

## Rhétorique et poésie à Rome (Art et parole)

Jusqu'à Horace la rhétorique inclut poétique et poésie, dans la mesure où chacune est également concernée par une stylistique du sens. Pourtant la rhétorique paraît destinée moins à la mise en œuvre d'une écriture qu'à la recherche de l'efficacité d'un message. Car cette parole de l'homme public, qui s'inscrit dans un cadre institutionnel, s'adresse à l'opinion et à l'adhésion d'un auditoire qu'il s'agit de convaincre, si bien que la voix qui l'énonce est soumise à une confrontation, voire à une censure collectives. Aussi la situation même de discours requiert-elle trois partenaires: un orateur qui persuade et un interlocuteur à persuader qui est conjointement un contradicteur à réfuter<sup>1</sup>.

Ainsi de nature agonistique, la parole rhétorique suppose des actes de langage ressortissant aux notions de jeu et de contrat<sup>2</sup>. Elle est en effet, selon les situations, énonciation d'un sens conforme à un état des choses ou conformé à une vision du monde. Dans le premier cas, elle repose sur une constatation commune que partagent l'orateur et l'auditeur; dans le second cas, elle agit sur l'auditeur par une perception singulière qui est propre à modifier sa pensée et son comportement. Destinée à la communication, elle vise plus précisément encore

1 Cf. A. Michel, *La parole et la beauté*, Paris, Albin Michel, 1994<sup>2</sup>, *Préface*, p. XVI; M. Fumaroli, *L'âge de l'éloquence*, Paris, Albin Michel, 1994, pp. 37 et suiv.

2 Cf. G. Calboli, «Rhétorique classique et linguistique moderne», *Mnémosyne*, 1989, pp. 75-86.

à intensifier les capacités expressives d'une parole par une attention particulière portée à la logique linguistique et à la pertinence expressive. Aussi tout manquement à ces règles est-il senti comme la déviance d'une parole fautive.

Medium de la communication, l'art oratoire divise la totalité d'un sens en sujet et objet. On rappellera en ce domaine que les énoncés qui reposent sur le développement plus ou moins extensif de ces deux fonctions grammaticales sont particulièrement aptes à définir et à expliquer, de sorte qu'ils sont à la base du *docere*<sup>3</sup>. Enthymème et syllogisme, débat des situations, voire casuistique des cas particuliers fondent par ailleurs cette parole qui ouvre et ferme dans les faits ou en pensée les éventualités du monde, raisonne par analogie, juge par comparaison ou hiérarchise par exclusion, voire procède par étalonnage<sup>4</sup>.

Les divisions de la rhétorique visent plus spécifiquement à l'efficacité d'une parole rationnelle. L'*inuentio* et la *dispositio* contribuent ainsi à une pensée argumentée et logique. La première prend en compte la matière à traiter dont elle fixe le choix et règle les procédures logiques et argumentatives du discours. La seconde enseigne les stratégies de présentation et de ce fait l'agencement des parties du discours autant que l'ordre des propositions. Réservoir de lieux et de modèles discursifs destinés aux techniques de l'exposé et de l'argumentation, la rhétorique intègre de ce fait la parole occasionnelle dans des schèmes de pensées et de raisonnement. C'est pourquoi elle accorde tant de place à la mémoire (*memoria*) apprise et acquise des situations et des points à débattre (*propositio*), des raisons probantes (*argumentatio*), des techniques contradictoires de la *refutatio*. C'est au point que l'improvisation est donnée comme une synthèse déductive, analogique ou dialectique de modèles appris<sup>5</sup>.

Il ressort de l'ensemble de ces données que la parole rhétorique proprement dite ou *elocutio*, relève, en plus du bon

3 Voir mon livre, *La phrase oratoire chez Tite-Live*, Paris, 1982, pp. 17-35.

4 *Ibid.*, pp. 35-45

5 Voir à ce sujet mon article, «Typologie des textes et rhétorique antique: Quintilien», dans *Texte et sens*, éd. par F. Rastier, Paris, Didier Érudition, 1996, pp. 245-261.

usage, de la langue et d'un argumentaire rationnel autant que de la création d'affects. Aussi la linguistique est-elle au service d'une stylistique des intentions et des effets. En effet, parce qu'il existe une rectitude d'emploi du langage qui fait sentir tout déplacement d'une signification comme un facteur d'étonnement, porteur d'effet spécial et propre à retenir l'attention, le langage figuratif des tropes et des figures est capable de déplacer le sens des mots et des constructions pour en renouveler la signification. Conjointement le rythme oratoire est pensé autant d'un point de vue esthétique qu'en fonction d'une pragmatique du sens. On le voit à la définition de la période oratoire. Organisation structurale, elle est calculée en fonction d'une rythmisation de l'espace phrastique. La période oratoire est ainsi pensée comme une sorte de composition strophique: assimilée à une suite contiguë de quatre vers, elle progresse selon un *climax* ascendant: à l'incise limitée à quelques mots succèdent le membre, construction syntaxique unitaire, puis le mouvement périodique totalité d'un sens<sup>6</sup>. Il reste que ce rythme colométrique est ordonné en fonction de l'achèvement ou non de la signification, tant il est vrai que l'incise ne suffit pas à former un sens et que le membre ou *côlon* présente un sens incomplet que seul réalise le mouvement périodique. Ce rythme constructif autant que mnémonique de la parole peut en outre être parachevé par des schémas métriques, les clausules de *côlon* et de fin de phrase, véritable valeur ajoutée d'ordre esthétique. Aussi dans la trilogie qui régit la parole oratoire, *docere, mouere, placere*, l'orateur use-t-il du *mouere* moins pour agir sur les facultés purement émotionnelles que pour «faire réagir» son auditeur par une tension créée entre l'émotion et la raison<sup>7</sup>.

Parole fonctionnelle d'un langage constamment contrôlé, la rhétorique est à ce titre une poétique, si l'on entend ainsi un travail de fabrication et de valorisation, voire de mémorisation du sens. L'effort de rationalisation et de séduction qui la fonde

6 Voir à ce sujet mon livre pp. 192 et suiv. Cicéron, *Or.* 221 assimile plus exactement encore le mouvement périodique à un mouvement strophique composé de quatre hexamètres.

7 La formation des verbes *docere* et *mouere* fait de ceux-ci des factitifs, si bien qu'ils peuvent signifier respectivement 'faire recevoir' et 'faire réagir', selon les meilleurs principes de la communication médiatique moderne.

n'exclut pas une visée littéraire. Celle-ci est seulement mise au service d'une vérité qui s'impose comme telle. Aussi les erreurs dont elle est capable relèvent-elles d'une distorsion dans la référence ou dans l'ordre logique. Ainsi en va-t-il lorsque l'émetteur et le récepteur n'entendent pas les mots de la même façon ou n'ont pas le même canal de perception. C'est pourquoi Cicéron, *Or.*, 115, lie la réussite oratoire aux conditions suivantes: «Que [l'orateur] connaisse d'abord le sens, la nature, les catégories des mots soit isolés soit groupés; ensuite combien il y a de façons de dire une chose; comment on juge du vrai et du faux; quelle conclusion on peut tirer d'une proposition; ce qui est cohérent et ce qui est contradictoire; et comme on est souvent en présence d'expressions ambiguës, comment il faut les distinguer et les expliquer».

Le théâtre comique joue de ces décalages dans l'émission et dans la réception d'un message, qu'il s'agisse de confusion de sens, d'expression fautive ou de compréhension erronée, voire de quiproquo ou de situation invraisemblable. Exemple est à ce sujet cette rencontre de doubles qui donne lieu à un dialogue paradoxal dont on rappellera ici les temps fort suivants

Plaute, *Amphitryon*, 373 -375; 382;410 -417:

*ME. Tun te audes Sosiam esse dicere, 373*  
*qui ego sum? — SO. Perii! — ME. Parum etiam, praeut*  
*futurum est, praedicas.*

*Quoius nunc est? — SO. Tuus; nam pugnīs usu fecisti tuum 375*

.....  
*ME. Quid igitur? qui nunc uocare? — SO. Nemo nisi quem*  
*iusseris 382*

.....  
*ME. Quin quae dixisti modo 410*  
*Omnia ementitū's: equidem Sosia Amphitruonis sum.*

*Nam noctu hac soluta est nauis nostra e portu Persico,*  
*et ubi Pterela rex regnauit oppidum expugnauimus,*  
*et legiones Teleboarum ui pugnando cepimus,*  
*et ipsus Amphitruo opruncauit regem Pterelam in proelio 415*  
*SO. Egomet mihi non credo, cum illaec autumare illum*  
*audio:*

*hicquidem certe quae illic sunt res gestae memorat memoriter.*

ME. Toi tu oses soutenir que tu es Sosie, quand c'est moi qui le suis? —SO. Je suis mort! —ME. C'est trop peu dire pour ce qui t'attend. A qui es-tu maintenant? —SO. A toi; car tu m'as fait tien par l'œuvre de tes poings. —[...] MEN. Donc! comment t'appelles-tu maintenant? —SO. Personne, sauf celui que tu voudras. —[...] ME. Donc dans ce que tu viens de dire tout est mensonge: c'est moi qui suis Sosie, esclave d'Amphitryon. Car cette nuit c'est notre vaisseau à nous qui a levé l'ancre du port persique et c'est nous qui avons pris d'assaut la ville où régna le roi Ptérelas, nous qui avons capturé par la force de nos armes les légions téléboennes, et Amphitryon en personne qui a étêté le roi Ptérelas dans la bataille. —SO. Vraiment moi j'arrive à douter de moi à l'entendre, lui, parler de cela. Il n'y a pas à dire: il rapporte dans un rapport exact tout ce qui s'est passé là-bas.

Nous assistons ici à un décalage permanent entre l'émission et la réception du message du fait que l'une et l'autre ne reposent pas sur les mêmes relations au monde. Certes Sosie ignore ce que Mercure sait. Mais parce qu'il est confronté moins à son double qu'à son clone, il se trouve tout à la fois privé d'identité et de toute référence possible à la réalité. Plus exactement, alors qu'il use correctement des mots et répond toujours en situation, il est conduit, du fait de cette situation irrationnelle, à trouver contradictoire ce qui en soi ne devrait pas l'être: car bien réelle est la réalité dite en parole par son double, puisqu'elle est aussi très exactement la sienne. Conjointement, victime d'une contrainte extra-linguistique, celle des coups, il se voit réduit à nier sa propre expérience existentielle, au point de devoir douter de sa propre perception, de lui-même et des choses. L'illogisme de cette 'néantisation' ressort très précisément du nom qu'il finit par se donner et qui illustre parfaitement sa situation: 'Personne'. On rappellera que tel est le nom que donna aussi Ulysse au Cyclope Polyphème (Hom., *Od.* IX, 366): *Οὔτις ἐμοί ὄνομ' ἔστ'* («mon nom est Personne»). On fera seulement remarquer qu'ici Ulysse prend librement l'initiative de ce changement d'identité, tandis que l'interlocuteur ignore son vrai nom. Aussi le dialogue peut-il se poursuivre sans distorsion. De fait le Cyclope répond à Ulysse en l'interpellant par ce faux nom que lui a dicté une prudence tactique autant que symbolique.

Si cocasse que soit l'exemple d'*Amphitryon*, il montre pourtant à quel point la parole pour être efficace requiert que l'émission et la réception d'un message passent par des canaux communs, des références partagées et une même reconnaissance du monde, des êtres et des choses.

Par-delà les déviances qui sont propres ainsi à s'introduire entre l'émission et la réception d'un message et auxquelles la parole rhétorique doit être attentive, l'intercompréhension peut également être ruinée par une sémiotique, voire une sémiostylistique abusives. Ce risque est présent toutes les fois que le travail des mots et du mode d'expression n'est pas effectué en vue de guider le sens au point de le surdéterminer. L'immédiateté du message oral réclame en effet une clarté des réseaux de sens et une force de la signification, capables d'imposer une interprétation univoque. Un décodage intra-référentiel trop complexe demande une durée qu'ignore la réception orale et que seule donne la lecture: un texte écrit admet les retours en arrière et offre la possibilité de relire. Il reste que la confusion qui peut ainsi naître de l'usage de tels procédés dans une parole à finalité orale est recherchée notamment dans les cas d'un discours volontairement trompeur. Exemple est à ce sujet la parole pervertie des Sirènes homériques, notamment celle que fait entendre Cicéron dans une traduction qui modifie profondément le texte de l'*Odysée*:

Hom. Od. 12, 184-191:

Δεῦρ' ἄγ' ἰών<sup>T</sup>, πολύναι' Ὀδυσσεῦ<sup>H</sup>, μέγα κῦδος Ἀχαιῶν,  
 νῆα κατάστησον<sup>P</sup>, ἵνα νωιτέρην ὄπ' ἀκούσῃς.  
 οὐ γάρ πώ τις τῆδε<sup>F</sup> παρήλασε νηὶ μελαινῇ,  
 πρὶν γ' ἡμέων<sup>T</sup> μελίγηρι<sup>F</sup> ἀπὸ στομάτων ὄπ' ἀκοῦσαι,  
 ἀλλ' ὃ γε τερψάμενος<sup>P</sup> νεῖται<sup>H</sup> καὶ πλείονα εἰδώς·  
 ἴδμεν γάρ τοι πάνθ' ὅσ' ἐνὶ Τροίῃ εὐρείῃ  
 Ἄργεῖοι Τρώες τε θεῶν<sup>H</sup> ἰότητι μόγησαν,  
 ἴδμεν δ' ὅσσα γένηται<sup>F</sup> ἐπὶ χθονὶ πολυβοτείρῃ.

Allons viens ici, Ulysse tant vanté, grand honneur des Achéens, arrête ton croiseur pour écouter le duo de nos voix! Jamais personne n'a doublé notre cap avec son noir vaisseau sans ouïr les doux airs qui sortent de nos lèvres; puis on s'en va charmé et plus riche en savoir; car nous savons absolument tout ce que dans les champs de Troade, Argiens et Troyens ont souff-

fert par le vouloir des dieux, nous savons tout ce qui se passe sur la terre nourricière.

Cic. *Fin.*, 5, 18,49:

O decus Argolicum<sup>P</sup>, quin puppim flectis, Vlixes,  
auribus ut nostros<sup>P</sup> possis<sup>H</sup> agnoscere cantus?  
Nam nemo haec<sup>T</sup> unquam est<sup>P</sup> transuectus caerulea cursu,  
quin prius adstiterit<sup>P</sup> uocum<sup>H</sup> dulcedine captus,  
post, uariis<sup>T</sup> auido<sup>P</sup> satiatus pectore Musis,  
doctior ad patrias<sup>P</sup> lapsus<sup>H</sup> peruenerit oras.  
Nos graue certamen<sup>P</sup> belli<sup>H</sup> clademque tenemus,  
Graecia quam Troiae<sup>P</sup> diuino numine uexit,  
omniaque e latis<sup>P</sup> rerum<sup>H</sup> uestigia terris.

O gloire des Argiens, pourquoi ne pas tourner ton gouvernail, Ulysse, pour que tes oreilles puissent reconnaître nos chants! Car nul jamais dans sa course n'a fait la traversée de ces lieux azurés sans s'être d'abord arrêté, retenu par la douceur de nos voix, puis, son cœur avide une fois rassasié de la variété de nos Muses, sans avoir repris ses pérégrinations, mieux instruit, jusqu'aux rives de son pays. Nous connaissons, nous, le funeste conflit de la guerre et la catastrophe que la Grèce, par la volonté divine, amena à Troie et tout ce qui laisse une trace des choses sur l'étendue des terres.

Dans l'un et l'autre textes les Sirènes pratiquent le langage d'une rhétorique déloyale. Elles le font seulement avec des visées différentes d'Homère à Cicéron. Certes une lecture superficielle des deux textes montrerait une démarche apparemment commune. Le passage commence par une invitation pressante, qui incite Ulysse à se détourner de son chemin. A cette incitation succède la séduction exercée par le pouvoir de mots évocateurs de la douceur et par des insinuations trompeuses. Pourtant une lecture plus attentive fait ressortir de profondes différences.

Les Sirènes homériques tentent de charmer Ulysse par un duo à deux voix. Il est vrai que fonctionnent en surimposition la logique et l'émotionnel. Le passage commence par une injonction forte à l'impératif qui ne laisse place à aucune alternative: *Δεῦρ' ἄγ' ἰών... κατάστησον*. Cette forme directive du langage s'accompagne d'un argumentaire qui, sous une apparence logique, n'en est pas moins manipulateur du fait du

registre choisi. Car si les Sirènes flattent Ulysse en agissant sur l'ancrage émotionnel de l'orgueil, l'éloge reste pourtant fondé sur une réalité qui est reconnue au point d'être fixée dans un formulaire épique *πολύαιν' Ὀδυσσεὺ μέγα κῦδος Ἀχαιῶν*. Cette *captatio benevolentiae* crée les conditions de la meilleure écoute, parce que dénuée de flagornerie elle contribue à un climat chaleureux en même temps qu'elle ne suscite chez Ulysse aucune réaction négative. Cette sourdine qui est ainsi mise à l'esprit critique toujours en éveil chez Ulysse aux mille pensées est le moyen qui permet aux Sirènes de donner libre cours, dans les meilleures conditions, à leur parole manipulateur.

La séduction émotive en est le fondement. On assiste ainsi à un brouillage de la logique par le pouvoir suggestif des images et des sensations. Les évocations sensibles sont autant d'incitations affectives et suggestives, capables d'échapper au raisonnement rationnel: *ὄπ' ἀκούσης... νηὶ μελαίνῃ... μελίγηρυν... ὄπ' ἀκοῦσαι*. Les Sirènes insistent en outre sur la douceur charmante de leur voix (*τερψάμενος*) et d'une parole toute de miel (*ἡμέων μελίγηρυν ἀπὸ στομάτων ὄπ' ἀκοῦσαι*). Elles pratiquent plus précisément encore la manipulation par une logique affective. Elles usent ainsi d'affirmations génériques qui excluent toute discussion ou remise en question. Pour ce faire, elles assènent une preuve formelle en recourant au procédé emphatique et paradoxal de la *negatio contrarii* (*οὐ γὰρ πῶ τις*) ou émettent une sorte d'aphorisme religieux autant que pathétique sur un vouloir divin (*θεῶν ἰότητι*), dont la méchanceté est propre à réunir vaincus et vainqueurs, tant il est vrai que dans une guerre il n'y a ni gagnant ni perdant, sinon une universelle souffrance (*Ἀργεῖοι Τρῶές τε... μόγησαν*). On soulignera que cette déclaration est capable de toucher d'autant plus Ulysse qu'il eut des amis dans les deux camps. Enfin l'ultime pouvoir d'illusion de cette parole manipulateur réside dans une contre-vérité: ces donneuses de rêves et d'illusions prétendent détenir le savoir si total qu'elles se disent capables d'expliquer l'ordre du monde.

A l'exemple d'Homère, les Sirènes cicéroniennes interpellent et flattent Ulysse. Pourtant pour le décider à se détourner du droit chemin elles recourent non plus à la prescription injonctive, mais à l'interrogation, propre à laisser l'initiative

d'un choix en raison de la particule interrogative *-ne*. L'alternative est en fait illusoire: le moyen expressif employé *quin*, de sens complexe, est d'autant plus subversif qu'il vise à persuader par l'incitation à enfreindre le défendu («pourquoi ne pas...?»). Parallèlement, alors qu'elles évoquent à juste titre, comme chez Homère, le renom officiel d'Ulysse (*decus Argolicum*), elles disent la dignité efficace de ce représentant des Argiens en recourant à un vocable (*decus*) qui fonctionne en écho sémantique avec l'invitation ultérieure au savoir: *doctior* (v. 6). Sensible aux valeurs de la cité (*decus*) et avide d'un savoir bien reçu (*doctior*), Ulysse est alors moins encore appâté par des promesses séduisantes que pris à son propre piège. Et celui-ci se referme très exactement sur lui: les deux termes encadrent le passage en ses pôles extrêmes.

A cette rhétorique d'une persuasion maligne s'adjoint en outre la parole pervertie des émotions implicites. Ainsi au vers 2, l'idée homérique d'une simple écoute (*ἀκοῦσαι*) laisse place à la suggestion d'une complicité, propre à rapprocher les deux parties en présence: *agnoscere* dit en effet la reconnaissance d'un savoir partagé au point d'être acté. De même, à la parole de miel du texte homérique est substituée la capture sournoise et doucereuse (*uocum dulcedine captus*) d'un chant singulier (*cantus*)<sup>8</sup>.

La force hypnotique de ce langage paradoxal est telle qu'Ulysse reste sans réagir lorsque les Sirènes inversent la réalité en affirmant être les Muses par lesquelles elles furent en fait vaincues<sup>9</sup>. Pire encore: elles vont jusqu'à soutenir cette erreur historique qui fait des Grecs les bourreaux des Troyens, si bien qu'en acceptant d'écouter l'inacceptable Ulysse a déjà commencé à renier insidieusement les siens. Comment alors en raison même des nombreuses déviations de la parole et du sens, ne pas entendre *tenemus* non seulement dans son sens premier d'«être dépositaire d'un capital de savoir» et de le détenir dans

8 A la différence de *carmen* qui dit le chant en soi jusqu'à l'enchantement, *cantus* inclut la voix émettrice du chant et ainsi la personne qui en est l'auteur.

9 Hésiode *Théog.* 27-28 insistait déjà sur la capacité des Muses à mentir: «nous savons conter des mensonges tout pareils aux réalités; mais nous savons aussi, lorsque nous le voulons, proclamer des vérités».

la continuité de la mémoire, mais aussi en relation avec *tenaces* qui dit les liens de la capture?

De fait le mythe fait prévaloir les qualités de Lieuses des Sirènes<sup>10</sup>, ce dont le texte cicéronien porte subrepticement les marques. L'envoûtement verbal suivant est instructif en la matière: une forme de paronomase associe dans une même homophonie, Ulysse et la notion de ductilité: *flectis Ulyxes*. Tout se passe alors comme si la récurrence phonique (\*lek-is / \*lykses) explicitait la nature profonde d'Ulysse selon les meilleurs procédés de l'action psychologique. Mais ces implicites du sens résultent plus nettement encore de glissements textuels.

La suggestion verbale ressort notamment de la deuxième partie du texte qui met les mots en résonance, de sorte que de leur confrontation surgit par-delà la signification textuelle un sens caché. On le voit avec l'oxymore *auído satiatus* (v. 6) qui suggère l'avidité rassasiée dans une affirmation paradoxale autant que contradictoire. Il n'est pas jusqu'à une syntaxe floue qui ne contribue à un brouillage de la signification. Ainsi en va-t-il au v. 4 de *unquam est transuēctus*, dont on ne sait s'il faut traduire une forme périphrastique («nul n'a fait la traversée») ou un verbe d'existence suivi d'une apposition («il n'y a jamais eu personne qui n'ait fait la traversée»). De même au v. 6, on peut entendre l'expression *lapsus peruenerit* de deux façons: la première, celle que souhaite entendre l'auditeur, consiste à comprendre *labor* dans le sens de 'glisser avec rapidité', si bien qu'Ulysse peut espérer retrouver rapidement sa terre natale. En revanche, la seconde interprétation, celle que sous-entendent les Sirènes, contient l'idée de l'échec: *labor* signifie en effet aussi 'chanceler' au point de commettre une faute.

On ne peut manquer d'insister sur l'importance des moyens rhétoriques qu'emploie finalement ici Cicéron pour créer les confusions d'une parole manipulateur. Les connaissances cicéroniennes en la matière peuvent justifier cet infléchissement de la traduction référée à son modèle grec. Pourtant plutôt que de débattre ici des qualités rhétoriques ou poétiques de l'auteur,

10 Cf. F. Bader, «Les Sirènes et la poésie», dans *Mélanges F. Kerlouégan* Besançon, Institut F. Gaffiot, vol. 11, 1994, pp. 17-42. Voir aussi *infra* note 15.

convient-il de voir dans cette visée différente du texte le problème fondamental que ne manque pas de poser une mise en œuvre volontairement pervertie de la parole rhétorique. Les déviations mêmes de cette parole sont celles du mauvais usage que l'on peut précisément en faire. Plus exactement parole informative, elle est normalement vouée à délivrer un message non ambigu, dont la signification est univoque. Pour ce faire émetteur et récepteur doivent entendre les mots dans le même sens et puiser dans un même registre référentiel. Or, comme nous venons de l'observer, différente est l'interprétation selon que l'on se situe du côté de l'émetteur ou du récepteur.

Mieux encore: même si l'on considère ce passage non plus comme un discours dont la finalité est orale —fût-il reconstruit et fictif—, mais comme une poésie faite pour être lue, il existe deux réseaux possibles de lecture: celle que venons de faire au fil du texte et celle qui résulte de la prise en compte des termes mis en relief par le travail littéraire, et en l'occurrence poétique du texte. Il s'agit ainsi des mots-clefs insérés entre deux césures qui sont capables de devenir autant d'ancrages forts du sens. Sont alors appelés à se fixer plus particulièrement dans l'esprit du récepteur successivement le champ ouvert du possible *possis*; l'affirmation sans preuve *unquam est*; la voix informative *uocum*; le désir à combler *auido*; la rapidité du retour désiré (malgré un double sens) *lapsus*; la puissance émotionnelle des souffrances endurées et désormais fuies *belli*; *Troiae*; la logique et le poids de la réalité des choses *rerum*. On remarquera que ce deuxième réseau de lecture est absent du texte homérique où sont rares les doubles césures. Aussi la multiplication des voix qui caractérise le texte cicéronien, à la différence de ce que montre le texte homérique restreint à un duo vocal, pourrait-il être l'illustration même des multiples détournements du sens et manipulations de la compréhension.

On peut certes se demander jusqu'à quel point l'expression poétique ne contribue pas dans ce cas précis à la perversion de la parole rhétorique. Ce problème mérite d'autant plus d'être posé que, contrairement à ce que l'on observe en Grèce, la rhétorique latine, comme je le faisais remarquer au début de cette réflexion, inclut la poésie jusqu'à Horace. Il est vrai qu'Ulysse homérique invite aussi à cette fusion des deux paroles poétique

et rhétorique. Alain Michel le suggère en ces termes <sup>11</sup>: «En vérité le premier de nos poètes est Ulysse. C'est aussi le premier des orateurs. Qu'on se rappelle comment l'*Illiade* nous le décrit au conseil des chefs (III, 216 sqq.). Ménélas qui parlait avant lui, en imposait par ses larges épaules. Mais Ulysse a pris la parole, d'abord en hésitant, les yeux à terre, comme avec modestie. Et soudain l'attention s'est saisie de tous. Ses paroles coulaient aussi serrées, aussi claires que flocons de neige». Précisément cette fusion n'est pas sans poser des problèmes. Car Ulysse est un menteur et l'*Odyssée* est non pas anamnèse d'un passé vrai, mais reconstruction mimétique du vraisemblable <sup>12</sup>. En cela le modèle peut être dangereux pour l'élaboration d'une parole rhétorique. De fait, comme le souligne encore A. Michel <sup>13</sup>, si «l'éloquence et la poésie constituent à la fois l'art de découvrir des évidences et de les *inventer*, l'orateur doit faire attention. Ces évidences suivent leurs propres lois... Elles existent par elles-mêmes. Il n'est pas possible de les maîtriser, de les apprivoiser complètement».

Il n'en reste pas moins que Quintilien fait référence à Homère (*I.O.* X, 1, 46-47) comme au modèle fondateur de la parole oratoire, dans la mesure où cette poésie est une rhétorique exemplaire. De fait il recommande (*I.O.*, X, 1, 47) au futur orateur de s'imprégner des chants IX, I et II. Car là sont rassemblés les moyens les plus efficaces de la parole rhétorique que sont notamment l'éloge, l'exhortation, les consolations et d'une manière plus générale la parole de persuasion. Celle-ci, fondement même de l'éloquence judiciaire et délibérative, trouve sa meilleure illustration dans les discours de l'ambassade envoyée à Achille en colère que précèdent la dispute des chefs et les multiples avis exprimés <sup>14</sup>.

<sup>11</sup> A. Michel, *op. cit.*, p.24.

<sup>12</sup> A. Michel (*op. cit.*, p.216) écrit: «Réfléchissons. Ulysse est un menteur, chacun le sait. C'est aussi un conteur: on s'en aperçoit chez Alkinoos où il savoure les amères douceurs de la mémoire. Toute l'*Odyssée* est un flash-back, un immense retour en arrière, dans l'étrange joie d'évoquer la peine».

<sup>13</sup> *Ibid.*, *Intr.*, p. XII.

<sup>14</sup> Comme je l'écrivais (»Typologie des textes...», p. 249) Cicéron (*De Orat.* I, 6, 8) affirme que l'éloquence, sommet du style, est considérée comme le plus achevé des arts. Conjointement Quintilien (*IO*, I, 1, 5) précise, que «l'art oratoire rassemble tout ce qui est essentiel»; car la matière de la rhétorique s'étend à tous les sujets (*id.* VIII, *pr.* 6).

En fait Quintilien renvoie l'orateur à la poésie homérique dans la mesure où ce mode d'écriture conduit souvent le poète à valoriser les données informatives. Cette valorisation résulte plus précisément d'une surimposition des deux lectures *ad metrum* et *ad sensum*, capable de surdéterminer le sens. Ainsi lorsque la parole n'est pas pervertie comme l'est celle des Sirènes<sup>15</sup>, les groupes de mots et de sens se conjuguent volontiers dans l'hexamètre homérique avec les unités rythmiques du vers au point de créer un véritable horizon d'attente de la signification. La césure est alors apte à devenir le lieu de démarcation d'une parole regroupée en deux *côla* juxtaposés et complémentaires<sup>16</sup>. Aussi a-t-on pu comparer le mode de fonctionnement de l'hexamètre homérique à une sorte d'enfilade de séquences *précésurales* et *postcésurales* à partir desquelles s'ordonnent les diverses combinaisons syntaxiques reliées entre elles par des rapports mutuels. Parmi ces enfilades d'informations rythmées en des séquences bipartites, on relève les formulaires suivants: sujet-prédicat, substantif-épithète (générique ou ornementale) ou encore noyau sémantique-apposition. D'une manière

15 Cf. *supra*. On remarquera en effet que les Sirènes homériques ne recourent au langage clair d'une parole colométrique que dans les deux premiers vers et dans le dernier du passage: v. 184, une double césure détache les moments sémantiquement forts du vers, soit l'appel et la double adresse flatteuse; v. 185, la principale et la subordonnée se distribuent de part et d'autre de P; v. 187, l'unité de sens et les précisions circonstanciées sont réparties de chaque côté de la trochaïque 3<sup>ème</sup> (F). Une analyse similaire est possible pour le v. 188: une double césure (P-H) détache le mot-clef *véιται*, tandis que H sépare les deux unités de sens fonctionnant en coordination. Il reste que ces énonciations rhétoriques alternent avec des dispositions liantes ou floues. Ainsi aux v. 186 et 187 des faits d'attente suspensive dus à une disjonction adjectif-substantif relient en effet étroitement les hémistiches des vers; au v. 190 la césure H passant à l'intérieur d'un groupe grammatical unitaire (déterminant-déterminé) doit à l'absence de coïncidence phrase-mètre une pertinence exclusivement métrique et de ce fait un relief faible. Enfin au v.189 clitiqes et élisions aboutissent à effacer les césures. Cette alternance entre deux dictiones, l'une rhétorique, l'autre métrique, voire lyrique est propre à illustrer la parole dangereuse de ces Lieuses que sont les Sirènes et qui pour mieux envoûter mêlent volontairement les registres rhétorique et poétique.

16 H. B. Rösen, «Nouveaux regards sur l'expression poétique d'Homère», *REG.*, 102, 1989, pp. 263-283; *id.* «La structure de l'énoncé poétique d'Homère. Rythme tonique et rythme syntaxique», *Lallies*, 10, 1990, pp. 329-343; M. Nasta, «Principes d'analyse d'une versification orale, I. Les facteurs spécifiques de l'hexamètre grec», *Les Études class.*, 62, 1994, pp. 101-129; *id.* «Principes d'analyse d'une versification orale, II. Caractère traditionnel de la versification épique: bref aperçu de la diachronie», *Les Études class.*, 63, 1995, pp. 197-223.

plus générale, comme l'écrit M. Parry<sup>17</sup>: «le poète épique pouvait faire un vers en joignant n'importe lequel de ces hémistiches sujet à n'importe quel hémistiche prédicat qui remplissait le vers entre son commencement et la césure...». Importante est de fait la disposition thème-rhème en vue de définir et expliquer<sup>18</sup>.

On soulignera que le saturnien du *carmen* italique procède d'une manière similaire, dans le cadre du vers qui est le sien<sup>19</sup>. Ainsi dans ces deux vers qui disent chacun à leur manière la peur ressentie, le poète pose le sujet, puis en donne le commentaire à l'aide du groupe prédicatif:

Liu. And. *Od.* 18W: Igitur demum Vlixī cor // frīxit prae pauore  
Naevius *BP* 56W: Magnae metus tumultus // pectora possidet

L'information qui est donnée en deux temps de part et d'autre de la coupe centrale constitue deux étapes du sens. On remarquera en outre une intensification du sens de nature spécifiquement italique: des jeux verbaux —comme une synonymie complémentaire (*frixit prae pauore*) ou partielle (*magnae metus tumultus*)—, et une architecture phonique du vers —allitérations (*pectora possidet*), rimes et récurrences phoniques diverses (*metus tumultus; igitur...Vlixī cor*)— hyperdessinent rythmiquement les hémistiches.

17 M. Parry, *L'épithète traditionnelle dans Homère. Essai sur un problème de style homérique*, Paris, 1928, p. 9; *id. Les formules et la métrique d'Homère*, Paris, 1928 [= Adam Parry *The making of Homeric verse. The collected Papers of Milman Parry*, Oxford, 1971].

18 Voir à ce sujet *supra*, note 3.

19 Pour une bibliographie détaillée du saturnien se reporter à l'ouvrage essentiel de F. Cupaiuolo, *Bibliografia della metrica latina*, Naples, 1995, pp. 122-129. On retiendra seulement ici en particulier G. Pasquali, *Preistoria della poesia romana*, Florence, 1936, p. XII-85 (= 1981<sup>2</sup> [introd. S. Timparono] pp.7-77; J. Marouzeau, *Quelques aspects de la formation du latin littéraire*, Paris, 1949, pp. 209-213; G.B. Pighi, «Il verso saturnio», *RFIC*, 35, 1957, p.47-60 (= *Studi di ritmica e di metrica*, Turin, 1970, pp. 329-338); *id. La metrica latina* dans «Enciclopedia classica», VI, 2, Turin, 1968, pp. 257-280; B. Luiselli, *Il verso saturnio*, Rome, 1967; T. Cole, «The saturnian verse», *Yale Class. St.*, 21, 1969, p.3-73; C. Questa, *Il saturnio*, dans «Appendice», p.554-562 à *La metrica latina arcaica* dans «Introduzione allo studio della cultura classica», Milan, 1973, p.477-562; J. Blänsdorf, «Metrum und Stil als Indizien für vorliterarischen Gebrauch des Saturniers», dans *Studien zur vorliterarischen Periode im frühen Rom*, Tübingen, 1989, p. 41-69.

D'une manière plus générale, toutes les fois que les jalons rythmiques d'un vers coïncident avec les étapes phrastiques, la concordance des deux lectures *ad metrum* et *ad sensum* aboutit à hypercaractériser le sens par les données du mètre. Aussi, du fait même de cette surimposition de deux cadences, celle de la phrase et celle du mètre, l'aspect fortement rythmé de l'ensemble est-il propice à une diction rhétorique plus encore que poétique. De fait on retrouve aisément dans ce type de poésie les procédés mêmes de la rythmisation oratoire. On le voit dans la présentation qui est faite ici de notions ou de personnes en des groupes différenciés:

Naev. BP 6W: *argenteo polybro // aureo eglutro*

Naev. BP 45 W: *bicorpores Gigantes // magnique Atlantes*

Des récurrences phoniques soulignent avec insistance la subdivision colométrique: une rime riche (*-antes*) établit de part et d'autre de la coupe un effet de *responsio*. De fait une véritable architecture phonique peut renforcer les données du sens et du rythme. Ainsi dans l'exemple qui suit une figure étymologique établit un contraste acoustique entre deux *côla*: au premier qui est privé d'une orchestration sonore, fait suite la récurrence phonique forte d'un polyptote:

Naev. BP 34-35W: *uerum praetor aduenit // auspicat auspicium prosperum...*

Cette progression colométrique de l'énoncé participe à la clarté de la signification. Y contribue la netteté des réseaux syntaxiques sous-tendus par des rythmes préétablis. En effet de véritables cadres formels à deux séquences permettent de répartir les unités de sens de part et d'autre d'un centre rythmique quasi fixe, si bien que l'analyse logique coïncidant avec les étapes majeures du rythme s'impose directement à l'esprit<sup>20</sup>. Cette colométrie binaire d'une pensée elle-même volontiers binaire est propre à conférer au sens la meilleure efficacité. On ne sau-

20 Lucrèce use de procédés similaires dans le style didactique. Voir à ce sujet J. Hellegourarc'h, «Style didactique et expression poétique dans le *De rerum natura* de Lucrèce», *Bollettino di Studi Latini*, 19, 1989, pp. 5-16.

rait donc s'étonner qu'elle ait pu servir de support aux langages officiels et techniques. C'est ainsi en effet que le *carmen* pré littéraire trouve sa capacité à chanter les grandes fonctions de la cité ou de la vie, en particulier au moment d'usages rituels et sociaux comme les prières, les lois et les épitaphes funéraires. Aussi est-ce en saturniens que Naevius rédigea sa propre épitaphe (*Var.* 3-6W):

**Immortales mortales // si foret fas flere**  
 flerent diuae **Camēnae // Naeuium** poetam.  
 Itaque postquam est **Orchi // traditus thesauro**  
 obliti sunt **Romae // loquier lingua latina**

S'il était permis aux Immortels de pleurer les mortels, les divines Camènes pleureraient le poète Naevius. C'est un fait qu'après son dépôt au trésor de l'Orchus on a oublié à Rome de parler la langue latine.

Une coupe centrale systématique, lieu privilégié d'un nom propre dans le saturnien (*Camēnae; Naeuium; Orcho; Romae*), une architecture phonique et des jeux verbaux d'antonymie subdivisent les vers en hémistiches nettement hyperdessinés. Proches d'une prose colométrique, ces vers offrent ainsi une *concinntitas* et une rythmique verbales qui relèvent moins de la poésie que de la rhétorique. Il n'y a pas jusqu'au volume des mots qui ne soit ordonné selon le *climax* ascendant 22 333 qui est celui du saturnien idéal, selon la définition même de A. W. De Groot <sup>21</sup>.

Lorsque l'hexamètre hellénisant prend le relais du saturnien national, Ennius conserve le principe de ces dispositions et ce mode d'agencement rhétoriques. Il le fait d'autant plus volontiers qu'il reçoit le double héritage homérique et italique. On insistera à ce sujet sur l'importance prise dans les hexamètres enniens par la penthémimère: elle représente en effet 88 % des occurrences à la différence de ce que l'on observe chez Homère qui n'y recourt que dans 45 % des cas <sup>22</sup>. On rappellera en la matière que Varron dans les *Disciplinae* et selon le

21 A. W. De Groot, « Le vers saturnien littéraire », *REL*, 12, 1934, pp. 284-312.

22 Cf. F. Cupaiuolo, *Un capitolo sull' esametro latino. Parole e finali dattiliche o spondaiche*, Naples, 1963, p. 19.

témoignage d'Aulu-Gelle<sup>23</sup> attribuée à la penthémimère une grande force (*magna uis*). Il va jusqu'à la qualifier de *ratio geometrica*. De fait il n'est pas rare qu'elle serve chez Ennius de pivot central de part et d'autre duquel se distribuent des syntagmes nettement distincts et destinés ainsi à compléter leurs informations respectives:

Enn. *Ann.*. 152 Vahl.<sup>2</sup>: Hac noctu filo//<sup>P</sup> pendebit Etruria nota

Enn. *Ann.*. 285 Vahl.<sup>2</sup>: Densantur campis//<sup>P</sup> horrentia tela uirorum

Il n'est pas jusqu'à une disjonction réservée à l'organisation d'un seul hémistiché, à l'exclusion de l'autre qui ne permette d'hyperdessiner le sens. Ainsi en va-t-il dans ces vers. Une séquence adjectif-verbe-nom (A-V-N)<sup>24</sup> délimite nettement les frontières d'une unité post- ou précésurale:

Enn. *Ann.*. 414 Vahl.<sup>2</sup>: Ingenio forti<sup>P</sup> dextra latus perdit hasta

Enn. *Ann.*. 479 Vahl.<sup>2</sup>: Ingenti uadit cursu<sup>H</sup> qua redditus termo est

Des mots-clefs peuvent également être mis en relief entre deux césures qui participent ainsi à une rythmisation de la parole. On en a mesuré l'utilisation perverse dans le chant des Sirènes. Mais dans un contexte non perverti, ce mode d'agencement permet de détacher les termes importants d'un message comme s'il s'agissait de les fixer et de les marteler dans l'esprit. Dans les vers qui suivent, Ennius recourt à ce procédé auquel il adjoint des jeux phoniques, des effets de synonymie, voire des chiasmes:

Enn. *Ann.*. 200 Vahl.<sup>2</sup>: eorumdem<sup>T</sup> libertati<sup>H</sup> me parcere certum est

Enn. *Ann.*. 228 Vahl.<sup>2</sup>: parent<sup>T</sup> obseruarent<sup>H</sup> portisculus signum

Enn. *Ann.*. 443 Vahl.<sup>2</sup>: Concurrent<sup>T</sup> ueluti<sup>P</sup> uenti<sup>H</sup> cum *spiritus austri*

Incontestable est dans l'ensemble de ces vers le rapport à la rhétorique. Et l'on comprend que Cicéron invite l'orateur

23 Gell. *N.A.*, 18, 15, 2.

24 J. Hellegouarch, «Les structures verbales de l'hexamètre latin dans les 'Annales' d'Ennius et le créateur du vers épique latin», *Latomus*, 41, 1982, pp. 743-765. Voir aussi T.E.V Pearce, «The enclosing ord-order in the latin Hexameter», *Class. Quart.*, 60, 1966, pp. 140-175; pp. 298-320. On notera que l'ordre AVN peut être un procédé d'héritage alexandrin.

à se souvenir de la rythmique de ces vieux poètes. Car un mode de mise en œuvre insistant contribue à la clarification du sens et à une bonne réception.

Reconnaissons que la rhétorique est conçue par les Anciens comme un art de désigner et de montrer le sens. Aussi sens propre et sens figuré, notions, images et analogies diverses interfèrent-ils dans un unique dessein: faciliter le repérage des unités de la signification, en fixer la compréhension et en assurer la mémoire. Par voie de conséquence, le langage figuratif ne saurait fonctionner pour le seul plaisir esthétique. C'est pourquoi une rhétorique poétique, si elle vise une parole artistique est plus encore sens accompli, en vue tout à la fois d'instruire, d'émouvoir et de plaire.

La poésie proprement dite est en revanche un au-delà du sens, même si celui-ci y reste une donnée prioritaire, surtout chez les Anciens. Plus précisément, le passage de la poétique ou rythmique à la poésie s'effectue avec une parole qui enchante autant qu'elle s'enchante. Cet enchantement transitif en même temps que médio-passif suppose alors moins une surdétermination rhétorique du sens qu'une densité expressive et interprétative. Aussi d'un même signe stylistique peut émaner une multiplicité d'effets. Les diverses ressources du vers autant qu'une composition qui tient compte de l'ensemble du poème y contribuent. De fait, comme l'écrit Alain Michel<sup>25</sup>, «il semble que l'une des tendances fondamentales de l'art réside dans l'esprit de totalité».

La raison en est que dans un texte poétique les mots n'ont jamais fini de résonner entre eux. Car le texte littéraire est un ensemble unitaire et clos où l'écriture devient instrument métalinguistique, de sorte qu'en art la vérité est non pas pragmatique, mais sémiotique. Exemple est à ce sujet la comparaison de ces refrains ponctuant les chants d'amour de Damon et d'Alphésibée:

Virg. *Buc.* VIII, 21-61; 68-109:

— Damon:

Īncīpēl Māenālītōs<sup>P</sup> mēlcūm<sup>H</sup>, mēāl fībīāl, uērsūs

.....

25 A. Michel, *op. cit.*, *Intr.*, p. XII.

Dēsīnēl Māenālīlōs<sup>P</sup> iāml dēsīnē<sup>B1</sup>, tībīāl, uērsūs .

«Commence ces vers avec moi ô ma flûte, ces vers ménaliens»...

«Cesse ces vers, maintenant cesse, flûte, ces vers ménaliens»

— Alphésibée:

Dūcīt(e) ābl ūrbē dōlmūm<sup>P</sup> mēāl cārminā<sup>B1</sup>, dūcītēl Dāphnīm

.....  
pārcīt(e) ābl ūrbē uēlnīt,<sup>P</sup> iāml pārcītē<sup>B1</sup>; cārmināl, Dāphnīs

«Mes charmes, ramenez mon Daphnis de la ville» ... «C'est lui...

Daphnis revient... Cessez, charmes, cessez» (trad. P. Valéry).

Une rhétorique de l'imprécation sous-tend le retour envoûtant d'un refrain qui est neuf fois répété et qui prend fin à la dixième reprise, au moment où le motif se déforme: césure et diérèse fortes ponctuent les étapes essentielles du sens du fait d'une coïncidence des deux lectures *ad metrum* et *ad sensum*. Pourtant l'une et l'autre paroles n'obtiendront pas le même résultat: celle de Damon échoue; celle d'Alphésibée semble réussir. Cette interprétation que dicte le sens émane du chant poétique même. Singulière est en effet la mise en œuvre.

Si Damon échoue, la raison n'est pas à chercher dans une éventuelle faiblesse poétique. Dans son refrain initial, poésie et chant sont en effet en parfaite symbiose, tant il est vrai que la voix du poète est en complète harmonie avec la flûte. La mise en œuvre du vers le suggère: *mecum*, mot-clef mis en relief entre deux césures (P-H), reçoit l'écho prolongé de *mea (tibia)* qui lui fait immédiatement suite après H: le poète et l'instrument de son chant ne font qu'un. Aussi n'est-ce que lors de la dernière reprise en variante qu'est affirmé le divorce douloureux du chanteur et de son instrument. Or cette lecture est imposée moins par le sens que par l'écriture même du vers. En effet par-delà le remplacement d'*incipere* par *desine*, elle est suggérée par la suppression totale de la première personne. Ainsi la voix même du poète est vouée au silence. Mais avec elle disparaît en même temps le chant à l'unisson du poète et de sa flûte que suggérait dans le premier refrain la mise en résonance des mots du second hémistiche incluant le mot-clef <sup>P</sup>*mecum*<sup>H</sup> *mea tibia uersus*. La musique de la flûte désormais dissociée du chant poétique devient un objet étranger autant qu'étrange. En outre la ponctuation bucolique est propre à dire cette rupture suspensive et le silence douloureusement installé: de fait

cette diérèse, volontiers émotionnelle, admet souvent un enjambement sur le vers suivant<sup>26</sup>, si bien que l'on reste dans l'attente d'une suite possible. Pourtant ce prolongement du sens ne vient pas. La voix du poète s'est tue dramatiquement, laissant augurer que l'amant désespéré va mourir.

Avec Alphésibée sens, syntaxe et métrique disent en revanche la puissance du chant magique. Tout indique une véritable capture de la signification. Ainsi en va-t-il dans le refrain initial neuf fois répété: *ducite* encadre le vers en ses deux extrémités selon les meilleurs procédés d'un *versus aureus*. Evocateur d'un cercle magique, cet encadrement réunit si bien les deux amants d'une manière figurative et symbolique que la distance qui les sépare dans l'espace (*ab urbe domum*) paraît vouée à être abolie par les enchantements du poète (*mea carmina*). Et lorsque le motif se déforme, c'est pour dire l'émerveillement de l'auteur du chant qui assiste à la métamorphose du monde grâce à la magie de son Verbe.

Pourtant Alphésibée recourt dans ce dernier refrain au même mode d'agencement rythmique qu'utilisait Damon. Si chez celui-ci le double jalon métrique P-B enfermait l'aveu de l'échec, cette même disposition dit ici le miracle en mouvement. L'utilisation d'un même mode de composition métrique à des fins opposées montre à quel point l'interprétation d'un texte poétique est indissociable de son contexte d'ensemble. Car les mots y ont d'étranges et d'imprévisibles résonances qui font cet au-delà du sens propre à la poésie. Damon qui en venait ainsi à confronter dans la clausule *tibia uersus* confrontait directement le chant musical et la parole poétique, les référant l'un à l'autre par un effet de miroir. Alphésibée associe en revanche dans la même clausule *carmina Daphnis*, la parole poétique et son action sur les êtres. Dans le premier cas, chant et poésie fonctionnent selon un jeu narcissique qui les renvoient à eux-mêmes. En revanche, dans le second cas, la poésie est puissance exercée non plus par rapport à elle-même, mais par rapport au monde dans lequel elle s'extériorise et sur

26 Voir notamment J. Perret, «Ponctuation bucolique et structure verbale au IV<sup>ème</sup> pied», *REL*, 34, 1956, pp. 146-158; R. Lucot, «Ponctuation bucolique, accent et émotion dans l'Enéide», *REL*, 43, 1965, pp. 262-274.

lequel elle agit. Comme le chant d'Orphée, elle est alors capable de donner une voix à l'inerte et une âme à l'inanimé, voire d'insuffler l'amour. La reprise en écho *Daphnim -Daphnis* dit clairement cette métamorphose par la parole poétique: de simple objet d'amour, Daphnis devient sujet actif, en marche sur le chemin du retour.

A vrai dire ce passage de l'objet au sujet qui dit l'amour regagné est exprimé par une convergence d'autres effets. Car que la réussite du chant magique soit effective ou rêvée, ce sont joie alerte et étonnement contemplatif que révèle l'étude du rythme métrique. Ce fait ressort de la comparaison avec le refrain initial (*ducite... ducite*): holodactylique, celui-ci traduit, du fait de l'accélération ininterrompue des dactyles, une précipitation angoissée. Le partage trochaïque des brèves du pied II en est une confirmation. En effet à l'endroit même de l'expression d'une déchirure qui dit l'éloignement de l'être aimé, prend place très exactement un contre-rythme métrique autant que verbal: un mot trochaïque est suivi d'un mot iambique (*urbe domum*) opposant leur cadence inverse au point de sembler contrecarrer le rythme dactylique<sup>27</sup>. En revanche dans son dénouement final, ce même refrain, s'il conserve une cadence dactylique quasi absolue, est pourtant freiné en son centre, à l'endroit de la penthémimère, par un spondée. Le spondée III, qui est inattendu du fait du retour neuf fois répété du rythme holodactylique, doit à cette surprise de créer une impression de retournement rythmique<sup>28</sup>. La valeur expressive de cet effet de ralenti n'est pas sans rappeler les techniques modernes d'un arrêté sur image. De fait tout se passe comme si Alphésibée, observant la métamorphose en cours, cédait à une contemplation surprise et émerveillée, tandis que sa joie éclate avec la reprise du rythme dactylique final<sup>29</sup>. Il n'est pas jusqu'à

27 J. Gérard, *La ponctuation trochaïque dans l'hexamètre latin d'Ennius à Juvénal*, Paris, Les Belles Lettres, 1980, pp. 125 et suiv. Voir aussi L. De Neubourg, *La base métrique de la localisation des mots dans l'hexamètre latin*, Bruxelles, 1986, p. 101.

28 On notera que dans ce nouveau contexte le partage trochaïque des brèves du pied II prend une signification différente de la version initiale: l'effet de contre-rythme doit ici être interprété comme l'annonce même de la modification en cours.

29 Les effets expressifs de cette mise en œuvre diversifiée sont d'autant plus pertinents que Damon n'offre aucune variante dans la disposition des pieds entre les deux versions de son refrain.

la ponctuation bucolique qui par l'attente d'une suite possible ne soit une forme de chant d'espoir.

La densité du sens et la polyphonie de la parole poétique tiennent plus précisément au fait que la voix poétique a une visée complexe: elle chante pour elle-même en même temps qu'elle est chant du poète et enchantement adressé au monde. C'est pourquoi elle est tout à la fois langage significatif, langage figuratif et langage symbolique. La réussite poétique tient peut-être à la synthèse de ces trois langages. C'est en effet ainsi que l'on pourrait expliquer la victoire de Corydon au détriment de Thyrsis dans ce chant amébee fait du duo de deux voix pour-tant poétiquement égales:

Virg.*Buc.* VII, 61-69:

Corydon

Populus Alcidae<sup>P</sup> gratissima uitis Iaccho  
 formosae myrtis<sup>P</sup> Veneri<sup>H</sup>; sua laurea *Phoebo*  
*Phyllis amat* <sup>T</sup> **corylos** <sup>P</sup>; illas<sup>H</sup> dum *Phyllis amabit*  
 nec myrtus uinct<sup>P</sup> **corylos** <sup>H</sup> nec laurea *Phoebi*.

Le peuplier est très cher à l'Alcide, la vigne à Iacchus, le myrte à la splendide Vénus, ses chers lauriers à Phoebus, Phyllis aime les coudriers; eux tant que Phyllis les aimera, ni le myrte, ni le laurier de Phoebus ne vaincront les coudriers;

Thyrsis

**Fraxinus in siluis**<sup>P</sup> pulcherrima **pinus in hortis**  
 populus in fluuiis <sup>P</sup> abies<sup>H</sup> in montibus altis  
 saepius et si me<sup>P</sup> Lycida<sup>H</sup> formose reuisas  
**fraxinus in siluis**<sup>P</sup> cedat <sup>H</sup> tibi **pinus in hortis**.

Le frêne est le plus beau dans les forêts, le pin dans les jardins, le peuplier dans les fleuves, le sapin dans les montagnes élevées; mais si plus souvent, splendide Lycidas, tu venais me voir, le frêne dans les forêts, le pin dans les jardins le céderaient devant toi.

Chacun connaît les règles du chant amébee: alors que le premier concurrent est libre du choix et de la manière de son sujet, le second doit se plier le mieux possible à la forme choisie. Ici c'est Thyrsis qui est soumis aux initiatives de Corydon. Jusqu'à ces dernières strophes il s'est bien défendu. Pourquoi perd-il à sa dernière intervention? Nombreux sont les arguments

donnés<sup>30</sup>. Il en est un pourtant qui met en évidence les conditions d'une écriture poétique parfaite chez Corydon à la différence de ce que l'on peut observer chez Thyrsis.

Corydon exprime son amour à partir de la symbolique divine attachée aux arbres qu'il cite. Il évoque ainsi successivement les espèces suivantes: le peuplier qui rappelle le retour d'Héraclès des Enfers d'où il revint couronné de branches de peuplier blanc; la vigne de Dionysos-Iacchos; le myrte où Vénus cacha sa nudité en sortant des flots de Paphos; le laurier qui consacré à Apollon dit aussi la métamorphose de Daphné poursuivie par Apollon. Le chant poétique apparaît ainsi comme une parole qui peut tout à la fois vaincre la mort, connaître le délire enivrant, contempler la beauté et être parole oraculaire en même temps qu'expression de la pureté.

Si symbolique que soit ainsi ce langage, la lecture que l'on vient de faire est pourtant insuffisante. Une autre lecture est en effet possible à partir d'un sens caché. Celui-ci repose sur cet inattendu que constitue l'apparition du coudrier (*corylus*). Une première interprétation de cette originalité virgilienne peut être la suivante: le chanteur associe cet arbuste et ses vertus magiques à la bergère aimée, Phyllis, pour chanter un genre de vie nouveau, fait d'un amour et d'une pureté inconnus des modèles précédents. Pourtant une seconde interprétation s'impose à partir du moment où l'on observe que *corylos* est l'anagramme presque parfaite de *Corydon*. Et ce terme intervient deux fois de suite à des endroits forts du mètre: entre T et P une première fois; entre P et H la deuxième fois, se glissant chaque fois un plus avant au cœur du vers. *Corydon-Corylos* est ainsi le mot phare destiné à enchanter Phyllis. Cet enchantement est d'autant plus propre à s'exercer que Phyllis dans son être profond a la même essence: elle est aussi arbrisseau, si l'on joue d'une étymologie par l'oreille. Aussi entendrait-on ici un chant d'amour qui est conjointement chant de la nature.

Or c'est précisément à ce jeu des mots sous les mots que Thyrsis échoue. Il offre certes une rhétorique belle et carrée: *fra-*

30 Cf. J.-P. Chausserie-Laprée, «Les constructions de la septième Bucolique», dans J. Collart, *Varron. Grammaire antique et stylistique latine*, Paris, Belles Lettres, 1978, pp. 353-364.

*xinus in siluis... pinus in hortis* encadre la strophe d'une manière architecturale. Les arbres qu'il cite dans sa réponse sont également bien choisis, même si, au lieu de les référer à des divinités comme Corydon, il les associe à leurs lieux préférés dans un esprit réaliste. Ce disciple de Pan évoque ainsi forêts, jardins, rives des fleuves, montagnes. Et même s'il reprend à Corydon le peuplier et place peut-être un peu maladroitement l'arbre de Pan, le pin, dans un jardin, domaine de Priape, le sapin (*abies*), consacré aussi à Pan, se situe comme il convient sur une montagne sauvage à l'exemple du frêne (*fraxinus*), célèbre quant à lui pour sa floraison exubérante et la qualité de son bois. Pourtant si Thyrsis avait vraiment été l'égal de Corydon, il eût comme lui associé symboliquement son nom et ses amours à un arbre homophone. On attendrait ainsi l'un des composants du thyrses. Le pin est alors bien à sa place. Mais pourquoi alors n'avoir pas repris à Corydon la vigne *uitis*, alors qu'il lui reprend le peuplier? En voulant peut-être taire ainsi les délires d'un amour trouble, il perd le concours. Car sa parole essentiellement rythmique en reste finalement à un registre plus rhétorique que poétique.

C'est peut-être là que se situe le mystère de la parole poétique. La densité de son sens autant que sa force de suggestion et sa puissance herméneutique sont telles que l'on n'a jamais fini de la découvrir et de l'interpréter. Aussi sa lecture référée au cadre d'un vers n'est-elle peut-être pas très différente de cette autre lecture, celle d'une partition musicale. Les quantités des pieds tiennent très exactement le rôle des notes, le support du vers celui de la portée et le type métrique celui de la clef. Or nul n'ignore que la beauté d'une musique tient moins encore à son exécution technique qu'à ses interprétations dont les résonances sont infinies. Aussi, comme l'écrit A. Michel<sup>31</sup>: «L'harmonie naît ici de la fusion de toutes les lumières, qui restent pourtant distinctes, comme si le poème, pareil à un miroir fabuleux, concentrait en lui tous les reflets de l'être».

JACQUELINE DANGEL

Professeur à l'Université de Paris IV Sorbonne

31 A. Michel, *op. cit.*, Préface, p. XVIII.