

Le poème 72 de Catulle: problèmes de rythme

Emmanuele PLANTADE
Université de Lyon III (France)

Resumen

Dans l'étude rythmique de la poésie latine, l'existence de mots clitiques échappant à la règle générale d'accentuation est un des principaux obstacles. Or, pour analyser le rythme des textes français, le poéticien Henri Meschonnic tient compte non seulement des accents syntaxiques, mais aussi de l'effet emphatique des récurrences phoniques. On s'inspire de cet exemple pour résoudre pragmatiquement certaines difficultés de <<rythmisation>>: la tâche est facilitée par l'importance que Catulle accorde aux réseaux phoniques. Cette démarche permet de mettre en lumière des figures rythmiques (<<contre-accents>>, i.e. contiguïtes de syllabes accentuées) rendant justice à la virtuosité du poète. Ainsi, dans le carmen 72 qui est une conversation fictive, les jeux sonores et rythmiques apparaissent comme des moyens pararhétoriques, aptes à suggérer une dramaturgie amoureuse tout à fait convaincante.

Abstract

The existence of clitic words which escape standard rules of accentuation is one of the main obstacles when one studies rhythm in Latin poetry. However, the poetry specialist Henri Meschonnic takes into account not only syntactic accents but also the emphatic effect of repeated sounds in his analyses of the rhythm of French texts. His example is often followed in order to find practical solutions to a certain number of accentuation problems. This practice brings into light rhythmic devices ("counter-accentuation," i.e. adjacent syllables which are stressed), and allows the art of the poet to be more fully appreciated. Thus, in carmen 72, which is a fictitious conversation, the play on sounds and rhythms is -beyond mere rhetoric- a further means to conjure up a most convincing scene of love making.

Palabras clave: Ritmo, Catulo, acento.

Dicebas quondam solum te nosse Catullum,
 Lesbia, nec prae me uelle tenere louem.
 Dilexi tum te non tantum ut uulgiu amicam,
 Sed pater ut gnatos diligit et generos.
 Nunc te cognoui; quare etsi impensius uror,
 Multo mi tamen es uilior et leuior.
 Qui potis est? Inquis. Quod amantem iniuria talis
 Cogit amare magis, sed bene uelle minus.

Autrefois tu disais, Lesbie que tu ne connaissais que Catulle: pour me garder tu n'aurais pas voulu de Jupiter. Je t'ai chérie alors pas uniquement de l'affection que les gens ont pour une amie, mais de celle qu'a un père pour ses enfants et ses gendres. Maintenant, je te connais: aussi, malgré le feu toujours plus fort dont je brûle, tu as bien perdu mon estime et ma vénération. <<Comment est-ce possible?>> dis-tu. Pareille trahison contraint un amant à avoir plus d'amour, mais moins d'amitié.¹

1. Du rythme.

Nous posons comme point de départ la conception du <<rythme dans le langage>> formulée par Henri Meschonnic:

Je définis le rythme dans le langage comme l'organisation des marques par lesquelles les signifiants linguistiques et extralinguistiques (dans le cas de la communication orale surtout) produisent une sémantique spécifique, distincte du sens lexical, et que j'appelle la signifiante: c'est-à-dire les valeurs, propres à un discours et à un seul. Ces marques peuvent se situer à tous les <<niveaux>> du langage: accentuelles, prosodiques, lexicales, syntaxiques. Elles constituent ensemble une paradigmatique et une syntagmatique qui neutralisent précisément la notion de niveau. Contre la réduction courante du <<sens>> au lexical, la signifiante est de tout le discours, elle est dans chaque consonne, dans chaque voyelle qui, en tant que paradigme et que syntagmatique dégage des séries. Ainsi les signifiants sont autant syntaxiques que prosodiques. Le <<sens>> n'est plus dans les mots, lexicalement. Dans son acception restreinte, le rythme est accentuel, distinct de la prosodie -organisation vocalique, consonantique. Dans son acception large, celle que j'implique ici le plus souvent, le rythme englobe la prosodie. Et, oralement, l'intonation. Organisant ensemble la signifiante et la signification du discours, le rythme est l'organisation même du sens dans le discours. Et le sens étant l'activité du sujet de

1. Traduction H. BARDON (*Carmina Catulli*, Bruxelles, coll. Latomus, col. 112, 1970). Nous remercions vivement Frédérique BIVILLE (Université Lyon-III), Jacqueline DANGEL (Université Paris-IV) ainsi que Jesús LUQUE MORENO (Université de Grenade), pour leurs relectures avisées.

l'énonciation, le rythme, le rythme est l'organisation du sujet comme discours dans et par son discours.²

Cette réflexion, qui doit beaucoup aux Russes, ainsi qu'à l'article longtemps méconnu de Benveniste, est issue d'une longue pratique d'analyse de la poésie française.³

Aussi est-il intéressant la confronter à celle d'un grand lecteur de la poésie latine, Robert Lucot⁴, lui-même influencé par l'article de Benveniste sur le rythme:

Nous avons déjà été amené à noter comment la structure verbale est l'expression du sens poétique; répétons que le mot s'impose au poète bien plus qu'il n'est choisi par lui, en vertu de son sens et surtout de ses significations secondes, en vertu aussi de son aspect phonique, de son volume, de sa prosodie, que la création poétique ne sépare pas de la charge sémantique dont ils sont porteurs. Le signifiant, dans la totalité de ses caractères, de ses valeurs et de ses virtualités, est l'expression, le révélateur même, de toute la richesse du signifié. Or l'accent de mot est un des éléments de ce signifiant, et doit donc jouer un rôle dans l'expression du signifié; dans la succession des mots qui constituent le vers, la succession de leurs accents est un fait phonique qui concourt, avec le rythme quantitatif et avec la constitution phonétique des mots à illustrer la valeur poétique. Elle surajoute au débit des syllabes, quantitativement contrasté en général, une suite d'élévations de la voix qui introduisent dans la diction poétique, une sorte de chant approprié. Cet élément mélodique, qui s'accorde à la signification et à la structure verbale, varie avec elles, de

2. *Critique du rythme: anthropologie historique du langage*, Lagrasse, Verdier, 1982, 216-217.

3. Henri MESCHONNIC se réfère, entre autres, aux travaux pionniers d'Ossip BRIK (<<Two essays on poetic language>>, *Michigan Slavic Materials*, 5, Ann Arbor, 1964), à Iouri TYNIANOV (*Le vers lui-même. Problème de la langue du vers*, Paris, UGE, 1977) et, bien sûr, au JAKOBSON des *Questions de poétique* (Paris, Le Seuil, 1973) qu'il critique. E. BENVENISTE, <<La notion de "rythme" dans son expression linguistique>>: *Problèmes de linguistique générale*, 1, Paris, collection Tel, Gallimard, 1976, 327-335. Rappelons, parmi les textes étudiés par MESCHONNIC, <<Chant d'automne>> de Baudelaire (*Pour la poétique III*, Paris, Gallimard, 1973, 277-336).

4. Jean SOUBIRAN, <<Robert Lucot (1903-1989)>>, *REL*, 67, 1989, 31. R. LUCOT est notamment l'auteur de <<De Lucrèce à Virgile: Etudes de rythmes>>, *RhM*, 106, 1963, 336-348 et de <<Molosses en rejet>> *Pallas*, 14, 1967, 81-112. Nous devons au professeur Louis CABELLAT (Université de Caen) cette rencontre avec l'oeuvre de R. LUCOT: qu'il en soit remercié.

*vers à vers; il contribue à individualiser le vers, à lui donner son rythme propre, c'est-à-dire, dans la diction poétique, son mouvement phonique distinctif, quantitatif, dans le cadre du mètre. Le mètre est fixé, revenant, identifié, à chaque vers et ce retour caractérise essentiellement le discours poétique (uersus): le rythme, lui, comme le sens, est varié et libre, et la mélodie accentuelle qui est un de ses éléments est elle aussi variée et libre.*⁵

Les divergences terminologiques qui existent entre les deux auteurs ne doivent nous masquer les points d'accord: ce que Meschonnic appelle <<rythme>> (intégrant le système accentuel, la prosodie au sens de Jakobson, l'intonation) correspond peu ou prou à ce que Lucot désigne par l'expression de <<valeur poétique>>, laquelle se matérialise dans la <<succession des accents>>, le <<rythme quantitatif>> et la <<constitution phonétique des mots>>⁶. L'approche de Robert Lucot, on le voit, fait une place à l'aspect qui distingue fondamentalement le discours poétique latin de son pendant français, à savoir l'importance de la longueur des syllabes. En effet, la *longitudo* des syllabes, pour employer le terme de Varron ⁷, est à la fois le principe sur lequel repose le schéma métrique et un élément du rythme (entendu dans son acception large, formulée par H. Meschonnic) du discours. A cet égard, seule la commodité de notre propos nous fait privilégier, dans l'analyse rythmique du poème 72 de Catulle, les aspects accentuel et phonique.

2. Problèmes d'accentuation latine.

5. <<Sur l'accent de mot dans l'hexamètre latin>>, *Pallas*, 16, 1969, 80.

6. Pour ses études de rythme, R. Lucot n'a pas pris en compte l'ictus vocal qu'il considérait comme redondant avec le schéma quantitatif du vers (<<Sur l'accent de mot...>>, 82 et 84); sur ce sujet controversé, voir notamment: C.G. LEPSKY, "Il problema dell'accento latino. Rassegna critica di studi sull'accento latino e sullo studio dell'accento", *ASNP*, 31, 1962, 199-246, J.H. MICHEL, <<Une hypothèse de travail sur les rapports entre l'ictus et l'accent de mot dans l'hexamètre latin>>, *RELO*, 3, 1970, 1-17, S. BOLDRINI, *La prosodia e la metrica dei Romani*, Roma, NIS, 1992, 36 et J. LUQUE MORENO, *Arsis, Thesis, Ictus. Las marcas del ritmo en la música y en la métrica antiguas*, Granada, Universidad de Granada, 1994, 52-95 (rec. J. HELLEGOUARC'H, *REL*, 73, 1995, 249-250). Toute notre gratitude au professeur J.-H. MICHEL (Université Libre de Bruxelles) pour ses amicaux conseils dans ce domaine.

7. Varro, apud Sergium (*GLK*, IV, 525): *Longitudinem tempore ac syllabis metimur; nam et quantum temporis enuntiantis uerbis teratur, et quanto numero modoque syllabarum unum quoque sit uerbum, plurimum refert.*

Le premier de ces deux aspects, c'est-à-dire l'accent de mot, est source de difficultés. Nous présentons de celles-ci un bref aperçu qui ne prétend pas à l'exhaustivité.

A l'époque classique, c'est la syllabe pénultième, lorsqu'elle est longue, qui reçoit l'accent principal du mot. A défaut, l'antépénultième joue ce rôle. L'accord est total entre les spécialistes sur ce point.⁸

Toutefois, il existe des éléments enclitiques ou proclitiques qui n'ont pas d'accent propre et s'agrègent à une autre unité lexicale⁹. Dans ce domaine, les sources tout à fait sûres et complètes font défaut: comme l'exprime F. Charpin, <<La liste des mots atones n'est pas facile à établir>>¹⁰.

Il existe du moins une classe d'enclitiques tout à fait incontestable dont les grammairiens latins rendent compte abondamment, celle des *-ue*, *-que*, *-ne*, *-ce*, *-met*. L'adjonction de ces mots enclitiques (qu'il faudrait sans doute considérer comme des morphèmes) à la syllabe finale d'une unité lexicale provoquerait apparemment une accentuation automatique de cette syllabe¹¹.

En revanche, la notion d'«enclitique secondaire», utilisée notamment pour des mots que leur seconde place dans l'énoncé rend suspects d'enclise, est

8. M. NIEDERMANN, *Précis de phonétique historique du Latin*, Paris, Klincksieck, 1953, § 10; M. LEUMANN, *Lateinische Laut- und Formenlehre*, München, 1977, § 236; G. BERNARDI PERINI, *L'accento latino*, Bologna, Patron, 1964, p. 35-37; J. DANGEL, *La phrase oratoire chez Tite-Live*, Paris, Les Belles Lettres, 1982, p. 278. Les sources antiques explicites sur ce sujet sont Cicéron (*Orat.* 58) et Quintilien (*I.O.* I, 5, 30-31). L'accent latin ne se place donc pas sur la syllabe finale, mais il existe des cas d'oxytonie résultant d'«accidents phonétiques» (J. DANGEL, *Histoire de la langue latine*, Paris, PUF, 1995, 85-86): * illúc(e) > illúc. Voir aussi, sur l'oxytonie, LEUMANN § 237.

9. M. LEUMANN (*Op. cit.*, § 238) définit semblablement l'enclise et la proclise: <<Zusammenfassung zweier Wörter unter einem Akzent>>. Mais Quintilien affirme bien la systématique de l'accentuation (*IO*, I, 5, 30): *in omni uoce acuta intra numerum trium syllabarum continetur...* Dans le même sens que ce dernier, Pompeius (*GLK*, V, 126): *Omnis sermo necesse est ut aut acutum habeat aut circumflexum: nullus sermo est qui sine ipsis sit; si non habet acutum, circumflexum habet; si non habet circumflexum, acutum.* Nous rappelons que, pour les grammairiens latins, c'est le *gravis accentus* qui marque l'accentuation zéro.

10. *L'idée de phrase grammaticale et son expression en latin*. Lille-Paris, diffusion Champion, 1977, 271.

11. J. DANGEL, *La phrase oratoire...* 280-281.

plus difficile à manier¹².

Les prépositions sont généralement considérées comme proclitiques¹³. Cependant, comme le fait remarquer J. Soubiran, le témoignage de Quintilien, sur lequel on se fonde, laisse subsister une ambiguïté quant à leur traitement accentuel: certains, comme G. Serbat accentuent *in módum*, tandis que d'autres, comme H. Drexler et Sydney Allen, appliquent la règle générale d'accentuation en considérant le groupe comme un mot phonétique (*in forum*)¹⁴.

Nous sommes encore moins renseignés sur les monosyllabes qui auraient selon J. Hellegouarc'h et J. Dangel <<une tendance proclitique>>¹⁵.

Nous concluons ce bref exposé en insistant sur le caractère problématique des monosyllabes, à propos desquels les travaux passés ne peuvent proposer que des tendances, tant son nombreuses les lacunes des sources antiques.

3. L'emphase des monosyllabes dans le poème 72.

C'est la raison pour laquelle nous ne proposons pas ici de solutions aux problèmes d'accentuation qui soient généralisables à la langue latine; il s'agit seulement d'interpréter les signes d'emphase dont dispose le discours poétique et d'en tirer les conséquences pour la lecture rythmique d'un poème singulier.

Dans ce texte composé de 4 distiques élégiaques, toutes les difficultés d'accentuation sont ici liées au statut des monosyllabes: nous ne trouvons, dans ce poème de Catulle, ni oxytonie, ni possibilité d'accentuation secondaire (les

12. M. LEUMANN, *Op. cit.*, § 238 : *enim, autem, quidem*, ainsi que les pronoms personnels et le pronom indéfini *quis*.

13. J. COLLART, *Grammaire du latin*. Paris, PUF, 1966, 14; G. SERBAT, *Les structures du latin*, Paris, Picard, 1980, 41-42. Donat (*GLK*, IV, 391): *Separatae praepositiones acuuntur; coniunctae casibus aut loquellis uim suam saepe conmutant et graues fiunt*.

14. J. SOUBIRAN, *Essai sur la versification dramatique des Romains*. Paris, CNRS, 1988, 317; Quintilien, *IO*, I, 5, 27: *Nam cum dico circum littora, tanquam unum enuntio, dissimulata distinctione; itaque tamquam in una uoce una est acuta*. J. SOUBIRAN insiste également sur les difficultés d'accentuation que supposent les prépositions dissyllabiques, notamment lorsqu'elles sont suivies de monosyllabes (*Op. cit.*, p. 318).

15. J. HELLEGOUARC'H, (*Le monosyllabe dans l'hexamètre latin*, Paris, Klincksieck, 1964, p. 18-20) et de J. DANGEL (*La phrase oratoire chez Tite-Live*, Paris, Les Belles Lettres, 1982, p. 285). Audax (*GLK*, VII, 360): *hae ergo partes, quae adpendices sunt, sic maioribus copulantur, ut tamquam in unam partem orationis coalescant, proprium uero fastigium perdant, non omnes dumtaxat, sed pleraeque*.

mots les plus longs sont des proparoxytons de quatre syllabes).

Le poème comporte 20 monosyllabes pour 8 vers: *te, nec, prae, me, tum, te, non, ut, sed, ut, et, te, mi, es, et, qui, est, quod*. Tous sont prosodiquement longs (*graves*) par nature ou par position, sauf le *quod* (v.7) conjonctif.

Leur caractère emphatique demande à être discuté vers par vers. Pour ce faire, nous tenons compte de plusieurs critères¹⁶:

1°. Les témoignages des grammairiens latins ne citent pas unanimement le terme comme atone.

2°. Le terme participe à une chaîne allitérative dans le vers même ou à proximité. La récurrence phonique, surtout consonantique, semble bien avoir une fonction de construction du rythme: nous les interprétons dans le poème latin comme des marques d'emphase propres à un discours donné. Nous nous inspirons directement, en cela, des travaux de Meschonnic qui intègre, dans ses analyses rythmiques de poèmes français, l'effet emphatique que peuvent produire les échos sonores (allitérations, assonances); ainsi les syllabes qui participent à des chaînes phoniques peuvent être associées aux syllabes syntaxiquement accentuées au sein de ce qu'il appelle <<l'effet de rythme>>¹⁷.

3°. Le terme est un mot récurrent et privilégié dans l'oeuvre du poète. Nous nous référons ici directement à la notion de <<mot poétique>>, ainsi définie par H. Meschonnic: <<Degré valeur d'un mot qui n'apparaît que dans l'oeuvre. Tout mot peut être poétique. Exemple: *araignée, puisque, quelqu'un* chez Hugo; *botte* chez Flaubert; *abeille, blanc, mais* chez Apollinaire>>¹⁸.

4°. Le terme occupe une position privilégiée dans le vers: attaque, de colon, ou simplement <<temps marqué>> du schéma métrique.

Nous présentons chaque vers en utilisant les signes métriques traditionnels pour distinguer les syllabes longues des brèves; les accents aigus représentent soit l'accent de mot normal, soit l'emphase contextuelle portant sur les monosyllabes; les césures (ainsi que la jointure du pentamètre) sont marquées par une majuscule

16. R. Lucot, dans son étude du rythme chez Properce (<<Sur l'accent de mot dans l'hexamètre latin>>, *Pallas*, 16, 1969), ne formule pas de critères généraux quant à l'accentuation des monosyllabes de statut douteux. Il admet implicitement que ces mots puissent se charger d'un <<accent>> en fonction de leur valeur stylistique contextuelle. Ainsi, quand il s'agit de Properce vaincu par Amour (I,1,13 *Tum mihi constantis deicit lumina festus*), la valeur narrative intense de l'adverbe, en début de vers, justifie son accentuation (p. 93); un peu plus loin (p. 94-95), le pronom personnel *nos* (I,7,5) est accentué, parce qu'il oppose le poète lui-même à son interlocuteur (*tibi*, I,7,1).

17. *Critique du rythme*: Lagrasse, Verdier, 1982, p. 220. Voir aussi *Pour la poésie* I, Paris, Gallimard, 1970, 79.

18. *Pour la poésie* I, Paris, Gallimard, 1970, 174.

abrégeant la terminologie traditionnelle (P= penthémimère, H= hephthémimère).

Dicébas quóndam^P sólum^H té nósse Catúllum

- - - - - - - - - - U U - U

Dans le vers 1 (hexamètre), le pronom personnel fait difficulté: on pourrait le considérer comme un <<enclitique secondaire>>; il occupe, en effet, un temps faible de l'hexamètre. Toutefois, l'emphase n'est pas impensable, car les grammairiens latins ne sont pas unanimes sur ce point¹⁹. De plus, les pronoms personnels peuvent être généralement considérés, dans l'oeuvre catullienne, comme des <<mots poétiques>>, ainsi que le suggère J. Evrard-Gillis²⁰. Il s'agit d'un poème-dialogue dont les acteurs sont tous deux désignés, en fin d'hexamètre. Enfin, le pronom de deuxième personne et la syllabe médiane accentuée du nom

19. Priscien soutient la nature orthotonique de tous les pronoms personnels latins (F. SCHÖLL, *Acta Philologicae Lipsiensis*, 6, 1876, p.166-167): *Illud sciendum, quod omnia pronomina apud Latinos absoluta sunt et tam praepositiva quam subiunctiva recti accentus...* Donat (in SCHÖLL *Op.cit.*, 167), commentant des vers de Térence: *Ita nunc is sibi me supplicaturum putat [= Hec.,500, sénaire iambique] sibi et me: magno pondere legendum est utrumque pronomen, ut cantando tu illum? Ego illam hercle uero omitto, qui, quidem te habeam fratrem: o mi Aeschine [= Ad.,268, octonaire iambique]; Acuendum te.* Peut-être faudrait-il considérer avec D.WANNER (*The development of Romance clitic pronouns*, Berlin, Mouton de Gruyter, 1987, 76) que les formes sujets, << emphatiques >>, stopposeraient aux autres (<< While the subject forms are frequently and normally contrastive/emphatic in a texte, the non-subject have the potential to be enclitics from IE times... >>); aux cas obliques, les pronoms personnels latins ressortiraient pour une grande part à la loi de Wackernagel (WANNER, *Op. cit.*, 84). On peut ajouter une contribution toute récente au débat sur les pronoms personnels: J.N. ADAMS, << Interpuncts as Evidence for the Enclitic character of Personal Pronouns in Latin >>, *ZPE*, 111, 1996, 208-210.

20. << Dans la poésie latine conservée, l'oeuvre de Catulle représente un cas où, de manière très visible, l'écrivain manifeste sa volonté de se poser comme sujet, de rendre visible le processus d'enonciation en disant *je* et corrélativement de s'adresser à quelqu'un dont il se distingue en lui disant *tu*. On peut donc s'attendre à ce que le jeu stylistique sur le pronom personnel tienne une place importante dans l'oeuvre de Catulle, à ce que l'insistance s'exerce dans cette catégorie grammaticale. >> (*La recurrence lexicale dans l'oeuvre de Catulle*, Paris, les Belles Lettres, 1976, 71. Voir aussi du même auteur, << Le jeu sur la personne grammaticale chez Catulle >>, *Latomus*, 36, 1977, 114-122.)

du poète sont liés phoniquement par l'allitération en /t/: l'importance sémantique de ce lien doit d'autant moins être sous-estimée que le rapport intersubjectif est l'argument même du poème.

Lésbia, néc prae mé uéllé tenére Ióuem.

-UU - - - UU -UUU

Dans le vers 2 (pentamètre), *nec* pccupe un temps marqué du pentamètre et annonce phoniquement la syllabe médiane accentuée de *tenere* (allitération en /n/). D'où son emphase. La conjonction *prae*, étant proclitique, forme groupe avec le pronom monosyllabique, lequel est emphatique, en vertu de son opposition à *te* (vers 1), de sa valeur poétique dans l'oeuvre de Catulle (cf. n. 13) et de sa place à la jointure du pentamètre (temps marqué).

Diléxi túm té nón tánt(um)^H ut uúlgus amícam,

- - - - - - - - - UU - U

Dans le vers 3, un groupe de monosyllabes longs peu ordinaire occupe tout le centre de l'hexamètre; on ne trouve de ce fait que deux exemples comparables chez Catulle²¹. La création d'un quasi monosyllabe grâce à l'élision renforce l'impression d'une série absolument délibérée. De plus, si l'on met en rapport la saturation allitérative en /t/ et la remarque de Quintilien²² sur le caractère saccadé des groupes monosyllabiques, on en déduit que le poète a tout fait pour charger d'emphase la partie médiane du vers.

Séd páter út gnátos^P díligit ét generos.

- UU - - - UU - UU -

21. Il s'agit du pentamètre *Quod nec das nec fert saepe, facis facinus* (110, 4) dont le premier *colon* est holospondaique. Un autre cas proche : *fertur, qui tot res in se habet egregias* (114, 2). Dans tout le recueil de Catulle, on trouve des séquences de trois monosyllabes en nombre non négligeable: une cinquantaine, si nos comptes sont justes.

22. *IO, IX, 4, 42: Etiam monosyllaba, si plura sunt, male continuabuntur, quia necesse est compositio multis clausulis concisa subsultat.*

Dans le vers 4, on trouvé trois conjonctions. Le grammairien Audax indique qu'elles sont souvent atones²³. J. Hellegouarc'h et J. Dangel suggèrent qu'elles ont une tendance proclitique. Cependant la conjonction adversative *sed*, située ici en position forte (attaque de pentamètre) a sans doute chez Catulle le statut de <<mot poétique>>²⁴. Elle rencontre un écho dans l'initiale accentuée de *diligit*. *Ut* et *et* participent à une réquence consonantique récurrente /t/ - /g/.

Núnc té cognóui^P quá(r)e éts(i) impénsius úror.

- - - - - - - - - UU - U

Dans le vers 5, le statut emphatique de l'adverbe *nunc* ne semble pas devoir être mis en question; d'une part, parce qu'il se trouve en attaque de vers, d'autre part, à cause de son opposition à *quondam* (v.1). Quant à *te*, nous pensons que son caractère emphatique peut être déduit de ce que nous avons dit à propos des vers 1 et 3; ajoutons encore que des liens phoniques existent entre la séquence *te cognoui* (ce dernier mot étant paroxyton) et *et generos* (v.4), sans compter l'écho du seul pronom dans *ets(i)*.

Múlto mí támen és uílior ét léuior.

- - - U U - - UU - UU -

Dans le vers 6, le pronom *m i* qui pourrait être faible, en deuxième position dans le vers, nous paraît renforcé par son intégration dans une chaîne en

23. GLK, VII, 360: *sed haec* [= les appendices qui perdent leur accent] *in pronomibus et adverbis pauca sunt, in coniunctionibus plura, nam copulatiuae et disiunctiuae prope omnes grauantur, expletiuae plures festigia retinent. causales autem et rationales quaedam cum festigiis, aliae graui accentu deprimuntur, quod in pronuntiatione deprehendes.*

24. On trouve 80 occurrences du mot dans l'oeuvre. Prenons-en deux en exemple: 85, 2 et 70, 3; dans le premier cas, la conjonction est en consonance avec *sentio*, verbe à initiale accentuée; le deuxième est d'autant plus intéressant qu'il est tiré d'un poème auquel c.72 est directement lié: la conjonction *y* est mise en relief par la chaîne allitérative en /d/ présente dans le vers 3: *Dicit-seD-cupiDo-quoD-Dicit*. En position II dans l'hexamètre, il est anticipé au vers 1 par une paronomase située à la même place, *SE Dicit*. Et comme le souligne C.DEROUX mettant l'accent non seulement sur la formation rhétorique du poète, mais aussi sur des tendances de fond de son recueil, il faut voir Catulle comme un maître de <<la justification et de l'argumentation >> (*Ktèma*, 14, 1989, p.205-216).

/m/. *Es et et* se font écho, introduisant un chiasme phonique (antimétathèse). Les monosyllabes semblent distribués de façon à transformer profondément l'économie verbale attendue du pentamètre et à oblitérer sa bipartition.

Qui pótis ést?^T ínquis.^P Quód amánt(em) iniúria tális.

- u u - - - u u - - - u u -

Dans le vers 7, *Qui* interrogatif est normalement accentué. *Est* semble faible, du fait de son emploi attributif, mais il n'en est pas nécessairement atone²⁵. *Quod* répond immédiatement à l'adverbe interrogatif et se trouve donc au même niveau d'emphase.

Cógit amára mágis,^P séd béne uéile mínus.

- u u - u u - - u u - u u u

Dans le vers 8, la conjonction adversative, située en un temps marqué, à l'attaque du deuxième *colon* du pentamètre est très probablement emphatique (voir v. 4).

4. Une figure rythmique: le contre-accent.

La façon dont Catulle arrive à redonner une valeur emphatique à certains termes qui pourraient être dévalués dans le parler, cela en jouant sur la place des mots dans le vers, sur des récurrences phoniques, est sans doute inspirée par un souci rythmique. Le groupe de monosyllabes qui occupe le centre du vers 3 ne serait donc pas à interpréter comme une scorie de métrique verbale²⁶, mais plutôt

25. Voir J. DANGEL (*La phrase oratoire...*, 281) sur ce cas d'enclise des formes <<attributives>> et <<périphrastiques>> de *sum*. Sur le report d'accent en cas de finale brève, du même auteur, *Op. cit.*, 282. Plutôt que de reporter automatiquement l'accent sur la syllabe précédente, J. SOUBIRAN accentue le groupe phonétique en fonction de la loi de la pénultième (*Essai...*, 316). Nous considérons ici, sur une suggestion de J. LUQUE MORENO, que la position marquée appelle une emphase du monosyllabe.

26. D.O. ROSS (dans *Style and tradition in Catullus*, Cambridge Mass., Cambridge Univ. Press, 1969) rapporte un préjugé existant à l'égard des distiques élégiaques de Catulle: <<his pentameter couplets have been almost universally criticized for their metrical roughness and lack of elegance>>. (115) NORDEN (cité par ROSS, 116) impute

comme une figure rythmique délibérée.

Nous proposons de voir dans ce cas remarquable ce que Meschonnic, à la suite d'Henri Morier, nomme un <<contre-accent>>²⁷. Il s'agit d'une succession d'accents contigus qui produisent un effet de gradation rythmique, conférant une valeur toute particulière à la dernière syllabe accentuée.

Robert Lucot a noté des phénomènes semblables chez Properce et les désigne par l'expression <<intervalle zéro>>²⁸. Le contre-accent intervient souvent chez Catulle dans des contextes pathétiques, mais pas uniquement. son apparition est conditionnée, en latin, par la présence d'un monosyllabe emphatique ou d'un paroxyton élidé devant un mot à initiale accentuée²⁹. Nous numérotons donc les accents des groupes contre-accentuels. Ce qui donne, par exemple³⁰:

68, 21 Tū meā tū mōriens fregisti commoda frater

Telle est, enfin, la lecture rythmique du poème 72, si l'on tient compte des effets d'emphase dus à l'action des récurrences phoniques:

Dicebas quondam^p solum^h tē nōsse Catullum

cette grossièreté métrique aux synalèphes du poète (91,2) et aux monosyllabes (110,4).

27. H. MORIER, *Dictionnaire de poésie et de rhétorique*, Paris, PUF, 1961, 298: <<Le français évite, en général, deux accents consécutifs; s'ils se rencontrent dans la parole, il en résulte un effet d'une violence variable, le second accent s'affirmant, dans sa nature anarchique, par un surcroît d'intensité et par un écart mélodique.>>. H. MESCHONNIC, *Pour la poésie III. Une parole écrite*, Paris, Gallimard, 1973, 327; *Critique du rythme*, Verdier, 1982, 255.

28. Par exemple, I, 5, 13 (<<Sur l'accent de mot dans l'hexamètre latin>>, 101).

29. On n'oublie pas que l'éliision, comme l'a montré Jean SOUBIRAN, ne provoque pas de déplacement d'accent (*L'éliision dans la poésie latine*: Paris, Klincksieck, 1966, 457-480; *Essai sur la versification dramatique des Romains*, 322). Voir aussi J. DANGEL, *La phrase oratoire...*, 303-305.

30. A l'intérieur du corpus de distiques, nous pourrions notamment mentionner la présence de contre-accents, garantis par des accentuations tout à fait normales, dans les vers suivants: 66, 11; 66, 36; 66, 85; 66, 87; 66, 93; 67, 1; 67, 7; 67, 18; 68, 8; 68, 20; 68, 37; 68b, 93; 68b, 129; 71, 1; 71, 6; 76, 4; 76, 17; 77, 5; 81, 6; 88, 5; 101, 6; 107, 2; 107, 4; 116, 8. La liste n'est sans doute pas close.

Lesbia, nec prae me uelle tenere louem.
 Dilexi tum te non tant(um) ^H ut uulgu amicam,
 Sed pater ut gnatos ^P diligit et generos.
 Nunc te cognoui^P quar(e) ets(i) impensius uror.
 Multo mi tamen es uilior et leuior.

Qui potis est?^T inquis.^P Quod amant(em) iniuria talis.
 Cogit amare magis,^P sed bene uelle minus.

5. Rythme et sémantique du poème.

Le poème 72 se compose de quatre strophes ayant chacune son unité de sens et sa spécificité rythmique. En cela, il ne se distingue pas de la pratique générale du distique élégiaque³¹. A l'intérieur des strophes que forment les distiques, il faut relever le rôle rythmique tout à fait spécifique que jouent les clausules d'hexamètres (i.e. les deux derniers pieds): les accents de mots et les temps marqués du vers y coïncident systématiquement, alors que la discordance prédomine dans l'espace du poème. Il y a donc bien un rôle démarcatif fort de ces fins d'hexamètre, où le poète ne s'autorise pas la même liberté rythmique qu'ailleurs.

Au niveau du poème entier, on peut relever deux faits qui contribuent à donner au texte une structure complexe. La schéma spondaïque (sauf en clausules) des trois premiers hexamètres induit une division 3/1, qui détache la dernière strophe. Mais, concurrentement, le caractère typé des mots constituant l'attaque de ces hexamètres suggère une division 2/2 qui correspond à l'opposition temporelle (v.1. *quondam*/ v.5 *nunc*) signifiée lexicalement: d'un côté, deux mots molosses (v.1. *Dicebas*/ v.3 *Dilexi*), de l'autre, deux monosyllabes longs (v.5. *Nunc*/ v.7

31. Voir sur ce point, J. LUQUE MORENO, *El distico elegiaco. Lecciones de métrica latina*, Madrid, Ediciones Clásicas, 1994, 112. Nous renvoyons à cet ouvrage pour toutes les questions proprement métriques.

Qui). Nous pouvons dire que cette double structure, conjuguant la linéarité et l'antithèse, représente un aspect fondamental de la poésie catullienne.

Toutefois la lecture ne doit pas s'arrêter à ces effets de composition. Il faut examiner le rythme propre à chaque distique.

Le premier distique paraphrase le début du carmen 70. Mais l'idée de mariage qui y était contenue (*nubere*) disparaît, et le rythme n'est plus le même. La parole de Lesbie apparaissait dans 70, 1-2 comme solennelle, apte à persuader des choses les plus folles³². Ici, le poète souligne, à l'envi, méthodiquement, les termes du contrat amoureux, à savoir le caractère exclusif de la relation unissant Lesbie et Catulle: *solum* est isolé par les césures en milieu d'hexamètre, *nec* est porteur d'emphase; enfin le contre-accent liant *me-uelle* occupe le centre du pentamètre, oblitérant la jointure normale, ce qui traduit l'idée d'un lien amoureux fort et impérieux.

Le deuxième distique contraste, par sa fougue amoureuse, avec cette version affaiblie de la parole de Lesbie. L'usage du parfait indique que Catulle veut faire là un bilan. Le but poursuivi est de surpasser, de disqualifier la parole de Lesbie: on trouve ainsi une série de contre-accents extrêmement longue, fondée sur un groupe de monosyllabes longs allitérants dont la visée n'est pas uniquement le pathétique, mais aussi la motivation du *sed* qui vient en attaque de pentamètre, grâce à l'emphase portant sur *non tantum*. Le pentamètre allie binarité et dissymétrie pour bien signifier la fougueuse sincérité de *je*: les échos sonores vont par couples et sont appuyés soit par des contre-accents se répondant (*ut gnatos/ et generos*), soit par une jointure forte répondant à un contre-accent (*Sed pater/diligit*). Le verbe *diligo*, incontestablement plus rare qu'*amo* dans les textes latins³³, est mis en valeur et vient s'opposer au verbe *dico*, disqualifié dans le poème 70³⁴, qui caractérise l'attitude amoureuse de Lesbie. Par son poids prosodique (une syllabe de plus que le *dicit* du poème 70), ce verbe symbolise la victoire de l'amour masculin, dont la puissance a été montrée à travers une série

32. Nulli se dicit^p mulier^h mea nubere malle/ Quam mihi, non si se Iuppiter ipse petat. (= 70, 1-2; 1° chaîne allitérante de /m/ liant hexamètre et début de pentamètre, 2° groupe pathétique de monosyllabes longs formant une série de contre-accents, 3° clause marquée par des syllabes initiales accentuées en /p/).

33. *Thesaurus linguae latinae*, s.v.

34. Dicit; sed mulier cupido^h quod dicit amanti/ In uento (e)t rapida^p scriber(e) oportet aqua. (= 70, 3-4).

de contre-accent tout à fait inédite.

Le troisième distique présente un retour dramatisé au présent de la situation fictive. Le premier *colon* de l'hexamètre se distingue par sa densité spondaïque, ses monosyllabes, contrastant avec un mot molosse, mis en valeur par le contre-accent. Il s'agit là d'un constat pathétique et agressif. L'attaque du deuxième *colon* est soulignée par un contre-accent portant sur des conjonctions: la violence du discours amoureux se pare d'une certaine ambition logique. Cette attaque (imitant la colère) constitue une amorce du deuxième terme de l'antithèse, reporté sur le pentamètre. Ce dernier tend vers l'invective, grâce à une succession de contre-accents répartis dans tout le vers, notamment à la place attendue de la jointure³⁵; les jeux sonores ont eux-mêmes un aspect accumulatif (*es uilior/ et leuior*) qui pèse dans le sens de la stigmatisation.

Le quatrième distique se caractérise par un retour à un niveau émotionnel moindre. Comme dans le troisième distique, l'hexamètre commence par un *colon* bref permettant d'insérer la parole de l'interlocutrice supposée. Cet hexamètre est marqué par rapport aux trois précédents, à cause de la place qu'il fait aux dactyles. La parole de Lesbie n'est là cependant que pour justifier une variation généralisante (Cf. 70, 3 *amanti*) sur le motif de la tension paradoxale développée au distique troisième. Au début du deuxième *colon*, *quod* répond au *qui* interrogatif placé à l'attaque (*Cogit*, en début de pentamètre dérive de ce lien allitérant). Le seul contre-accent présent dans le distique vient souligner l'opposition antithétique des deux *cola* (parallèle *magis/minus*)³⁶. Aussi la chute, la clausule du poème apparaît-elle comme une conclusion raisonnable et inéluctable, en désaccord rythmique avec la violence du dépit amoureux développée précédemment.

Le rythme du discours, dans lequel se conjuguent notamment l'accent de mot et les récurrences phoniques, est donc bien un moyen para-rhétorique pour mettre en valeur les deux aspects du discours amoureux qui sont chers à Catulle,

35. Le monosyllabe, avant ou après la jointure du pentamètre, est une disposition relativement rare dans la poésie écrite en distique élégiaque. Catulle l'utilise, mais le poème 76 est le seul où l'on puisse dire que ce fait est systématisé (76, 8; 76, 10; 76, 14; 76, 16; 76, 24; 76, 26 = 53,8 %); d'où quelques potentialités contre-accentuelles. Dans les poèmes 66-68, cette disposition ne représente que 4,6 % des cas.

36. On peut noter encore que la disposition verbale à la jointure pentamètre (dissyl. ^P monos.) est inversée par rapport à celle du vers 2 (monos. ^P dissyl.), ce qui, prosodiquement, renforce la valeur de clôture du dernier vers.

la fougue passionnelle et la raison. Ces deux aspects sont paradoxalement mêlés dans le poème de façon à produire la parole d'un amoureux total et parfait.