui en sont indépendants et à une assez forte concentration de formules rétrogradables.

Dans le texte des manuscrits, la moisson est plus pauvre. Dans la première litanie, l'absence du premier *côlon* et la variante οὐ ἡ βουλή τελεῖται (*vs* ὅς ὑπουργεῖται) à la fin du *côlon* 3 (dont le rythme devient 04030101) ne laissent subsister que l'écho entre le début des *côla* 2 et 4. Dans la seconde, la variation lexicale du *côlon* 8 (δυναμῆος *vs* δυναστείας) supprime l'écho avec le *côlon* 6. Dans la troisième période, la variation lexicale du *côlon* 11 (λογικὰς θυσίας au lieu de λιτανείας) supprime la rétrogradation (030102030); l'absence de αὐτῶν à la fin du *côlon* 13 supprime l'écart de quatre syllabes à l'intérieur de ce *côlon*<sup>27</sup>. Dans la quatrième période, la disparition du *côlon* 17 est sans incidence puisqu'il n'entrait en écho avec rien; il en va de même pour la substitution de ἀγνοία à εὐνοία. Dans la cinquième période, l'absence des deux derniers *côla* prive d'un segment rétrogradable et de l'écho avec la fin de la litanie de la deuxième strophe; plus grave encore, la place différente du pronom αὐτῶ<sup>28</sup> au *côlon* 22 supprime la rétrogradation (10102020301) qui aurait pu constituer un joli final.

Dans ces conditions, on peut se demander si la version papyrologique n'est pas la plus conforme à l'original. Elle aurait de plus la particularité de présenter cent huit groupes accentuels. Or 108 est un nombre remarquable, le produit de 3<sup>3</sup> et 2<sup>2</sup>, c'est-à-dire de deux progressions géométriques, l'une de raison triple (1-3-9-27), l'autre de raison double (1-2-4), qui, dans la tradition pythagoricienne, sont solidaires dans la constitution de l'Âme du monde (Platon, *Timée* 43d).

27 J'ai doté le pronom personnel ἡμῶν αὐτῶν attesté dans le papyrus d'un seul accent, porté par la forme d'insistance.

28 Telle était l'accentuation normale de l'anaphorique quand il était enclitique (Vendryès, 1938, § 82, 103-104 : « un enclitique qui dépasse trois temps de brève [...] s'accentue en faisant remonter l'accent le plus haut possible »).



Si l'on tente une lecture conforme à la métrique ancienne, les deux versions se caractérisent par une certaine prédominance des clausules  $\checkmark \text{---} \text{---}$  dans la première moitié du texte (6 fins de cōla sur 12 dans la version longue, 4 dans la version courte), le reste étant hétérogène, tandis que la seconde moitié présente, sur fond de clausules  $\text{---} \text{---} \checkmark$ , quelques clausules  $\checkmark \text{---} \text{---}$  et  $\text{---} \text{---} \text{---}$ , qui ponctuent généralement des fins de propositions. En revanche, il n'y a d'encadrement par une clausule identique qu'autour des deuxième et troisième périodes (respectivement par  $\text{---} \checkmark \text{---} \text{---}$  et  $\checkmark \text{---} \text{---}$ ) et la seule finale de période récurrente est la clausule  $\text{---} \text{---} \text{---}$  qui conclut IV et V (dans la version du papyrus). Cette organisation étant plus simple que l'élaboration rythmique de l'*Hymnodie secrète*, on peut se demander si elle est concertée ou due au hasard.

Dans ce dernier cas, le texte n'aurait pas été fait pour être lu ainsi, et ne s'adresserait donc pas à un public formé à la rhétorique. Or Marc Philonenko a montré que « l'hymne final du *Poimandres* suppose une connaissance précise de la liturgie juive » et de l'essénisme (1975, p. 204 et 210) et Jean Irigoin<sup>29</sup> a mis en évidence un intérêt rythmique des clausules accentuelles dans quelques hymnes de la *Septante* et dans les cantiques du récit de l'enfance de l'Évangile de Luc, cet usage très précoce de la prononciation moderne devant être lié au fait que les juifs hellénisés n'avaient pas en général de formation rhétorique et exploitaient les rythmes de la langue grecque telle qu'ils la parlaient.

## RYTHMES ET COMPÉTENCES CULTURELLES DIVERSES DES FIDÈLES

Que le rythme soit métrique ou accentuel, le processus de création rythmique, dans ces hymnes, consiste à user de clausules encadrantes et de clausules-charnières, et du renouvellement au moins partiel des clausules qui s'entrelacent pour différencier plusieurs mouvements, une récurrence du même ensemble de clausules pouvant aussi faire écho entre deux parties éloignées.

La lecture rythmée par les accents présuppose une assistance dépourvue de savoir rhétorique ou associant des groupes culturels

<sup>29</sup> Irigoin, 2009, notamment p. 523-533 et 545-584 (premières publications en 2002 et 1991).



aux compétences linguistiques distinctes (les lettrés comprenaient la prononciation du reste de la population même s'ils ne la pratiquaient pas), à moins que la date de composition ne soit assez tardive (au III<sup>e</sup> siècle, la diction ancienne décline même chez les lettrés).

Les hymnes qui achèvent le traité V et le *Poimandrès* n'ayant une organisation rythmique forte que dans le mode de lecture moderne, une partie au moins des participants aux cultes gnostiques était dépourvue d'aptitude à la diction surannée de la rhétorique traditionnelle, et cela dès le I<sup>er</sup> siècle puisque c'est la date probable du *Poimandrès*. En revanche, une partie des lecteurs de l'*Hymnodie secrète*, probablement plus tardive mais d'une plus grande complexité conceptuelle, maîtrisait l'enseignement des sophistes puisque l'*Hymnodie secrète* autorise les deux lectures (traditionnelle, avec métrique quantitative, et moderne, avec clausules accentuelles) avec des résultats eurythmiques et structurants.

## ANNEXE

<i>Hymnodie secrète, première partie (§ 17)</i>		Sy Ac	
I			
<sup>1</sup> πᾶσα φύσις κόσμου προσδεχέσθω	---- t	10 4	<u>01010301</u>
<sup>2</sup> τοῦ ὕμνου τὴν ἀκοήν.	---- c	7 2	<u>1040</u>
<sup>3</sup> ἀνοίγηθι γῆ ἀνοιγήτω μοι	---- l	10 3	<u>1020</u> <u>202</u>
<sup>4</sup> πᾶς μοχλὸς ὄμβρου, τὰ δένδρα μὴ σεῖεσθε.	---- l	12 5	<u>01001</u> <u>10202</u>
<sup>5</sup> ὕμνεῖν μέλλω τὸν τῆς κτίσεως κύριον	---- i	12 4	<u>1001</u> <u>20202</u>
<sup>6</sup> καὶ τὸ πᾶν καὶ τὸ ἕν.	---- i	6 2	<u>2020</u>
<sup>7</sup> ἀνοίγητε οὐρανοὶ ἄνεμοὶ τε στήτε·	---- l	13 5	<u>1040</u> <u>010101</u>
<sup>8</sup> ὁ κύκλος ὁ ἀθάνατος τοῦ θεοῦ	---- i	11 3	<u>102 1040</u> <u>89 sy</u>
<sup>9</sup> προσδεξάσθω μου τὸν λόγον.	---- i	8 2	<u>20301</u> <u>30 ac</u>
II			
<sup>10</sup> μέλλω γὰρ ὕμνεῖν τὸν κτίσαντα τὰ πάντα,	---- a	12 4	<u>03010301</u>
<sup>11</sup> τὸν πῆξαντα τὴν γῆν καὶ οὐρανὸν κρεμάσαντα	---- a	14 4	<u>103030102</u>
<sup>12</sup> καὶ ἐπιτάξαντα ἐκ τοῦ ὠκεανοῦ τὸ γλυκὺ ὕδωρ	---- p	17 4	<u>303030301</u>
<sup>13</sup> εἰς τὴν οἰκουμένην καὶ ἀοίκητον ὑπάρχειν	---- a	14 3	<u>4030301</u>
<sup>14</sup> εἰς διατροφήν καὶ κτίσιν πάντων τῶν ἀνθρώπων,	---- l	14 4	<u>401010301</u>
<sup>15</sup> τὸν ἐπιτάξαντα πῦρ φανῆναι εἰς πᾶσαν πρᾶξιν	---- l	15 5	<u>3020101</u> <u>10101</u> <u>93 sy</u>
<sup>16</sup> θεοῖς τε καὶ ἀνθρώποις.	---- s	7 2	<u>10301</u> <u>26 ac</u>
III			
<sup>17</sup> δῶμεν πάντες ὁμοῦ αὐτῷ τὴν εὐλογίαν,	---- c	13 5	<u>0102010301</u>
<sup>18</sup> τῷ ἐπὶ τῶν οὐρανῶν μετεώρῳ,	---- a	11 3	<u>2030201</u>
<sup>19</sup> τῷ πάσης φύσεως κτίστη.	---- s	8 3	<u>1010201</u>
<sup>20</sup> οὗτός ἐστιν ὁ τοῦ νοῦ ὀφθαλμὸς,	---- s	10 3	<u>104020</u> <u>57 sy</u>
<sup>21</sup> καὶ δέξαιτο τῶν δυνάμεῶν μου τὴν εὐλογίαν.	---- c	15 4	<u>&gt;104010401&lt;</u> <u>18 ac</u>

<i>Hymnodie secrète, deuxième partie (§ 18)</i>		Sy	Ac				
I							
22	αἱ δυνάμεις αἱ ἐν ἐμοί, ὑμνεῖτε	----	l	11	3	2040101	
23	τὸ ἐν καὶ τὸ πᾶν	----	i	5	2	1020	
24	συνάσατε τῷ θελήματί μου,	----	ç	10	3	1040101	35 sy
25	πᾶσαι αἱ ἐν ἐμοὶ δυνάμεις.	----	ç	9	3	040101	11 ac
II							
26	Γνωσῖς ἀγία, φωτισθεῖς ἀπὸ σοῦ,	----	ç	11	4	>0203020<	
27	διὰ σοῦ τὸ νοητὸν φῶς	----	ç	8	3	20300	27 sy
28	ὑμῶν χαίρω ἐν χαρᾷ νοῦ.	----	t	8	4	100300	11 ac
III							
29	πᾶσαι, Δυνάμεις, ὑμνεῖτε σὺν ἐμοί·	----	p	11	4	0202030	
30	καὶ σύ μοι, Ἐγκράτεια, ὑμνει·	----	t	9	3	>1020201<	35 sy
31	Δικαιοσύνη μου, τὸ δίκαιον ὑμνει δι' ἐμοῦ.	----	ç	15	4	30302030	11 ac
IV							
32	Κοινωνία ἡ ἐμή,	----	ç	7	2	2030	
33	τὸ πᾶν ὑμνει δι' ἐμοῦ·	----	ç	7	3	10030	
34	ὑμνει, Ἀλήθεια, τὴν ἀλήθειαν	----	ç	11	3	020402	34 sy
35	τὸ ἀγαθόν, Ἀγαθόν, ὑμνει.	----	a	9	3	302001	11 ac
V							
36	Ζωὴ καὶ Φῶς,	----	l	4	2	1010	
37	ἀφ' ὑμῶν εἰς ὑμᾶς χωρεῖ ἡ εὐλογία.	----	ç	13	4	202010301	
38	εὐχαριστῶ σοι,	----	ç	5	1	301	33 sy
39	Πάτερ, ἐνέργεια τῶν Δυνάμεων.	----	p	11	3	020402	10 ac

<i>Hymnodie secrète, troisième partie (§ 18-20)</i>		Sy	Ac		
I					
40	εὐχαριστῶ σοι, θεέ, δύναμις τῶν ἐνεργειῶν μου·	---- l	16 5		3020020301
41	ὁ σὸς Λόγος δι' ἐμοῦ ὑμνεῖ σε·	---- s	10 4	1001	20101
42	δι' ἐμοῦ δέξαι τὸ πᾶν λόγῳ	---- d	9 4	2001	1001
43	λογικῆν θυσίαν.	---- c	6 2		20101
II					
44	ταῦτα βοῶσιν αἱ δυνάμεις αἱ ἐν ἐμοί·	---- p	13 4		0203040
45	τὸ πᾶν ὑμνοῦσι, τὸ σὸν θέλημα τελοῦσι,	---- a	13 5	10101	100301
46	σὴ βουλή ἀπὸ σοῦ ἐπὶ σέ, τὸ πᾶν.	---- p	11 5		>010202010<
III					
47	δέξαι ἀπὸ πάντων λογικῆν θυσίαν·	---- c	12 4		03030101
48	τὸ πᾶν τὸ ἐν ἡμῖν, σῶζε ζωή,	---- t	10 4	1030	020
49	φώτιζε φῶς, πνεῦμα, θεέ·	---- c	8 4	020	020
50	Λόγον γὰρ τὸν σὸν ποιμαίνει ὁ Νοῦς.	---- c	10 4	030	1020
IV					
51	πνευματοφόρε, δημιουργέ,	---- t	9 2		3040
52	σὺ εἶ ὁ θεός·	---- p	5 2		030
53	ὁ σὸς ἄνθρωπος ταῦτα βοᾷ διὰ πυρός,	---- p	13 5		100202030
54	δι' ἄερος, διὰ γῆς,	---- c	7 2		2030
55	διὰ ὕδατος, διὰ πνεύματος,	---- i	10 2		20402
56	διὰ τῶν κτισμάτων σου.	---- t	7 1		402
V					
57	ἀπὸ σοῦ Αἰῶνος εὐλογίαν εὔρον	---- s	12 4		201030101
58	καί, ὁ ζητῶ, βουλή τῆ σὴ ἀναπέπναιμι·	---- a	13 5		0201010202
59	εἶδον θελήματι τῷ σῷ	---- a	8 3		02030
60	τὴν εὐλογίαν ταύτην λεγομένην.	---- p	11 3		3010301

papyrus Berol 9794 ( <i>Corpus hermeticum</i> , I, 31-32)		Sy	Ac
I			
1	ἄγιος ὁ θεὸς ὁ ὑποδείξας μοι ἀπὸ τοῦ νοῦς καὶ φῶς.	ῥ--- s ῥ--- s	19 5 040302 4010
2	ἄγιος ὁ θεὸς καὶ πατὴρ τῶν ὄλων.	---v i	12 4 04020101
3	ἄγιος ὁ θεὸς, ὃς ὑπουργεῖται ἀπὸ τῶν ἰδίων δυνάμεων.	ῥ--- s ῥ--- p	21 5 040301 40202
4	ἄγιος ὁ θεὸς, ὃς γνωσθῆναι βούλεται καὶ γινώσκεται τοῖς [εἰ]δίοις.	---v i ---v c	22 6 04020102 20401 74 sy 20 ac
II			
5	ἄγιος εἶ, ὁ λόγῳ συστησάμενος τὰ ὄντα.	ῥ--- t	15 5 020, >1030301<
6	ἄγιος εἶ, ὃν ἡ φύσις οὐκ ἐμόρφωσεν.	ῥ--- s	13 4 020, 20302
7	ἄγιος εἶ, οὗ πᾶσα φύσις εἰκῶν ἔφθ.	---v i	13 6 020, 101101001
8	ἄγιος εἶ, ὁ πάσης δυναστείας ἰσχυρότερος.	---v c	16 5 020, 1030302
9	ἄγιος εἶ, ὁ ἀπάσης ὑπεροχῆς μείζων.	ῥ--- s	14 5 020, 204001 82 sy
10	ἄγιος εἶ, ὁ κρείττων τῶν ἐπαίνων.	ῥ--- t	11 4 020, 10301 29 ac
III			
11	δέξαι λιτανείας ἀγνῶς ἀπὸ ψυχῆς καὶ καρδίας πρὸς σὲ ἀνατεταμένης,	ῥ--- s ῥ--- p	12 4 12 3 >0302030< 2020401
12	ἀνεκλάλητε, ἄρρητε, σιωπῆ φωνοῦμενε.	---v i	15 4 202040102
13	αἰτουμένῳ τὸ μὴ σφαλῆναι τῆς γνώσεως τῆς κατ' οὐσίαν ἡμῶν αὐτῶν	---v i ---- l	22 5 2040202 3040 73 sy
14	ἐπίνευσόν μοι καὶ ἐνδυνάμωσόν με.	ῥ--- s	12 4 >101040101< 20 ac

papyrus Berol 9794 ( <i>Corpus hermeticum</i> , I, 31-32)		Sy	Ac
IV			
15	καὶ τῆς χάριτος ταύτης φωτίσω τοὺς ἐν εὐνοίᾳ τοῦ γένους,	υ̣--- s --- i	20201 1040201
16	μοῦ ἀδελφούς, υἱοὺς δὲ σοῦ·	--- i	8 4 0201010
17	τὸ γὰρ πνεῦμά μου < ἦνωται > τῷ θείῳ πνεύματι.	--- i	14 4 301030102
18	διὸ πιστεύω καὶ μαρτυροῦ·	--- i	9 4 10 >101020
19	εἰς ζωὴν καὶ φῶς χωρῶ.	---- l	7 3 201010<
V			
20	εὐλογητὸς εἶ, πάτερ·	--- i	7 3 30001
21	ὁ σὸς ἄνθρωπος συναγαίξειν σοι βούλεται,	--- i	14 4 10050202
22	καθὼς παρέδωκας τὴν πᾶσαν ἐξουσίαν αὐτῷ.	υ̣--- s	15 5 >10103030101<
23	εἴη σοι δόξα καὶ νῦν καὶ ἀεὶ.	--- i	10 4 >0202020<
24	καὶ εἰς τοὺς σύμπαντας αἰῶνας τῶν αἰῶνων.	---- l	13 3 3030301

## BIBLIOGRAPHIE

- BIRAUD, Michèle, « Usages rhétoriques et poétiques des clausules accentuelles dans le roman de Xénophon d'Éphèse », *Revue des Études Grecques* 122, 2009, p. 85-112.
- BIRAUD, Michèle, « Un tissage dense d'échos de clausules accentuelles dans les descriptions poétiques de *Daphnis et Chloé* », in : *La trame et le tableau. Poétiques et rhétoriques du récit et de la description dans l'Antiquité grecque et latine*, éd. Michel Briand, *La Licorne* 101, 2012, p. 447-460.
- BIRAUD, Michèle, « Usages narratifs des clausules métriques et des égalités syllabiques dans l'*Eroticos* de Plutarque », *Ploutarchos N.S.* 11, 2014, p. 39-55.
- BIRAUD, Michèle, « De la Muse métrique à la Muse accentuelle : étude des organisations rythmiques dans les préfaces de deux "prosateurs", Parthénios et Chariton », in : *Penser la prose dans le monde gréco-romain*, éd. Jean-Philippe Guez & Dimitri Kasprzyk, *La Licorne* 119, 2016, p. 165-184.
- BIRAUD, Michèle, « Les discours de Philétas (*Daphnis et Chloé*, II. 3-7) : rythmes anciens et rythmes modernes de la bucolique en prose », in : *Roman grec et poésie. Dialogues des genres et nouveaux enjeux du poétique*, éd. Michèle Biraud & Michel Briand, Lyon, MOM Éditions, coll. « Maison de l'Orient et de la Méditerranée » 56, 2017, p. 219-242.
- BIRAUD, Michèle, « Echoes of Stress-Based Rhythms in the *Letters of Fishermen* : Poetic, Rhetoric and Structural Aspects », in : *The Letters of Alciphron*, éd. Michèle Biraud & Arnaud Zucker, Leiden – Boston, Brill, coll. « Mnemosyne Supplements » 424, 2018, p. 59-85.
- IRIGOIN, Jean, *Le poète grec au travail*, Paris, AIBL, coll. « Mémoires de l'Académie des Inscriptions et Belles-Lettres » 39, 2009.
- LEJEUNE, Michel, *Phonétique historique du mycénien et du grec ancien*, Paris, Klincksieck, 1972.
- MAAS, Paul, *Greek Metre*, trad. par Hugg Lloyd-Jones, Oxford, Clarendon Press, 1966.
- NOCK, Arthur Darby, FESTUGIÈRE, André-Jean, *Hermès Trismégiste (Corpus hermeticum)*, 2 vol., Paris, Les Belles Lettres, coll. « Collection des Universités de France série grecque. Collection Budé », 105 et 106, 1972 (1<sup>re</sup> éd. 1946).
- NORDEN, Eduard, *Agnostos Theos, Untersuchungen zur Formengeschichte religiöser Rede*, Berlin – Leipzig, Teubner, 1913.
- PHILONENKO, Marc, « Le *Poimandrès* et la liturgie juive », in : *Les syncrétismes dans les religions de l'Antiquité*, éd. Françoise Dunand & Pierre Lévêque, Leiden, Brill, coll. « Études préliminaires aux religions orientales dans l'empire romain » 46, 1975, p. 204-211.

- PHILONENKO, Marc, «L'*Hymnodie secrète* du *Corpus hermeticum* (13, 17) et le Cantique de Moïse», in : *L'hymne antique et son public*, éd. Yves Lehmann, Turnhout, Brepols, coll. «Recherches sur les Rhétoriques Religieuses» 7), 2007, p. 291-299.
- TEODORSSON, Sven-Tage, *The Phonology of Ptolemaic Koine*, Göteborg, Acta Universitatis Gothoburgensis, coll. «Studia Graeca et Latina Gothoburgensia» 36, 1977.
- TEODORSSON, Sven-Tage, *The Phonology of Attic in the Hellenistic period*, Göteborg, Acta Universitatis Gothoburgensis, coll. «Studia Graeca et Latina Gothoburgensia» 40, 1978.
- VENDRYÈS, Jules, *Traité d'accentuation grecque*, Paris, Klincksieck, 1938.