

# L'hexamètre latin: une stylistique des styles métriques

Jacqueline DANGEL  
*Université Paris IV-Sorbonne*

## *Resumen*

La organización formal y funcional del hexámetro latino nos lleva a considerar diferentes efectos poéticos y, por consiguiente, muchas categorías estilísticas. Una serie de procedimientos logra hábilmente formas métricas y verbales, alternancias y combinaciones de pies, secuencias fónicas, palabras métricas, cesuras, peso de las palabras y grupos de significado, que desembocan en formas estilísticas diferentes y constituyen así muchas categorías específicas; pero también muestran aún más hasta qué punto las variaciones métricas pueden lograr efectos distintos y alterar las propiedades genuinas del hexámetro. De forma que el hexámetro latino da pie a formas variadas de muchos estilos métricos.

## *Abstract*

The formal and functional organization of latin hexameter leads to bring out different poetical effects and so many stylistic categories. A range of proceedings skillfully manages metrical and verbal forms, alternating or combining feet, phonic lines, metrical words, caesuras, weight of words and groups of meaning results in different stylistic manners and constitutes so many specific categories, but also even more shows to what metrical variations can achieve distinct effects and metamorphose the genuine properties of hexameter. So that the latin hexameter yields to various ways of many metrical styles.

*Palabras clave:* Métrica, Estilística, Hexámetro.

Le style n'est 'en soi' ni un acte ni un fait littéraires. Toute langue utilisée par un sujet donné, "parlant ou écrivant" devient parole au sens saussurien du terme. Car réalisée dans un acte de communication, "quel qu'il soit", elle est marquée du sceau de celui qui s'exprime, conformément à un univers de

référence propre et en fonction d'une intentionnalité particulière<sup>1</sup>. Aussi la spécificité de l'acte littéraire consiste-t-elle à adjoindre au code *a priori* de la langue et aux variantes de la parole le code *a posteriori* d'une écriture donnée. Des archétypes lexicaux, une phraséologie et une topique d'ordre thématique y sont fondamentaux. Cet horizon d'attente contribue notamment à la notion de genre littéraire. Constantes et variantes d'une écriture donnée<sup>2</sup>, ainsi reconnaissables et reconnues requièrent parallèlement les notions d'écart artistique et de singularités d'auteur.

Il reste que, dans un texte littéraire, véritable *artefact*, aucun signe stylistique n'a de valeur en soi. Destiné à n'avoir que des emplois, le signe stylistique n'acquiert en effet sa pertinence que du contexte, réseau de

1. Cf. W. D. STEMPEL, "Stylistique et interaction verbale", dans G. MOLINIÉ- P. CAHNÉ, *Qu'est-ce que le style?*, Paris, PUF, 1994, p.158-159. Plus précisément encore dans tout acte ou fait de communication, l'émetteur et le récepteur sont liés par la règle du contrat et du jeu, comme le montrent J.R. SEARLE, *Speech Acts*, Cambridge, Univ. Press, New York-Londres, 1969 et J.L. AUSTIN, *Philosophical Papers*, Oxford, Univ. Press, 1970, en vue de se faire entendre et d'être compris. Pour ce faire, selon les meilleures règles de l'entropie et de l'empathie, qui visent à maintenir une attention constante et un intérêt partagé, on recourt à un acquis langagier commun, dont on varie la mise en oeuvre. Ainsi, avant même les données d'un code rhétorique et poétique, chacun pratique intuitivement les principes d'une *uarietas* artistique faite d'attente et de surprise. La rhétorique, qui a bien compris ces aspects d'une communication efficace et stratégique, développe très exactement ces aspects fondamentaux du langage quotidien. L'*elocutio* consiste en effet à activer la langue au mieux de ses capacités et effets expressifs : elle vise en effet autant à une correction de la langue capable d'assurer notamment la clarté du sens et de sa réception qu'aux premières manipulations de la langue et du message à recevoir, du fait des tropes et des figures de mots ou de pensée .

2. Préexistent ainsi des *constantes* (ou *signes stylistiques*) intégrées à un *système cohérent et unitaire*. D'ordre formel ou fonctionnel, elles concernent en poésie non seulement des stéréotypes verbaux, la typologie des mots ou des syntagmes, la phraséologie, mais aussi les types de vers, la nature et la réalisation des pieds, les jalons rythmiques du mètre, les rapports pied-mot et phrase-mètre. L'existence même de ces constantes fortes et nettement identifiables admet par différence des *variantes* perçues précisément comme telles. Les premières constituent la base 'ordinaire' d'une écriture (sans jugement de valeur); les secondes, perçues comme rares, sont stylistiquement marquées et de ce fait capables d'effets spéciaux. Il existe ainsi des 'espèces stylistiques' comme il y a des espèces biologiques *ordinaires* (tels les trèfles à trois feuilles) et '*extra-ordinaires*' (tels les trèfles à quatre feuilles).

correspondances et de jeux combinatoires que l'écrivain ordonne savamment, "consciemment ou intuitivement"<sup>3</sup>. Déterminants sont ainsi dans l'acte littéraire la mise en oeuvre, en fonction d'un mode d'expression donné, des deux structures majeures suivantes<sup>4</sup>:

1) la structure immanente d'une '*parole littéraire ou générique*'. Fondée sur des *rappports paradigmatiques*, elle opère des choix sur des éléments similaires, de sorte que sa fonction est sélective;

2) la structure contingente de '*l'acte singulier de style*' d'un auteur donné ou *artifex*. S'appuyant sur des *rappports syntagmatiques*, elle établit des relations de contiguïté entre des éléments non similaires, de sorte que sa fonction est combinatoire.

La poésie offre à ce sujet un champ d'investigation privilégié. En effet au code linguistique *a priori* de la langue, aux variantes allomorphiques de la parole et au code *a posteriori* d'une littérature générique s'ajoute ici un autre code *a posteriori*, celui de la métrique: se surimposent ainsi aux données fonctionnelles et formelles que nous venons d'évoquer le cadre du vers, les règles contraignantes d'une alternance quantitative préétablie, des jalons rythmiques attendus du mètre.

Ainsi définie, l'écriture poétique, qui est usage particulier de la langue, obéit à des instructions codifiées et à un ensemble de procédures d'inférence. Y prévalent les trois catégories suivantes: 1) la *structure métrique* proprement dite fixe la nature, le rythme, le décompte et la répartition exacts des pieds pour chaque type métrique, si bien qu'elle interfère sur les mots et la construction. 2) Une *métrique verbale fonctionnelle* régit les vers. Si elle résulte certes d'interdits formels, elle obéit plus encore, comme a pu notamment le montrer L. De Neubourg (1986), à une localisation rationnelle des mots dans le mètre. Chaque type de vers comporte ainsi des formes prosodiques recherchées et évitées. 3) Enfin une structure d'ordre *stylistique* intervient dans la mise en oeuvre des mètres. Elle requiert choix, sélection et écart: un travail agonistique résulte de la

3. En effet la valeur d'un signe stylistique n'existe que par référence à d'autres faits. Elle résulte d'un contexte, ensemble structuré en réseau de correspondances intentionnelles de rapprochements et de contrastes, d'attendus et d'inattendus. La reconnaissance d'un signe, ainsi conditionnée par le contexte requiert alors l'attention à quatre lois stylistiques indissociables: 1) le signe résulte d'un écart; 2) Caractérisé ainsi par une latence significative, il est polyvalent 3) Il nécessite ainsi une actualisation par le contexte 4) en même temps qu'une convergence pertinente d'effets .

4. R. JAKOBSON, *Essais de linguistique générale*, éd. Minuit, paris, 1963, p.236.

confrontation entre les contraintes structurales du mètre, les ressources expressives de la langue, les modalités génériques d'un mode d'expression donné<sup>5</sup>. Il convient en outre d'ajouter les données de la *stylistique comparée*, dans la mesure où la littérature latine, fondamentalement intertextuelle, procède par cumuls et imitation de modèles. Attachés à une littérature de cumul et non de rupture, les écrivains latins, comme nul ne l'ignore, conçoivent l'écriture d'un genre littéraire en fonction d'une référence obligée à des modèles exemplaires. Cette conception suppose ainsi un état fermé des textes requérant des valeurs absolues et permanentes si bien qu'existe un horizon d'attente de la production et de la réception littéraires. Aussi y a-t-il une nature systématique de l'art.

Instructive est en la matière l'écriture épique latine: son modèle est Homère. Elle est ainsi fondée dès son apparition sur un projet littéraire préétabli, de sorte qu'elle est un travail stylistique sur un autre travail stylistique. A ce titre, elle adopte l'hexamètre homérique, même s'il lui faut en adapter les principes en fonction de son propre système linguistique et de sa propre réception esthétique. Des continuités et ruptures entre le domaine source et le domaine cible sont ainsi susceptibles de résulter les traits majeurs d'une écriture spécifiquement latine. Un premier travail d'adaptation fut d'harmoniser les habitudes poétiques indigènes avec le modèle grec importé.

### *I. Le Saturnien, l'hexamètre homérique et l'hexamètre épique latin*

Livius Andronicus introduit le genre épique à Rome à partir d'une traduction plus ou moins libre de l'*Odyssée*. Pour ce faire, il préfère au vers homérique le saturnien. La raison n'en est pas une méconnaissance de la métrique grecque: il en use parfaitement dans son théâtre. Il recourt ainsi au vieux vers

5. Sur les différences que j'établis ici entre structure métrique, métrique verbale et stylistique, on pourra se reporter à L. DE NEUBOURG (1986), p.47. J. LUQUE MORENO (1995) distingue pour sa part la forme métrique, patron abstrait et général du mètre, la forme métrique, unité de production du vers, le schéma métrique, réalisation du vers avec ses différentes potentialités et variantes permises par la forme métrique et la composition, unité d'actualisation et de rythmisation autant linguistique que métrique. Enfin sur l'autonomie phonétique des mots, voir mon *Que Sais-je?, Histoire de la langue latine*, n° 1281, Paris, 1995, p. 70-73. C'est là un point qui sépare nettement les deux langues latine et grecque.

italique de façon délibérée: comme expression de la parole solennelle de la cité<sup>6</sup>. Le choix du saturnien dit une conception de l'épopée, lieu de référence de modèles héroïques et de faits exemplaires. Aussi faut-il attendre Ennius pour que soit emprunté à Homère son 'art poétique'. Mais quel que soit le type de vers retenu, saturnien italique et hexamètre grec se caractérisent, à cette période de la littérature latine, par une typologie et une phraséologie parfois si proches que l'impression produite y est souvent très similaire. La raison en est que les premiers poètes épiques de Rome ont une propension à retenir des hexamètres homériques une facture dont la visée est prérhétorique, voire franchement formulaire<sup>7</sup>.

### *1.1. Réception de l'hexamètre homérique*

Il est vrai qu'Aristote (*Poet.* 1459b 31) définit l'hexamètre comme le mètre 'le plus statique' et 'le plus ample'. La facture de ce mètre chez Homère est souvent propre à confirmer cette définition et ainsi à fonder l'impression latine. Les travaux de M. Parry, F. Cupaiuolo, H. Røsen et M. Nasta le montrent tout particulièrement<sup>8</sup>: le modèle dont hérite Rome provient d'une vulgate. Il se présente ainsi aux écrivains latins avant tout comme une 'enfilade' de séquences 'précésurales et postcésurales' que renforcent la parataxe et l'apposition.

Il peut apparaître ainsi qu'Homère pense l'hexamètre par membres colométriques d'une parole juxtaposée. Aussi pour qui veut systématiser cette manière, les moyens offerts ressortissent aux dispositions majeures suivantes:

- membres apposés de part et d'autre d'un jalon attendu du vers;
- côla* rythmiques, faits d'une coïncidence recherchée entre les étapes de la phrase et du vers;

6. Voir mon article (1997a).

7. Voir mon article (1997b). La visée poétique est tout à la fois d'intégrer à une sorte de proforme et de faire participer à une intentionnalité les constituants de la langue, si bien qu'aucune des données linguistiques ne saurait être utilisée pour elle-même. Aussi écriture *ad metrum* et écriture *ad sensum* fonctionnent-elles constamment l'une par rapport à l'autre selon des principes tout à la fois analogiques et agonistiques. De fait le travail du poète est perpétuelle interaction du code linguistique et d'un modèle métrique fait de contraintes imposées, en vue d'exprimer une vision spécifique du monde.

8. F. CUPAIUOLO (1963); H. RØSEN (1989) et (1990); M. NASTA (1994) et (1995).

-enfilade d'informations rythmées en des séquences bipartites.

Importants sont de ce fait des agencements tels que

-sujet-prédicat en vue de définir et d'expliquer;

-sujet-prédicat, substantif-épithète (générique ou ornementale) ou encore noyau sémantique-apposition d'une parole groupée.

D'une manière plus générale, reconnaissons que la disposition thème et commentaire s'inscrit dans la perspective d'une parfaite communication. Comme l'écrit M. Parry: "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..."<sup>9</sup>.

En offrant ainsi aux mots et constituants de l'énoncé des places fixes, l'hexamètre homérique admet une localisation stable des vocables et du sens. A vrai dire, il offre une sorte de moulage métrique, voire un formulaire qui n'est pas étranger aux manières du saturnien italique.

### I. 2.L'héritage du saturnien italique<sup>10</sup>

Ce vieux vers que choisit Livius Andronicus pour la première épopée latine est capable d'accommodements formels et fonctionnels avec l'hexamètre homérique. Certes il présente des particularités rythmiques qui tiennent aux fondements mêmes de la langue latine<sup>11</sup>. Aussi les saturniens d'un Livius Andronicus ou d'un Naevius font-ils souvent l'objet d'une architecture phonique, qui souligne avec netteté la subdivision colométrique du vers. Ainsi en va-t-il dans cette présentation de personnes en groupes phoniquement différenciés:

Naev. *B.P.* 45 W: bicorpores *Gigantes* // magnifique *Atlantes*

Dans cet autre vers, une figure étymologique combinée avec une forme de polyptote caractérise le second hémistiche, ainsi nettement distingué du premier:

Naev. *B.P.* 34-35W: uerum praetor aduenit // *auspicat auspicium*

Il reste que le saturnien de l'ancien *carmen* présente de fortes ressemblances formelles et fonctionnelles avec l'hexamètre homérique, tel qu'il a été défini précédemment. Alors qu'il est fait pour chanter les grandes fonctions de

9. M. PARRY, *L'épithète traditionnelle dans Homère. Essai sur un problème de style homérique*, Paris, 1928, p.9.

10. mon article (1997a)

11. Que mon *Que Sais-je?*, *op. cit.*, p. 110-114 et mon article (1997a), p.114-116.

la cité ou de la vie, (prières; épitaphes funéraires, lois), il progresse lui aussi par ajouts informatifs organisés en *côla* rhétorico-rythmiques. Carrée et régulière, cette colométrie architecturale favorise, comme chez Homère, le style formulaire, au point de rendre aisée la commutation de *côla*:

Naeu. *Var.* 4W: flerent diuae Camenae // *Naeuium poetam*

Naeu. *Var.* 2W : dabunt malum Metelli // *Naeuio poetae*

2 2 3 3 3

Une attention particulière est prêtée au volume des mots ordonné selon les principes du *climax* idéal, tel que le définit A.W. De Groot: dissyllabes et trisyllabes y progressent suivant l'ordre croissant et régulier 2 2 3 3 3<sup>12</sup>. Pourtant, comme dans l'hexamètre homérique, il s'agit plus encore d'ordonner les constituants en groupes colométriques, répartis de chaque côté d'une coupe centrale. Il en résulte une attention particulière prêtée à une énonciation subdivisée en membres distincts. Sur le plan du sens, chacun des deux *côla* poursuit ce qui est dit dans celui qui le précède en vue d'en compléter le sens.

Cette progression colométrique de l'énoncé contribue à la clarté d'une signification. L'information qui est ainsi donnée en deux temps de part et d'autre de la coupe centrale constitue deux étapes du sens. Nettement distinctes sont ainsi le plus ordinairement les frontières:

-entre deux subordonnées :

Liu. *And. Od.* 10W: *quando* dies adueniet // *quem* profata Morta est

-entre deux groupes grammaticaux de niveaux fonctionnels différents :

Liu. *And. Od.* 9W : *matrem* procitum // plurimi uenerunt (groupe objet-sujet / verbe)

Liu. *And. Od.* 5W: *neque* enim te oblitus sum// Laertie noster (groupe prédicatif-vocatif).

L'hexamètre d'Ennius échappe d'autant moins à ces pratiques qu'il lui est finalement possible de cumuler les données rythmiques du saturnien italique et de l'hexamètre homérique, tel que je viens d'en rappeler la lecture possible.

### I. 3. L'hexamètre d'Ennius

Ennius puise en effet conjointement dans les deux creusets, italique et grec. Sa tâche est d'autant plus aisée que certains saturniens admettent une analyse

12. A. W. DE GROOT, «Le vers saturnien littéraire», *R.E.L.*, 1934, p.284-312.

hexamétrique. Tel est le cas de ces vers contenus dans les fragments en saturniens de Livius Andronicus <sup>13</sup>:

- u u| - u u| - u u| - uu | - u u| - -

L.A. *Od.* 31-32W : Inferus an superus<sup>P</sup> tibi fert<sup>H</sup> deu(s)funer(a) Vlixes

- u u| - u u| - -| - -| - u u| - -

L.A. *Od.* 43-44W : at celer hasta uolans<sup>P</sup> perrumpit pectora ferro.

Inversement il y a des hexamètres enniens qui, du point de vue de l'organisation phonique et colométrique, ressemblent à des saturniens. Ainsi en va-t-il des mètres holospondaiques que les *Grammatici* latins qualifient de vers pythique et apollinien:

- -| - -| - -| - -| - -| - -

Enn.*Sp.* 1W *Albani muris*<sup>P</sup> // *Albam* longam cinxerunt

Enn.*Ann.* 169 Vahl.<sup>2</sup> *Ciues Romani*<sup>P</sup> // tunc facti sunt *Campani*

Enn. *Ann.* 623 Vahl.<sup>2</sup> *Introducuntur*<sup>P</sup> // legati Minturnenses

Entrent également dans ce cadre les mises en oeuvre modulaires, qu'il s'agisse de vers holospondaiques:

- -| - -| - -| - -| - -| - -

Enn. *Ann.* 33 Vahl.<sup>2</sup> *Olli respondit*<sup>P</sup>// rex Albai Longai

ou d'un hexamètre comportant la marque dactylique:

- -| - -| - -| - u u| - uu|--

Ennius, *Ann.* 119 Vahl.<sup>2</sup>: *Olli respondit*<sup>P</sup>// suaui sonus Egeriai.

D'une manière plus générale encore, la penthémimère prend dans ces premiers hexamètres le relais de la coupe centrale du saturnien C'est au point que cette césure ne parvient pas toujours à effacer le souvenir de la plus ancienne diérèse centrale des saturniens, comme le montre l'exemple suivant:

Ennius, *Ann.*: O Tite tute Tati<sup>P</sup> tibi<sup>(D)</sup> tanta tyranne tulisti

2 2 2 2 2 3 3

Dans ce vers de mirliton, la penthémimère est certes bien présente; mais une diérèse y est aussi suggérée par une architecture phonique bien structurée: une même cellule sonore simple ('i') ou complexe ('ti') revient sous les temps faibles I et III (Ti- / ti-i), tandis qu'au dactyle III le temps fort

13. S. TIMPANARO, «Gli esametri di de Livio Andronico», *ASNP*, 1949, p.186



leur fait d'autant mieux écho que le troisième temps faible est lui-même l'objet d'un redoublement phonique: (*Ta*) *tì ti-i*. Le pied III culmine ainsi sur un accord parfait. On observera seulement dans ce cas extrême la recherche de subterfuges capables de substituer à une diction trop rhétorique l'amorce d'une diction liante: une même allitération consonantique en dentale ('t'), au lieu de dessiner des étapes colométriques distinctes, parcourt l'ensemble du vers, créant une sorte de chaînage phonique.

En revanche, dans cet autre vers, seule est possible la diérèse:

Ennius, *Var.* 14 W:

´ - - | ´ - - | ´ - - <sup>D</sup> | ´ - - | ´ - u u | ´ - x  
 spàrsis hàstis lóngis càmpus splèndet et hòrret

La césure semble avoir été retardée d'un demi-pied pour être remplacée par une diérèse archaïque. Celle-ci est d'autant plus visible, qu'à une première plage sonore par homéotéleutes (*-is*) est opposée une seconde, qui, bien que moins parfaitement structurée, repose néanmoins sur la reprise nette de la cellule phonique *-et*.

Quoi qu'il en soit, l'organisation de l'hexamètre ennien en deux hémistiches parfaitement égaux reste exceptionnelle. Car le partage colométrique majeur est celui que dessine la penthémimère. D'une manière générale, notons que cette césure caractérise l'hexamètre latin. Varron<sup>14</sup> la définit comme le lieu géométrique du vers (*ratio geometrica*). De fait, de Virgile à Ennius, elle représente 88% des occurrences à la différence de ce que l'on observe chez Homère qui n'y recourt que dans 45% des cas<sup>15</sup>.

Ce pivot central est un repère d'autant plus majeur du rythme et du sens que fréquente y est la concordance des deux lectures *ad metrum* et *ad sensum*. Le montre l'attention portée aux rapports phrase-césure, unités sémantiques-hémistiches métriques. De cette coïncidence des deux lectures du sens et du rythme résultent deux hémistiches hyperdessinés, de sorte que prédomine l'impression d'une parole regroupée et dessinant à l'intérieur de la phrase autant d'espaces organisés<sup>16</sup>.

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

15. Voir F. CUPAIUOLO, (1963), p. 59 et p. 70. L. NOUGARET, *Traité de métrique latine*, Paris, 1956, p.42-48, donne pour P un pourcentage à peine différent, 86,3%.

16. Voir à ce sujet mon article (1997 b), p. 16 et suiv.

Une variante rhétorico-rythmique de ce procédé est la pratique des césures doubles, voire triples. Ce mode d'agencement du vers est propre à valoriser des mots clefs et à les signaler fortement à l'attention. On atteint un cas limite dans les vers formulaires, si bien que Virgile peut se souvenir d'Ennius<sup>17</sup>:

Ennius, *Ann.* 140 V: *At tuba | terribi|li<sup>P</sup> soni|tu<sup>H</sup> ta|rantara | dixit*

Virg. *En.* 9, 503-504: *At tuba | terribi|lem<sup>P</sup> soni|tum<sup>H</sup> procul | aere ca|noro.*

Une nouvelle fois force est de reconnaître que l'hexamètre épique et le saturnien colométrique ont de fortes affinités structurales. Aussi ce saturnien de Livius Andronicus qui, comme nous l'avons vu, n'exclut pas une scansion hexamétrique, supporte la comparaison avec un hexamètre virgilien dont le premier hémistiche pourrait être la réminiscence d'un formulaire:

L.A., *Od.*, 43-44W:

`- u u|` - u u|` - -|` - -|` - u u|` - -

*ât celer hâsta uolans<sup>P</sup> perrumpit pèctora fèrro*

Virg. *En.* 9, 411:

`- uu|` - u u|` - -|` - -|` - uu|` - -

*cònicit. Hâsta uolans<sup>P</sup> noctis diuèrberat ùmbras*

Ces multiples variantes possibles de la mise en oeuvre d'un même matériel métrique et rythmique sont au total autant de singularités stylistiques qui contribuent à diversifier l'expressivité et l'impression produite. Il convient d'en approfondir les données.

## II. Mise en oeuvre et expressivité: Variantes et singularités stylistiques

Intéressante est à ce sujet l'expression de la rapidité dans le dernier exemple que je viens de citer. Pour dire le trait qui vole jusqu'à sa cible et l'atteint, les deux poètes travaillent l'*ethos* des quantités, –des dactyles–, et la métrique verbale.

–Un mot (ou une unité phonique) *dactylique* placé à l'entrée du vers lance d'autant plus vigoureusement le rythme que le pied ainsi constitué comporte une coïncidence ictus-accent propre à en hyperdessiner la cadence. Ainsi en va-t-il précisément de *cònicit* et de *ât celer*: l'unité phonétique que forme le proclitique

17. Comme le souligne J. HELLEGOUARCH (1982), le vers latin tend ainsi à substituer à une structure métrique de plus en plus estompée des éléments, voire une ou des césures de caractère rhétorique.

(at) et le pyrrhique<sup>18</sup> qui suit (*celer*) est apte à recevoir un seul accent antépénultième.

Suit un *partage trochaïque des brèves* qui est porteur d'un effet d'accélération. Comme l'ont en effet montré notamment J. Perret et J. Gérard<sup>19</sup>, l'attention que les Latins portent habituellement à l'indépendance phonétique des mots de sens plein conduit, dans une diction ordinaire, à marquer entre les mots un *tempus latens*, selon l'expression de Quintilien. Aussi dans l'hexamètre le souci d'une durée bien respectée des demi-pieds invite-t-il le lecteur à éviter ce temps de latence par une accélération de la diction, S'insère à cette occasion un effet spécial, propice à la meilleure dramatisation qu'accentue encore ici une forme d'inversion verbale: à un mot trochaïque (*hasta* = - u) succède un mot iambique (*uolat* = u -). Porteur d'une impression de contre-rythme, cet agencement verbal en miroir est propre à suggérer l'impression d'un projectile qui trop vivement lancé se cabre un instant sous l'effet de la résistance de l'air.

Particulièrement évocateur, ce principe de mise en oeuvre est recherché par les poètes en vue d'évoquer une grande célérité. Il trouve une forme d'accomplissement avec la césure trochaïque 3è (=F). L'effet y est d'autant plus remarqué que cette césure est rare dans l'hexamètre latin: alors qu'elle représente chez Homère 56% des emplois, Ennius comme Virgile la limitent à environ un dixième des occurrences<sup>20</sup>.

Instructif est ainsi l'hexamètre ennien qui suit. Il concerne le thème de la rapidité. A ce titre, il peut être comparé aux deux vers précédents, même s'il s'agit

18. Les mots pyrrhiques (uu) ont une portée expressive. Ces variantes quantitatives allégées d'un monosyllabe long confèrent un élan à la diction. De fait leur nature grammaticale implique qu'ils soient placés à l'attaque et non à la finale d'un hémistiche. Comme le précise J. SOUBIRAN (1988, p.226-227), ils sont rarement finaux de membre syntaxique. Voir plus précisément encore, F. CUPAIUOLO, «Sul ricorrere nell' esametro latino di parole con la forma prosodica di pirrichio», *B. Stud. Lat.*, I, 1971, p.240-250; J. VEREMANS, «Le mot pyrrhique au biforme III de l'hexamètre latin. Essai de métrique verbale», dans *Filologia e forme letterarie. Mélanges F. DELLA CORTE*, Urbino, 1987, IV, p.365-388; J. PERRET, « Sur la place des fins de mots dans la partie initiale de l'hexamètre latin », *R.E.L.*, 30, 1952, p.200-214.

19. J. GÉRARD (1980); J. PERRET, «Mots et fins de mots trochaïques dans l'hexamètre latin», *R.E.L.*, 32, 1954, p.184-199; *id.* «Le partage du demi-pied dans les anapestiques et dans l'hexamètre», *R.E.L.*, 33, 1955, p. 352-366. Voir enfin F. CUPAIUOLO, «Parole giambiche nell'esametro latino», *R.S.C.*, 13, 1965, p. 31-43.

20. Cf. F. CUPAIUOLO (1963), p.70-72.

cette fois d'une carène et non plus d'un trait lancé. Un même module verbal, le mot *uolat*, contribue à suggérer le rapprochement. Une mise en oeuvre spécifique aboutit à varier une fois encore l'expression de la vitesse:

Ennius. *Ann.* 478 et 386 Vahl<sup>3</sup> :

´ - u u | ´ - u u | ´ - u u | ´ - u u | ´ - u u | - -

*Lābitur uncta carina<sup>f</sup>, uolat super impetus undas*

Cet hexamètre holodactylique, par le choix exclusif du dactyle, évoque, avec pertinence, l'image de la carène qui vogue à vive allure sur les flots. De sa mise en oeuvre résulte une impression de rapidité maximale. Y contribue une convergence d'effets spéciaux: après une attaque dactylique homodyne<sup>21</sup>, qui est comparable à celle des vers précédents et qui donne l'élan initial, surviennent deux partages successifs des biformes II et III, qui, effectués coup sur coup, supposent une accélération soutenue du débit. Mieux encore: le second partage contient un accéléré supplémentaire du fait qu'il intervient à l'endroit non seulement d'un jalon rare du mètre, la césure (F), mais d'une pause syntaxique. Aussi y a-t-il ici une précipitation particulière du débit en vue de ne pas gauchir le temps de diction du biforme. En outre la succession suivie ou cumulée, comme ici, de partages trochaïques à l'intérieur d'un même vers est ordinairement évitée<sup>22</sup>. Or aux deux partages déjà relevés s'en ajoute un troisième, dans la clausule, au pied V, comme en écho ultime. L'insistance mise ainsi par le poète à multiplier les dispositions expressives est alors perçue comme un effet spécial, en vue d'évoquer une progression victorieuse. Cette accélération continue finit par prendre un caractère heurté. On le voit au traitement du rapport ictus-accent: le vers serait entièrement homodyne s'il n'y avait le râté du pied IV. Celui-ci est lui-même le lieu d'un effet spécial. On sait en effet qu'un mot pyrrhique implique un élan dans la diction<sup>23</sup>, que suppose précisément le statut prépositionnel de *super*. Aussi ces deux effets, l'un de contre-rythme, l'autre d'anticipation forcée, paraissent-ils propres à

21. L'accent verbal du latin classique peut être défini ainsi: 1) la loi de la pénultième; 2) la pré-accentuation automatique des enclitiques; 3) écho d'accent sur l'initiale des mots longs (*sācrāmētum*) quantités. Voir à ce sujet mon *Que Sais-je?*, *op. cit.*, p. 85 et suiv. Sur la coïncidence des deux sommets rythmiques du pied (ictus métrique) et du mot (accent verbal), aboutissant dans le premier cas à un rythme homodyne, dans le second cas, à un rythme hétérodyne, voir notamment W. F. J. KNIGHT, (1939); *id.* «Homodyne in the fourth foot of the vergilian Hexameter», *C.Q.*, 25, 1931, p.184-194; E. LIÉNARD, «Le latin et le carcan de l'hexamètre», *Latomus*, 36, 1977, p.597-622.

22. L. DE NEUBOURG, (1986), p.101.

23. Cf supra note 18

suggérer le soubresaut d'un navire qui, allant trop vite, se cabre un instant sous l'effet de la résistance de l'eau qu'il lui a fallu vaincre.

-La mise en oeuvre insistante des *deux rythmes quantitatif et accentuel* est plus précisément encore propre à évoquer des spectacles et situations exceptionnels. Ainsi dans cet hexamètre d'Ennius quasi holospondaïque, à l'exception de la clausule, la coïncidence totale des deux sommets rythmiques du pied et du mot parcourt l'ensemble du vers pour évoquer le rayonnement intense des lances dressées sur la plaine:

Ennius, *Var.* 14 W:

`- -|`- -|`- -|`- -|`- u u |`- -  
spàrsis hàstis lóngis càmpus spléndet et hòrret

Au rythme homodyne s'ajoute un rapport mot-pied. Sa généralisation à la quasi-totalité de cet hexamètre aboutit à un rythme statique, propice aux évocations pittoresques<sup>24</sup>.

En revanche, dans cet autre vers où il s'agit de faire ressentir l'aspect accablant d'une masse de traits, Ennius privilégie un rythme métrique hétérodyne et la discordance du pied et du mot, à l'exception de la clausule, si bien que prévaut la diction enchaînée d'une lecture *ad metrum*:

Ennius, *Ann.* 284 Vahl.<sup>2</sup>:

`- -|`-T -|`- P -|`-H -|`- uu |`- x  
hastàti spàrgunt hàstas; fit fèrreus imber

-Hormis ces cas extrêmes d'un vers holodactylique ou holospondaïque, en concordance ou discordance accent-ictus plus ou moins insistante, il existe d'autres *schémas d'hexamètre* porteurs d'une expressivité particulière, au point de tenir lieu de types référentiels. On sait ainsi que l'agencement DSSS des quatre premiers pieds de l'hexamètre est fréquent chez Virgile dans les narrations objectives:

Virg., *En.*, 4, 448

`- uu |`- -|`- -|`- -|`- u u |`- -  
tùnditur et magno<sup>p</sup> persèntit pèctore cùras;

24. F. CUPAIUOLO (1963); *id. Studi sull' esametro di Catullo*, Naples, 1965, p.61-96. Voir aussi J. COLLART, «Aspects de l'expressivité métrique chez Virgile», dans *Mélanges P. Wuilleumier*, Paris, Les Belles Lettres, 1980, p.99-106; R.B. STEELE, «Variation in the latin dactylic hexameter», *Ph. Q.*, 5, 1926, p.212-225.

Ce schéma en revanche se raréfie après Virgile au profit de DDSS et DSDS, plus vifs dans le discours ou une réflexion pathétique<sup>25</sup>

Conjointement, l'hexamètre de type DSDS(DS) présente, comme le montre J. Collart<sup>26</sup>, une aptitude particulière à exprimer l'équilibre parfait. Il doit vraisemblablement cette capacité au fait qu'il paraît reposer sur une répétition trois fois reprise de la dipodie de la clausule, rarement disjunctive en latin. Aussi l'impression de régularité qui s'en dégage peut-elle convenir, selon les contextes, à l'expression d'une grande solennité, de descriptions grandioses, de tableaux de grande ampleur, voire de monstruosité. Il peut aussi convenir à des sentences.

Aussi ce schéma serait-il malvenu dans ce passage ovidien qui servira de contre-épreuve:

Ov. *Pont.* 2, 11, 9-12 :

`- u u|'- u u|'- u u|'- u u|'- u u|'- -

*Grande uoco<sup>T</sup> lacrimas<sup>P</sup> meritum<sup>H</sup> quibus ora rigabas* DDDD-DS  
cum mea concreto // sicca dolore forent.

`- u u|'- u u|'- -|'- -|'- uu| - -

*Grande uoco<sup>T</sup> meritum<sup>P</sup> maestae<sup>H</sup> solacia mentis* DDSS-DS  
cum pariter nobis// illa tibi que dares.

Une écriture rhétorique caractérise cette séquence où les deux distiques élégiaques forment une véritable strophe. Rappelons en effet, comme le précise Cicéron (Or. 222), qu'un ensemble de quatre vers a une valeur périodique. Des correspondances et rappels verbaux forts confirment cette impression qui s'étend à la forme métrique. Dans les deux hexamètres, on relève une triple césure T, P, H de portée rhétorique. Et jusqu'à H, les deux vers sont constitués presque des mêmes mots. On observe seulement deux variantes. L'une est d'ordre synonymique: elle concerne *lacrimas* et *maestae*. L'autre concerne une inversion de l'ordre des mots, si bien que les correspondances verbales dessinent un chiasme: à *lacrimas meritum* répond la reprise inverse *meritum maestae*. Pourtant rien métriquement n'impose ce renversement: l'anapeste *lacrimas* (uu -) était parfaitement permutable avec le spondée *maestae* (- -), à moins que l'on ne préfère

25. Pour l'ensemble des faits évoqués ici, on se reportera à G. E. DUCKWORTH, «Vergil's subjective style and its relation to metre», *Vergilius*, 12, 1966, p.1-10; *id. Vergil and classical Hexameter poetry*, Ann Arbor, 1969, p.55-59. Voir en outre, R. LUCOT, «Un type d'hexamètre d'Ennius à Virgile», *Pallas*, 3, 1955, p.29-39.

26. J. COLLART, « Sentences et formules monostiques chez Virgile et Horace. Quelques remarques de métrique », dans *Mélanges P. BOYANCÉ*, Rome, 1974, p.205-212

échanger l'un avec l'autre les deux mots anapestiques *meritum* et *lacrimas*. Aussi le poète aurait-il pu écrire ;

`- u u|`- uu|`- u u|`- u u|`- u u|`- -  
 \*Grande uoco<sup>T</sup>meritum<sup>P</sup> lacrimas<sup>H</sup> quibus ora rigabas

`- u u|`- -|`- u u|`- -|`- uu|`- - -  
 \*Grande uoco<sup>T</sup>maestae<sup>P</sup> meritum<sup>H</sup> solacia mentis

Cette commutation des mots ne modifie même pas le rythme holodactylique du premier de ces deux vers: elle conserve la même dramatisation d'un rythme accéléré dans sa diction. Deux mots anapestiques encadrent en outre P, en vue de produire, comme nous le verrons ultérieurement, un effet pathétique. En revanche il n'en va plus de même pour le second de ces deux hexamètres. Les modifications y sont profondes. Lui est alors substituée une alternance régulière: DS DS, propice à l'expression de l'équilibre, comme nous l'avons vu antérieurement. Or Ovide, au moment où il exprime la séparation et l'exil douloureux, ne pouvait recourir à un tel effet de sens. La disposition retenue par le poète aboutit à opposer deux dactyles à deux spondées consécutifs en un jeu de contraste susceptible de suggérer un antagonisme. Or c'est précisément ce conflit pathétique que fait perdre la commutation *maestae meritum*.

Ce dernier exemple montre à quel point est déterminant en poésie le rôle joué par la *métrique verbale* du vers. Ce principe de mise en oeuvre mérite qu'on en approfondisse les données expressives. Si les dissyllabes et les trisyllabes constituent la base de la langue, en revanche ces extrêmes que représentent les mots très longs ou très courts ne sont jamais l'oeuvre du hasard<sup>27</sup>.

-Les *mots longs*<sup>28</sup> sont ainsi exclus de la finale d'un hexamètre, comme l'enseignait Quintilien. Leur présence, toujours exceptionnelle en cette position, est réservée à un effet spécial, comme le montre L. De Neubourg (1986).

-Les *monosyllabes* obéissent également à une répartition calculée dans le vers<sup>29</sup>. On se limitera ici aux proclitiques, —pronoms personnels et

27. J. MAROUZEAU, *Traité de Stylistique latine*, Paris, Les Belles Lettres, 1954<sup>3</sup>, p.96-108; J. HERESCU (1960), p.67-73.

28. J. FOURCADE, «Adjectif pentasyllabiques et hexasyllabiques en *-bilis* chez Virgile», *Pallas*, 17, 1970, p.81-108.

29. J. HELLEGOUARCH, *Le monosyllabe dans l'hexamètre latin. Essai de métrique verbale*, Paris, Klincksieck, 1964. Voir aussi J. SOUBIRAN, «Monosyllabes introducteurs devant la césure: Ennius, Plaute et leurs modèles grecs», dans J. COLLART, *Varron. grammaire antique et stylistique latine*, Paris, 1978, p.321-336.

conjonctions—. Insérés normalement dans le cours de la phrase et du vers, leur place est au début d'une phrase, d'une proposition ou d'un groupe grammatical. Lorsqu'ils sont employés en d'autres positions, un effet stylistique est recherché. Aussi, placés en fin d'hexamètre, contribuent-ils à un élargissement de la phrase qui se trouve rejetée sur le vers suivant. Ils confèrent à l'enjambement et au rejet une grande expressivité :

Virg. *Buc.* 5, 83-84<sup>30</sup>:

Nec percussa iuuant<sup>P</sup> fluctu<sup>H</sup> tam litora, nec quae  
saxos<sup>T</sup> inter<sup>P</sup> decurrunt flumina uallis.

L'effet acquiert une force particulière, lorsque, comme ici, il y a plus précisément contre-rejet et que le terme enjambant est supporté par un mot molosse, hétérodyne. L'attaque du vers s'en trouve grandement ralentie. Ce freinage dans la diction se prolonge en outre sur le pied suivant: la préposition *inter*, spondaïque, est disjointe de son régime. Fonctionnant à l'exemple d'une tmèse, elle intensifie l'attente d'une signification tout à la fois prolongée et différée.

D'une autre nature, mais d'une non moins grande expressivité, est l'enjambement d'un monosyllabe à l'endroit d'une césure. L'effet est particulièrement marqué lorsqu'il intervient à une penthémimère (P) et concerne un monosyllabe proclitique. Tout se passe comme si la césure était anticipée un demi-pied trop tôt<sup>31</sup>. Dans cet hexamètre le procédé sert à insister sur l'allure rapide d'un navire, diversifiant une nouvelle fois l'expression de la rapidité:

Virg. *En.* 1, 35:

`- u u | - - | ` - - | - u u | - u u | - -  
uèla dabant laet(i) et<sup>P</sup> spumas salis aere ruebant

La poussée en avant que suppose dans la diction le proclitique *et* introduit une impression de vitesse qui survient à la suite d'un contre-rythme propre à dire l'allure heurtée d'un navire trop rapidement lancé. En effet l'attaque du vers est de belle venue: le dactyle I qui comporte un partage trochaïque requiert un élan dans la diction. Un rythme homodyne en confirme l'effet. Il n'est pas jusqu'aux obstacles victorieusement franchis qui ne valorisent l'image de ce navire filant joyeusement sur l'eau. Ainsi le dactyle I repose sur une métrique verbale en

30. N. A. GREENBERG, «Words and syllables. Four Eclogues», *RELC*, 1970, 2, p.5-49; 1970, 3, p.170.

31. J. HELLEGOUARCH, «Sur un type de vers virgilien: *uela dabant laeti et spumas salis aere ruebant* (*Aen.* I, 35)», *R.E.L.*, 40, 1962, p. 236-250.



inversion: un mot trochaïque (*uela*) est suivi d'un mot iambique (*dabant*), selon les principes d'un contre-rythme évoqué ci-dessus. En même temps s'oppose à l'élan heurté du pied I le freinage d'un pied II: spondaïque et hétérodyne, celui-ci fait en outre l'objet d'une élision qui soude le proclitique au vocable qui le précède, contrariant un instant sa naturelle anticipation vers l'avant.

D'une manière plus générale, il existe des types verbaux dont le schéma métrique est capable d'effets particuliers à certains endroits du vers.

-Les *mots molosses* (ou groupe monosyllabe long + mot spondaïque formant une unité métrique) contribuent dans l'hexamètre à divers effets de sens selon la place occupée.

-Placés en rejet au début du vers, ils conviennent à l'expression de la grandeur, de la solennité, voire de la monstruosité. Intéressants sont à ce sujet les hexamètres qui suivent et qui sont destinés à dire deux sortes de lancers de javelot: l'un qui échoue, l'autre qui réussit:

Virg. *En.* 2,545 (*lancer manqué*):

Sic fatus senior telumque imbelli sine ictu

˘ - -|˘ - -|˘ - -|˘ - u u|˘ - u u|˘ - -

*coniecit*<sup>T</sup>, *rāuco*<sup>P</sup> quod prōtinus āere repūsum

Virg. *En.* 9, 411 (*lancer réussi*):

Dixerat et toto conixus corpore ferrum

˘ - u u|˘ - u u|˘ - -|˘ - -|˘ - u u|˘ - -

*cōnicit*. *Hāsta uōlans*<sup>P</sup> nōctis diuērberat ūmbras

Dans le premier cas, on voit le vieux Priam tenter vainement de punir la cruauté de Pyrrhus. L'échec du projectile lancé est dit, —en plus du contenu sémantique—, dès l'apparition en rejet du parfait *coniecit*, mot de trois longues. R. Lucot a parfaitement décrit le parti que le poète peut tirer, selon le contexte, de ces trisyllabes rejetés à l'attaque d'un vers<sup>32</sup>. Il écrit à ce sujet<sup>33</sup>: « Un mot molosse est prosodiquement un mot long: il comporte six mores et, à cet égard, n'est égalé que par des tétrasyllabes, choriambes ou ioniques; dans un hexamètre, dans un sénair il s'étend sur un pied et demi. Du fait de cette longueur, qui se réalise en trois syllabes seulement, auxquelles l'oreille assigne une durée égale, la prononciation d'un mot molosse se caractérise par la lenteur uniforme. Longueur, lenteur, uniformité dans lesquelles l'accentuation vient introduire un élément de

32. R. LUCOT, «Un thème virgilien: le lancer du javelot», *Pallas*, 9, 1960, p. 165-170, «Molosses en rejet», *Pallas*, 14, 1967, p. 81-112.

33. *Id.* (1967), p.84.

relief: l'accent est médian et la deuxième syllabe est plus haute que les deux autres; si bien que l'on pourrait dire, en grossissant les choses, que le mot molosse est constitué d'une base, d'un début lourd à quoi fait suite, par une lente progression, une montée de la voix vers un sommet mélodique, suivie elle-même d'une lente descente, d'un retour au calme initial. D'où, au total, pour l'auditeur, une impression de lenteur...». L'effet de ralenti est d'autant plus fort que le mot suivant est spondaïque, si bien que le premier hémistiche jusqu'à la penthémimère ne comporte que des longues.

Le contraste est total avec l'autre lancer, réussi. Le dissyllabe en rejet, de nature dactylique (*conicit*), confère au vers une attaque dynamique. Les coïncidences pied-mot et ictus-accent, parce qu'elles sont doublées d'une pause phrastique, pourraient ralentir le rythme, si le pied II ne faisait à son tour l'objet d'une mise en oeuvre particulière: un partage des brèves du biforme, qui est assuré par un mot trochaïque suivi d'un mot iambique, introduit, comme nous l'avons vu, un contre-rythme propre à exprimer une hésitation fugace, rapidement vaincue.

Que les jeux de contraste soient capables d'effets saisissants, le fait apparaît lorsqu'un mot pyrrhique est encadré entre deux mots molosses. Telle est cette clameur terrifiante qui s'élève jusqu'aux cieux:

Virg. *En.*, 2, 222

*clamores*<sup>T</sup> *simul horrendos*<sup>H</sup> *ad sidera tollit*

Lorsque le mot molosse, détaché à l'entrée du vers, est un adjectif disjoint de son substantif placé en fin de vers, l'impression recherchée est celle de l'émotion vive, dramatique ou noble<sup>34</sup>:

Virg. *En.* 2, 3 :

- - | - - | - u u | - u u | - u u | - x  
*Infandum*<sup>T</sup>, *regina*<sup>F</sup>, *iubes*<sup>H</sup> *renouare dolorem*

Virg. *Georg.* 3, 413

- - | - - | - u u | - - | - uu | - x  
*ingentem*<sup>T</sup> *clamore*<sup>F</sup> *premes*<sup>H</sup> *ad retia ceruom.*<sup>35</sup>

34. R. LUCOT, « Sur un type latin d'hexamètre. (D'Ennius à Properce) », *Hommages Hermann*, Bruxelles, 1960, p.492-498. T.E.V. PEARCE, « A pattern of word order in Latin poetry », *C.Q.*, 18, 1968, p.339-354. On notera en outre une *triple a* dont l'effet s'ajoute à celui de la métrique verbale: voir *infra* note 42.

35. Voir J. HELLEGOUARC'H, *Le monosyllabe...*, p.265-269 et T.E.V. PEARCE, *supra*, note 34. Ajoutons qu'exceptionnels sont aux pieds IV et V d'un hexamètre les mots dont la métrique verbale présente le schéma uu-uu: rares en cette position et de ce fait

Chacun de ces effets spéciaux montre finalement combien la répartition des longues et des brèves vaut non pas en soi, mais en fonction d'une métrique verbale destinée à valoriser un sens et à produire des impressions particulières. L'emplacement d'un mot dans le vers devient ainsi stratégie du sens et de l'impression à produire. Le cadre du vers est à ce titre déterminant.

Le rôle des *césures* est en ce domaine essentiel. Les mots et leur métrique verbale trouvent là de véritables points d'ancrage de la signification. Pour en illustrer les données, je retiendrai les quelques faits suivants:

- Les *mots molosses* offrent une nouvelle fois un champ d'observation riche de leçons. Placés à la penthémimère (P), ils contribuent à créer une impression d'équilibre surtout si deux d'entre eux sont répartis de part et d'autre de la césure. Ils permettent ainsi notamment d'insister sur une situation statique, si bien qu'ils ont une forte valeur descriptive, partout conclusive<sup>36</sup>:

Virg. *Buc*, 5, 56 :

- u u| - -| - -| - - | - u u| - -  
candidus *insuetum*<sup>P</sup> *miratur* limen Olympi  
Cat, c. 64, 333

- uu| - -| - -| - - | - uu| - -  
leuia *subternens*<sup>P</sup> *robusto* bracchia collo

-Un effet non moins marqué est obtenu lorsque le mot molosse, détaché par une trihémimère (T), introduit un hexamètre qui est dépourvu de penthémimère (P), et culmine à l'hepthémimère (H)<sup>37</sup> au terme d'une suite continue de longues: Lucrèce. 1, 779

*naturam*<sup>T</sup> *clandestinam*<sup>H</sup> caecamqu(e) adhibere

Une élision, véritable pont phonique, peut encore renforcer l'effet en vue d'insister sur un aspect massif:

Virg., *En*. 1, 421

*Miratur*<sup>T</sup> *mol(em)* *Aeneas*<sup>H</sup> magalia quondam,

-Une mise en oeuvre particulière de mots spondaïques est également susceptible d'effets spéciaux. Peuvent ainsi naître des facteurs de 'rallonge' à la penthémimère, lorsque celle-ci passe à l'intérieur d'un groupe verbal unitaire. Tel

stylistiquement marqués, ils présentent un caractère ample et emphatique qui sert notamment à exprimer la douleur, la crainte ou l'horreur.

36. Cf. R. LUCOT, *supra*, note 25.

37. R. LUCOT, «De Lucrèce à Virgile. Etudes de rythme», *Rh. Mus.*, 106, 1963, p.331-348

est le cas de l'unité que forment un adjectif et son substantif. Un cas limite en est offert dans cet hexamètre à triple césure, créant une impression de durée et de grandeur:

Virg. *Aen.* 6, 699

sic memorans<sup>T</sup> *largo*<sup>P</sup> *fletu*<sup>H</sup> simul ore rigabat

Il existe même certains mots dont la métrique verbale souligne une pause phrastique. Parmi ces supports verbaux qui se prêtent à des débits spécifiques, d'ordre statique ou dynamique, on relève les agencements suivants:

-un mot iambique (u -) devant T, P ou H clôt généralement un membre syntaxique:

Virg. *En.*, I, 5: arma uirumque *cano*<sup>P</sup> Troiae qui primus ab oris

-Quand devant une césure T, P ou H se trouve un *mot anapestique* (uu -), celui-ci est d'ordinaire étroitement rattaché à ce qui suit (*Vorwärtsweisend*), soit par la continuité sans faille du discours, soit par une disjonction dont il constitue un premier élément<sup>38</sup>. Lorsque telle n'est pas la règle, l'effet qui en résulte introduit une impression de surprise et de perturbation, qui est savamment utilisée dans la description de cette marche hésitante:

Virg., *En.* 2, 494

- uu| - -| - uu| - -| - u u| - -

Fit uia uī<sup>T</sup>; rumpunt<sup>P</sup> *aditus*<sup>H</sup> primosque trucidant,

Les trois césures, T, P et H soulignent trois étapes rythmiques du vers. Elles ont une force rhétorique qu'elles doivent au fait que deux d'entre elles, T et H, coïncident avec un jalon phrastique, agencement qui leur confère, comme je l'ai montré ailleurs, un relief insistant<sup>39</sup>. Cette visée est toutefois contrariée par le support verbal de la penthémimère: succède à P et précède H un mot anapestique qui est rattaché syntaxiquement non à ce qui suit, mais à ce qui précède. Ce contre-rythme fait en outre suite à un autre effet non moins heurté: aux dactyles I et II, un mot pyrrhique, encadré par deux monosyllabes de sens plein, forme une séquence amphibraque de rythme fortement contrastif.

Une variante de tels effets spéciaux est le cas d'une penthémimère encadrée par deux mots anapestiques: cet agencement est capable de traduire la rapidité, les mouvements brusques ou les élans de la passion :

38. R. LUCOT, «Sur un type pathétique d'hexamètre», *Pallas*, 14, 1967, p.69-80.

39. Mes articles (1984) et (1985a).

Cat., 64, 58:

- u u| - u u| - uu| - -| - u u| - -

Immemor at *iuuenis*<sup>P</sup> *fugiens*<sup>H</sup> pellit uada remis

Certaines dispositions verbales aboutissent en outre à multiplier les intermots césurables à l'intérieur d'un même vers. J'ai montré que de tels agencements sont propices à une diction rhétorique, surtout lorsque les deux lectures *ad metrum* et *ad sensum* coïncident au moins à l'une de ces césures multiples. Il est pourtant une mise en oeuvre particulière qui aboutit non plus à une impression rhétorique, mais à une dramatisation émotionnelle. Il s'agit des vers qui, privés d'une penthémimère (P), cumulent conjointement une trihémimère (T), une trochaïque 3è (F) et une hephthémimère (H), —selon la disposition que A. Nougaret appelle *triple a* —. L'impression produite est alors celle d'un rythme heurté et d'une émotion intense. Tel est le cas de ces deux vers, précédemment étudiés:

Virg. *En.* 2, 3:

- -| - -| - u u| - uu| - u u| - x

*Infandum*<sup>T</sup>, *regina*<sup>F</sup>, *iubes*<sup>H</sup> renouare *dolorem*

Virg. *Georg.* 3, 413

- -| - -| - u u| - -| - uu| - x

*ingentem*<sup>T</sup> *clamore*<sup>F</sup> *premes*<sup>H</sup> ad *retia ceruom*

Le jeu des césures complète ainsi l'impression émotionnelle créée par la métrique verbale, en une parfaite convergence d'effets spéciaux.

D'une manière plus générale, la césure F est capable à elle seule de faire naître une impression de déséquilibre, surtout lorsqu'elle surgit à l'intérieur d'un contexte verbal fait de mots particulièrement longs:

Cat. c. 64, 115

- -| - -| - u u| - -| - uu| - x

*Tecti frustraretur*<sup>F</sup> *inobservabilis error*.

ou entre deux vocables de dimensions radicalement opposées:

Virg. *En.*, 4, 486:

- -| - u u| - u u| - u u| - u u| - x

*spargens umida mella*<sup>F</sup> *soporiferumque* papauer

Dans cette scène magique, pouvait-on mieux évoquer l'idée d'un charme troublant autant que dangereux ?

Au lieu de suggérer, la mise en oeuvre de la métrique verbale et des jalons rythmiques du vers peut non seulement éclairer, mais construire le sens. Le fait résulte de la manière selon laquelle interfèrent les jalons du mètre et ceux de la phrase. Les césures doubles ou triples, précédemment évoquées, sont capables de



conviennent à l'expression de la grandiloquence, d'événements tragiques ou de sentiments pathétiques:

Verg. *Aen.* 1, 355-356

crudelis aras<sup>P</sup> *traiectaque* pectora ferro

*nudauit*

Le moment est tragique: l'ombre de Sychée, privée de sépulture, apparaît en songe à Didon pour lui révéler le crime sacrilège de Pygmalion. L'écriture est le lieu d'une convergence d'effets propre à insister sur l'aspect pathétique de la situation: au quadrisyllabe de valeur emphatique (*traiectaque*), ouvrant le second hémistiche après P, s'adjoint le rejet, au début du vers suivant, d'un mot molosse (*nudauit*) dont nous avons vu précédemment la force expressive.

-Mais d'une manière plus générale, l'*enjambement* est étroitement lié à la césure qui peut en suggérer l'attente ou en délimiter le terme. J'en ai étudié certaines des données fonctionnelles dans des travaux antérieurs (1985b). Un cas particulier est celui de la ponctuation bucolique (B)<sup>40</sup>. Lorsqu'elle est liée au rejet ou à l'enjambement, elle contribue à mettre en valeur une idée importante. Dans le vers suivant qui décrit les diverses métamorphoses de Protée, elle est suivie d'un enjambement, bien en situation pour dire les transformations incessantes et la forme insaisissable du devin:

Virg., *Georg.*, IV, 409-410:

aut acrem<sup>T</sup> flammae<sup>P</sup> sonitum<sup>H</sup> dabit<sup>B</sup> *atque ita uinclis*

*excidet* aut in aquas tenuis dilapsus abibit.

Le v. 409 fait l'objet d'une dramatisation insistante jusqu'à la diérèse bucolique, point culminant d'effets spéciaux. Trois césures se cumulent jusqu'à la clausule de cet hexamètre, si bien qu'à chacun de ces jalons rythmiques correspond un mot, qui s'impose avec sa propre charge de sens. Parallèlement, à une suite de longues culminant à P succèdent deux contre-rythmes. L'un repose sur le mot anapestique *sonitum*: alors qu'il fait suite à la césure P et précède H, la métrique verbale de ce vocable introduit, comme nous l'avons vu, une note émotionnelle. Bien visible dans le mètre, ce mot anapestique occupe alors une position de relief telle que, dans le contexte qui est le sien, il peut suggérer une sorte d'image inversée du dactyle, pied fondamental dans l'hexamètre. Le second contre-rythme résulte du mot pyrrhique *dabit*, encadré d'une manière exceptionnelle entre H et

40. Cf. J. PERRET (1956); R. LUCOT (1965), J. HELLEGOUARC'H, «La ponctuation bucolique dans les *Satires* de Juvénal. Etude métrique et stylistique», dans *Mélanges R. Fohalle*, Liège-Gembloux, Duculot, 1969, p.173-189.

B. Sa diction, normalement accélérée, précipite d'autant plus l'arrivée de la dipodie finale que le pied IV, souvent spondaïque chez Virgile<sup>41</sup>, est ici dactylique. Il semble ainsi anticiper un pied trop tôt la clause dont la grammaire fait elle-même l'objet d'une relance (*atque*) que prend en charge un enjambement. Celui-ci présente à son tour une accélération qu'il doit moins à la présence d'un pied I dactyle qu'à la réalisation de celui-ci par un mot dactylique en parfaite coïncidence ictus-accent (*excidet*) et lieu d'une diérèse I<sup>42</sup>. La mise en oeuvre de celle-ci favorise enfin un dernier effet spécial: la coïncidence pied-mot ralentit la diction enchaînée du vers, si bien qu'est suggéré un fugace arrêt sur image. Pour dire la métamorphose, Virgile pouvait-il offrir une plus belle écriture elle-même en métamorphose?

Reconnaissons que la convergence de plusieurs effets confère à l'énoncé une expressivité particulière. C'est cette mise en résonance de tout un contexte que je voudrais examiner au terme de cette réflexion.

### III. Convergence d'effets et mise en résonance d'un contexte

Nous le voyons dans le dernier exemple étudié, tandis que nous en avons rencontré divers autres dans l'ensemble des vers cités. D'une manière plus générale, il est vrai qu'une poésie, retour suivi (*uersus*) d'un même mètre à l'intérieur d'un ensemble, se prête à ce travail métrique, verbal et sémantique sur plusieurs vers suivis. On peut ainsi assister à de véritables compositions strophiques, lieu d'une dramatisation intense:

Verg. *Aen.* 1, 115-118:

ipsius ante oculos ingens a uertice pontus  
 - - | - uu | - uu | - - | - uu | - x  
*in pūppim fērit;*<sup>D2</sup> *excūtitur*<sup>H</sup> pronusque magister 116  
 - uu | - uu | - - | - - | - uu | - x  
 uōluitur<sup>D1</sup> in caput;<sup>D2</sup> *ast*<sup>P</sup> illam<sup>H</sup> ter fluctus ibidem  
 - uu | - - | - uu | - uu | - uu | - -  
*tōrquet āgens*T circ(um) *et*<sup>P</sup> rapidus<sup>H</sup> *uorat* aequore uertex 118

Ces quatre vers, qui décrivent la mort d'un pilote dans la tempête, sont

41. E. G. DUCKWORTH (1969), *supra*, note 25. Voir aussi R. B. STEELE (1926), *supra*, note 24

42. Les diérèses I et II ont un aspect coutumier, comme le montrent les *Index* métriques de W. OTT, Tübingen, Niemeyer, parus à partir de 1973.



indissociables, comme le montrent les enjambements. Ils font l'objet d'une dramatisation qui va crescendo jusqu'à la chute et l'engloutissement. Au v. 116, l'unité phonétique molosse (*in puppim*) contribue à un fort ralenti, contrastant avec le mot pyrrhique qui lui fait suite (*ferit*). Ce dissyllabe de deux brèves est à vrai dire encadré entre le molosse initial (*in puppim*) et un quadrisyllabe palimbachée (*excutitur*). La durée de ces deux unités verbales est égale (6 mores), si ce n'est que la seconde comporte une accélération interne. Le procédé est propre à insister sur la puissance du paquet de mer qui s'abat. Au vers 117 se succèdent deux mots (ou groupe de mots) dactyliques (*uoluitur in caput*) qui cumulent coup sur coup deux diérèses coutumières I et II<sup>43</sup>. Celles-ci suggèrent, comme nous l'avons déjà indiqué, un bref arrêt, par deux fois, au moment où le rythme marque une double accélération: la première est d'ordre quantitatif, avec deux dactyles homodynes; la seconde concerne le monosyllabe *ast*<sup>44</sup>, qui survient un demi-pied trop tôt avant la césure P, ainsi anticipée. Ces effets conjugués conviennent à l'image du basculement et de la cabriole brutale qui s'ensuit, au moment où le pilote est emporté sous le choc. Au vers 118, se produit le naufrage. Il est exprimé par un partage de brèves au pied I, lieu d'un fort contre-rythme: un mot trochaïque (*torquet*) et un mot iambique (*agens*) se succèdent. Suivent une élision et une nouvelle anticipation de la césure, rappelant celle du vers précédent, avec le proclitique *et*. Ces dissonances se poursuivent avec le mot anapestique (*rapidus*). Par sa place, immédiatement après la césure P, celui-ci introduit, comme nous l'avons déjà vu, une dramatisation en même temps qu'une forme de renversement du rythme dactylique. Enfin une ultime accélération est due au mot pyrrhique *uorat* placé juste avant la clausule. Nous avons aussi souligné antérieurement l'effet d'un pied IV non seulement dactylique, mais composé d'un biforme reposant sur un dissyllabe de deux brèves. On ajoutera trois intermots césurables (T P H) qui, dans un tel contexte, sont propres à suggérer un rythme saccadé, voire brisé. Cette impression s'accompagne pourtant d'un dernier effet contradictoire: l'anticipation de la diction de P, que suppose le proclitique *et*, ainsi qu'une récurrence phonique qui parcourt le dernier hémistiche jusqu'à la clausule (*uorat...uertex*) établissent une impression de suite sans fin.

Inépuisables sont les ressources expressives de l'hexamètre. Le fait mérite d'autant plus d'être souligné que les moyens proprement métriques dont il dispose sont formellement limités. En effet ce mètre n'admet que deux pieds, le dactyle et

43. *Ibid.*

44. Cf. J. HELLEGOUARCH, *supra* note 31.

sa variante le spondée, de sorte que leurs combinaisons possibles sont limitées à seize. Ajoutons que chacune de celles-ci ne sont pas employées avec la même fréquence<sup>45</sup>, si bien que finalement leur nombre s'en trouve encore restreint. Aussi est-ce la mise en oeuvre stylistique qui est riche de variantes et de surprise. Cette richesse ressortit à la relation privilégiée qui s'établit entre le mètre et son support verbal. Se priver de celui-ci, ce serait engager une démarche comparable à celle d'un musicien qui entendrait lire les notes de sa partition en l'absence de la portée et de la clef.

Exemplaires sont ainsi les réécritures d'un même texte chez les grands auteurs. De *poeta fabricator*, l'écrivain devient magicien du Verbe, lorsqu'il réécrit le même texte sans jamais produire la même impression. Un cas limite est cette quasi-reprise de Virgile par lui-même:

Virgile, *En.* 3, 192-208 (récit d'Enée)

<i>Postqu(am) altum<sup>T</sup> tenuere<sup>F</sup> rates<sup>H</sup> nec iam amplius ullae</i>	SDDS
<i>apparent terrae<sup>P</sup>, cael(um) undiqu(e) et undique pontus</i>	SSSD
<i>tum mihi caeruleus<sup>P</sup> supra caput astitit imber</i>	DDSD
<i>noct(em) hiememque ferens et<sup>F</sup> inhorruit unda tenebris.</i>	DDDD

Virgile, *En.* 5, 8-11 (récit du poète)

<i>Vt pelagus<sup>T</sup> tenuere<sup>F</sup> rates<sup>H</sup> nec iam amplius ulla</i>	DDDS
<i>occurrit tellus<sup>P</sup>, mari(a) undiqu(e) et undique caelum</i>	SSDD
<i>olli caeruleus<sup>P</sup> supra caput astitit imber</i>	SDSD
<i>noct(em) hiememque ferens et<sup>F</sup> inhorruit unda tenebris</i>	DDDD

Hormis quelques variantes synonymiques, ces deux textes paraissent identiques, au point de ne pas seulement reprendre le même *topos* épique du récit homérique d'une tempête, mais plus encore d'utiliser un substrat verbal similaire. Pourtant les quelques modifications introduites dans le vocabulaire changent profondément la visée et la réception de l'écriture. Dans le premier extrait, le récit est fait par celui qui a vécu l'événement, Enée. En revanche dans le second, il est le privilège du poète dont la narration a désormais le recul voulu. Ces deux situations narratives distinctes expliquent un regard différent porté sur le spectacle offert. Enée (v.194), sensible aux impressions ressenties (*tum mihi*), perçoit la mer comme un gouffre, voire comme un pont si vaste (*undiqu(e) et undique pontus*) entre deux mondes qu'il n'en saisit plus les limites humaines. Cette impression ressort de la mise en oeuvre de l'hémistiche qui suit P jusqu'à la clausule: la reprise binaire de *undique* insiste sur un regard panoramique ; mais plus encore, deux

45. Cf. E.G. DUCKWORTH (1969), *supra*, note 25.

élisions soudent si bien les mots entre eux que ce second hémistiche offre un aspect particulièrement massif (*cael(um) undiqu(e) et*) jusqu'à l'entrée de la clausule, elle même anticipée par le proclitique *et*. Aussi la disparition des terres, laissant place à l'immensité (*nec...ullae/ apparent terrae, caelum...*) dit-elle l'angoisse éprouvée à se trouver pour finir en pleine mer, entre ciel et eau (*caelum...pontus*). Parallèlement ce regard descendant des hauteurs célestes sur la surface marine et s'abîmant dans les flots est propre à symboliser le désespoir intérieur du héros.

A l'inverse, le poète (v.9) paraît sensible au spectacle grandiose de la mer (*maria*). Certes les mêmes élisions et la même anaphore continuent à dire l'immensité marine. Mais cette vaste étendue prévaut par un aspect étale et plane (*pelagus*). Conjointement le regard qui s'élève en direction du ciel est propre à traduire le saisissement d'un spectateur assistant au déchaînement impressionnant autant que spectaculaire des éléments. L'alternance régulière du spondée et du dactyle (SDSD), dans le vers suivant de cette seconde séquence (v. 10), contribue à renforcer cette impression. Plus exactement, sa disposition est la forme inverse de cette autre alternance, expression de l'équilibre et de la solennité, DSDS, qui a été examinée au cours de cette réflexion. Aussi, par différence, l'attaque spondaïque du pied I et sa reprise en écho au pied III autant que l'image inversée du schéma de la clausule sont-elles aptes à dire le déséquilibre envahissant d'une violence destructrice. Ce schéma est absent du récit d'Enée, qui usant (v.194) jusqu'à P d'une dipodie dactylique insiste pour sa part sur l'accélération brutale du nuage qui s'abat en tornade. Le dactyle IV fait rebondir cette impression: survenant après le coup de frein donné par le pied III spondaïque, il précipite d'autant plus la diction du vers que le biforme repose sur un mot pyrrhique. Certes celui-ci forme une unité phonétique avec la préposition qui le régit. Mais la complexité même du statut verbal de ce pied IV ne fait qu'accentuer les contradictions d'un monde, lieu de tous les affrontements. Ce changement de perspective entre les deux récits, que souligne une distribution différenciée des dactyles et des spondées, est provoqué par la simple substitution du mot spondaïque *olli* au dactyle *tum mihi* du récit d'Enée. La permutation verbale est en fait déjà en soi une indication stylistique forte: rappelons en effet qu'*olli* est un stylème ennien renforcé par un second rappel: l'adjectif *caeruleus* fait partie chez Ennius d'expressions formulaires. Aussi ces signaux intertextuels placés à l'entrée du vers sont-ils porteurs d'une tonalité particulière, celle de la *grauitas* épique par excellence. La double référence à Ennius introduit ainsi le récit du poète, à la différence de qui se passe chez Enée, dans une topique et un modèle d'écriture. Or cette introduction d'un événement particulier dans l'universel épique et

mythique fait perdre à l'émotion son caractère individuel, et de ce fait émotionnel, au profit d'une vision symbolique, plus encore que plastique.

Il n'est pas jusqu'à la théorie de la dérivation des mètres qui ne trouve ici une place. Exemple est à ce sujet le récit fait par le poète. Il comporte, formellement, un début possible d'asclépiade au troisième vers (v.10): *olli caeruleus*<sup>P</sup>. Or les deux mots qui composent cet hémistiche sont fortement connotés d'une valeur épique, comme nous l'avons vu. Ne peut-on pas alors percevoir dans l'alliance paradoxale qui consisterait à unir le ton épique par excellence et un support lyrique, une contradiction d'autant plus forte qu'il s'agit alors d'insister sur un déchaînement exceptionnel de la nature?

Cette tonalité émotionnelle, dont est susceptible un tel agencement, semble ressortir plus précisément encore de la comparaison suivante, qui met en évidence une analogie non seulement structurale, mais quasi générique, entre un premier hémistiche d'hexamètre et le début d'un asclépiade:

- -| - u u| - " - uu| - u x

Hor. *Od.* 1, 6, 9: *conamur tenues grandia, dum pudor* (ascl.)

- -| - u u|<sup>P</sup> -| - u u| u u| x

Virg. *Buc.* 1, 2: *siluestrem tenui musam meditaris auena* (hex.)

L'adjectif *tenuis* est propre à conférer à ces deux vers une visée commune. Il n'est pas jusqu'au niveau poétique revendiqué par les deux poètes qui ne soit sans quelque similitude: Tityre, loin des combats, chante et fait chanter la nature; Horace dit son refus de la Muse épique au profit de chants plus simples.

Qu'une construction colométrique puisse ainsi être un mode de composition du vers, porteur d'une visée expressive, le pentamètre peut en être une illustration. Il semble se prêter d'autant mieux à de tels agencements qu'il apparaît chez Ovide même comme un mètre en dérivation. Il apparaît d'un point de vue formel et fonctionnel comme dérivé de l'hexamètre, même s'il est, selon le poète, la forme tronquée du grand vers épique: il aurait perdu un pied, perdant conjointement la grandeur héroïque. Chacun connaît ces premiers vers des *Amores*:

Ov. *Am.* 1, 1-4

Arma graui numero uiolentaque bella parabam  
edere materia conueniente modis.

Par erat inferior uersus; risisse Cupido  
dicitur atque unum surripuisse pedem.

Mieux encore: même s'il ne le dit jamais explicitement, Ovide pourrait bien avoir travaillé le pentamètre comme la forme répétée d'un premier hémistiche d'hexamètre culminant à P. Aussi aurait-il conçu le distique élégiaque comme un ensemble d'autant plus unitaire qu'il lui était possible de jouer de lieux de

concordance et de discordance entre les deux mètres. Il est vrai que les théoriciens admettent volontiers que dans ce cas, l'hexamètre est le support privilégié de la raison et le pentamètre de l'émotion<sup>46</sup>.

Cette analyse très mécaniste n'est acceptable qu'à la condition de voir là des constantes capables de valoriser de multiples variantes, perçues comme telles et propres aux meilleurs effets expressifs. Exemple est en la matière le début des *Métamorphoses*. Alors que l'auteur des *Héroïdes*, des *Amores* et de l'*Ars Amatoria* a habitué son public à une poésie écrite en distiques élégiaques, unissant l'hexamètre au pentamètre, il crée la surprise au second vers de ce grand oeuvre didactique, qui sera fondé exclusivement sur l'hexamètre:

Ov., *Met.* 1, 12:

- u u| - u u| - -| - - | - uu| - x  
 In noua fert<sup>T</sup> animus<sup>P</sup>// mutatas dicere formas DDSS-DS  
 - u u| - - | - <sup>P</sup> - | - - | - u u| - x  
 corpora; di<sup>T</sup> coeptis // (*nam uos mutastis et illas*) DSSS-DS  
 Adspirate meis (...)

Un lecteur non averti et coutumier des oeuvres antérieures d'Ovide ne peut qu'attendre après l'hexamètre un pentamètre. Le premier hémistiche du second vers reprend si bien la métrique verbale de celui du premier hexamètre culminant à P que perçu dans le cadre d'un distique élégiaque, il semble culminer sur une coupe centrale de pentamètre. L'agencement verbal de ces deux vers est en effet suffisamment exceptionnel pour que leur association ne fasse pas de doute: on sait qu'un monosyllabe à un jalon rythmique du mètre est rarissime, si bien que sa portée est, dans les deux cas, stylistiquement marquée. Tout semble ainsi être en place pour préparer, voire signaler l'arrivée du deuxième cōlon d'un pentamètre. Mieux encore: celui-ci n'est pas sans rappeler le premier cōlon d'un pentamètre de l'*Ars Amatoria*:

Ov., *Ars Am.*, 1, 30: (pentamètre)

- u u| - - | - || - u u| - u u| -  
*uera canam; coeptis// mater Amoris, ades*

Malgré un support verbal différencié, la même suite dactyle-spondée culmine sur le même mot *coeptis*.

Pourtant le pentamètre si bien suggéré en ce début des *Métamorphoses* n'est pas réalisé. Créant un effet de surprise, le second hémistiche, en attente de réalisation, introduit un coup de théâtre d'autant plus réussi qu'il correspond à une

46. Sur tous ces faits voir J. LUQUE MORENO, (1994a)

parenthèse logique (*nam...*). A vrai dire l'attente est d'autant plus rapidement déçue que ce second cōlon commence par un spondée, impossible en cette place dans un pentamètre<sup>47</sup>.

Le texte poétique fonctionne finalement en résonance polyphonique. Il 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. Ce principe est si bien un protocole métalinguistique que le poète, même lorsqu'il est *poeta fabricator*, sait introduire un sens sous le sens, de sorte que les mots entrent dans une nouvelle résonance, offrant chaque fois une autre vision du monde. La voix poétique a ainsi une visée complexe: 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. Le texte qui nous est livré est non modifiable, sous peine d'en ruiner la visée et la réussite. Au total l'étude stylistique du mode de composition d'un vers montre à quel point un mètre est déterminé par la manière dont il est inséré dans un ensemble ou contexte. Du jeu de rapports et d'oppositions, de variantes et de contrastes résultent diverses impressions, si bien qu'importe moins l'*ethos* théorique du vers que son rendement, fonction de mises en oeuvre infinies.

47. P. E. KNOX, *Ovid's Metamorphoses and the tradition of Elegy*, Harvard University, Cambridge, Massachusetts, 1982, insiste sur la parenthèse qui ouvre le second hémistiche, au moment où le lecteur découvre qu'il ne s'agit pas d'un pentamètre. En outre sur le pentamètre où paraissent être confrontées à l'intérieur d'un même mètre, les données, pour le premier hémistiche, d'une métrique ionienne (variable) et, pour le second hémistiche, celles d'une métrique éolienne (invariable et offrant un nombre fixe de syllabes), voir J. LUQUE MORENO, (1994a).

*Bibliographie*

- F. CUPAIUOLO (1963), *Un capitolo sull' esametro latino. Parole e finali dattiliche o spondaiche*, Naples.
- J. DANGEL
- (1984) «Césures et pauses syntaxique dans l'*Enéide*», dans *REL*, 61, p.284-311;
  - (1985a) «Intermots césurables et organisation syntagmatique dans la phrase oratoire de l'*Enéide*», dans *Syntaxe et latin* éd. par Ch. Touratier, Univ. de Provence, p.385-405;
  - (1985b) «Les enjambements dans l'*Enéide*», *Latomus*, 44, p.72-100;
  - (1993) «Matière et poésie dans le livre II de Lucrèce: essai de lecture stylistique», *Vita Latina*, 130-131, p.18-27;
  - (1994) «Le style chez les Latins: une imitation créatrice», dans *Actes du Colloque "Qu'est-ce que le style?"*, Paris IV Sorbonne, 8-11 oct. 1991, éd. par P.Cahné-G.Molinié, *Qu'est-ce que le style?*, Paris, PUF, p.93-113.
  - (1996) «le *sermo cotidianus* dans les textes latins: la stylistique au service de la linguistique», dans *Akten des VIII. internationalen Kolloquiums zur lateinischen Linguistik*, éd. par A. Bammesberger- F. Heberlein, Heidelberg, Winter, p.503-517.
  - (1997a) «Le *carmen* latin: rhétorique, poétique et poésie», *Euphrosyne*, 25, p. 113-131.
  - (1997b) «Faunes, Camènes et Muses: le premier art poétique latin?», *B. Stud. Lat.*, 27, 1997, p. 3-33.
- L. De NEUBOURG, (1986), *La base de la localisation des mots dans l'hexamètre latin*, Bruxelles.
- H. DREXLER (1951-1956), *Hexameter Studien* I, *Aevum*, 25, 1951, p.435-465; 512-547; II-III Salamanque, 1953; IV, Göttingen, 1953 (microfilm; V-VI, Madrid, 1956.
- J. GERARD (1980), *La ponctuation trochaïque dans l'hexamètre latin d'Ennius à Juvénal*, Paris, Les Belles Lettres.
- J. HELLEGOUARC'H (1982), «Les structures verbales de l'hexamètre latin dans les 'Annales' d'Ennius et le créateur du vers épique latin», *Latomus*, 41, p.743-765.
- R. LUCOT (1965), «Ponctuation bucolique, accent et émotion dans l'*Enéide*», *R.E.L.*, 43, p.262-274.

## J. LUQUE MORENO,

- (1994a) *El distico elegiaco*, Madrid.
- (1994b) *Arsis, thesis, ictus* Univ. de Grenade.
- (1995) *De pedibus. De metris*, Univ. de Grenade.

## M. NASTA

- (1994), «Principes d'analyse d'une versification orale, I. Les facteurs spécifiques de l'hexamètre grec"», *Les Etudes class.*, 62, p.101-129;
- (1995)«Principes d'analyse d'une versification orale, II. Caractère traditionnel de la versification épique: bref aperçu de la diachronie», *Les Etudes class.*, 63, p.197-223.

F. NORDEN, (1970<sup>2</sup>) *P. Vergilius Maro. Aeneis Buch VI*, Stuttgart.

## J. PERRET,

- (1956), «Ponctuation bucolique et structure verbale au IV<sup>e</sup> pied», *R.E.L.*, 34, 1956, p.146-158;
- (1953), «Sur la place des fins de mots dans la partie centrale de l'hexamètre latin"», *R.E.L.*, 31, p.200.

J. HELLEGOUARCH (1978) «Les structures stylistiques de la poésie latine: méthode d'analyse et application pratique», dans *Inf. litt.*, 30, 5, p.234-245.N.I. HERESCU (1960) *La poésie latine. Etude des structures phoniques*, Paris.W.F. JAKSON KNIGHT(1939), *Accentual symetry in Vergil*, Oxford.H.B. RÓSEN -(1989), «Nouveaux regards sur l'expression poétique d'Homère», *REG.*, 102, p.263-283;

- (1990) «La structure de l'énoncé poétique d'Homère. Rythme tonique et rythme syntaxique», *Lallies*, 10, p. 329-343.