



**HAL**  
open science

# Rythme métrique et rythme rhétorique dans la poésie lyrique d'Horace : recherches sur une poétique du sens

Philippe Zimmermann

► **To cite this version:**

Philippe Zimmermann. Rythme métrique et rythme rhétorique dans la poésie lyrique d'Horace : recherches sur une poétique du sens. Littératures. Université Rennes 2; Université européenne de Bretagne, 2009. Français. NNT: . tel-00451035

**HAL Id: tel-00451035**

**<https://theses.hal.science/tel-00451035>**

Submitted on 28 Jan 2010

**HAL** is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

SOUS LE SCEAU DE L'UNIVERSITÉ EUROPÉENNE DE BRETAGNE

UNIVERSITÉ RENNES 2 Haute-Bretagne

École Doctorale – Art, Lettres, Langues

Centre d'Études des Littératures Anciennes et Modernes

**RYTHME MÉTRIQUE ET RYTHME RHÉTORIQUE**

**DANS LA POÉSIE LYRIQUE D'HORACE :**

**RECHERCHES SUR UNE POÉTIQUE DU SENS**

Thèse de Doctorat

Discipline : Littérature Ancienne

Présentée par Philippe ZIMMERMANN

Directeur de thèse : M. Marc REYDELLET

Soutenue le 28 novembre 2009

Jury :

M. Marc BARATIN, Professeur, Université Lille III

Mme Jacqueline DANGEL, Professeur Émérite, Université Paris IV

M. Marc DOMINICY, Professeur, Université Libre de Bruxelles

M. Marc REYDELLET, Professeur Émérite, Université Rennes II (Directeur de thèse)

Mme Anne VIDEAU, Maître de Conférences HDR, Paris X

## REMERCIEMENTS

Je tiens tout d'abord à remercier mes parents, ma famille, tous mes proches, qui, de près ou de loin, ont contribué, par leur présence, leur attention, leur soutien, leur patience, à l'accomplissement de ce travail. Qu'ils trouvent ici l'expression de ma profonde gratitude.

Je remercie également mon directeur de recherche, Monsieur Marc Reydellet, qui, par son savoir, par son sens aigu et vivant de la langue latine, a fortifié en moi le goût pour ces études. C'est à lui que je dois ce beau sujet de thèse. Je n'oublie pas sa confiance indéfectible, sa patience, sa générosité.

J'exprime ma gratitude envers Madame Jacqueline Dangel, qui, après avoir participé à mon jury de Master, a bien voulu m'accueillir à son séminaire de stylistique latine à la Sorbonne, et m'a permis, à plusieurs reprises, d'avoir avec elle des entretiens fructueux.

Que soient, enfin, remerciés les membres du CELAM, et spécialement ceux du Centre d'Étude et de Recherche des Textes Latins et Grecs, qui ont toujours eu pour moi une oreille attentive et m'ont encouragé dans mon travail.

# SOMMAIRE

<b>Introduction Générale.....</b>	<b>4</b>
I. Forme, genre et style.....	6
II. La rhétorique des <i>Odes</i> .....	11
III. La métrique des <i>Odes</i> .....	40
IV. Envoi.....	65
<b>Partie A Limites des unités rhétoriques et des unités métriques .....</b>	<b>67</b>
Chapitre I : Les fins de phrases dans l'ode et dans le cadre métrique : .....	70
Chapitre II : Les fins de strophes et leurs rapports avec le déploiement phrastique.....	142
Chapitre III : Le déploiement de la phrase : longueur et effets de clôture par rapport au cadre strophique...	225
Chapitre IV : Structure quatrains dans les odes en distiques et monostiques .....	268
Conclusion générale de la partie A .....	302
<b>Partie B Rythme rhétorique de la phrase et cadre métrique de la strophe .....</b>	<b>305</b>
Chapitre I : Matériel syntaxique de la phrase dans la strophe .....	308
Chapitre II : Matériel rythmique de la phrase dans la strophe : l'outil lexical .....	399
Chapitre III : Matériel rythmique de la phrase dans la strophe : l'outil phonique.....	520
Conclusion générale de la partie B.....	595
<b>Partie C Les structures métriques aux prises avec la syntaxe .....</b>	<b>599</b>
Réflexions méthodologiques : étudier une organisation syntaxique .....	602
Chapitre I : Effacement des repères métriques constants .....	608
Chapitre II : Les membres rythmiques dans les vers à coupe constante des quatrains avérés.....	671
Chapitre III : Les membres rythmiques dans les vers sans coupe constante des quatrains avérés .....	851
Chapitre IV : Les membres rythmiques dans les odes en distiques et monostiques.....	1004
Conclusion générale de la partie C.....	1066
<b>Conclusion Générale .....</b>	<b>1072</b>
Synthèse : Développement du sens dans l'ode.....	1073
Synthèse : Réflexions thématiques.....	1082
Synthèse : L'intergénéricité .....	1087
Synthèse : <i>aeolium carmen ad Italos deduxisse modos</i> .....	1093
<b>Bibliographie.....</b>	<b>1095</b>
<b><i>Index Rerum</i> .....</b>	<b>1113</b>
<b><i>Index Locorum</i> .....</b>	<b>1115</b>
<b>Table des Matières .....</b>	<b>1120</b>

# INTRODUCTION GENERALE

Ce n'est pas sans une certaine appréhension que nous commençons un travail sur la poésie lyrique d'Horace. Que peut-on encore dire aujourd'hui qui n'ait déjà été dit sur ce poète traditionnellement considéré comme un classique parmi les classiques ? Ce lyrisme qui fut une référence pour tous les poètes à partir de la Renaissance a-t-il encore des secrets à livrer ? Cela vaut-il encore la peine de se demander ce qu'a voulu faire Horace en écrivant ses *Odes*, en composant le *Chant Séculaire* ? Peut-on apporter une réponse nouvelle à cette question que R. Heinze, il y a près d'un siècle, posait au début d'un article fondamental : « Qu'est-ce qu'une ode horatienne ? »<sup>1</sup>

Assurément la bibliographie horatienne est impressionnante<sup>2</sup> ; pourtant une question ne paraît pas avoir fait l'objet d'une réponse, sinon complète car cela paraît impossible, du moins à la fois approfondie et placée d'un point de vue global, et surtout une réponse organisée de façon systématique. Il s'agit pourtant d'une question essentielle : comment les choix stylistiques posés dans la poésie lyrique horatienne participent-ils à la construction d'un sens singulier ?

Notre affirmation peut paraître surprenante : s'il est bien un poète latin dont l'art, dont la maîtrise du langage et de la versification sont reconnus, c'est bien Horace. Cependant la stylistique est une discipline qui, finalement, n'a acquis son autonomie qu'il y a peu. Concernant les *Odes* d'Horace, on n'a jamais entrepris de comprendre de façon globale et systématique comment cette maîtrise du langage et de la versification concourt à une pratique stylistique singulière<sup>3</sup>.

---

<sup>1</sup> R. Heinze, „Die Horazische Ode“, *NJA* 51, 1923, p. 153-168 = R. Heinze, 1960, p. 172 : « Was ist eine horazische Ode ? ».

<sup>2</sup> La bibliographie horatienne la plus récente est celle de N. Holzberg, 2007. Cette bibliographie commence à légèrement se réduire si l'on ne s'intéresse qu'aux travaux portant exclusivement sur la poésie lyrique d'Horace, ses *Odes* et le *Chant Séculaire*. Un constat est symptomatique. Une recherche sur le catalogue informatique du *Sudoc-Abes* ne fait apparaître qu'une seule thèse de doctorat soutenue en France, contenant dans son titre le nom d'Horace et portant exclusivement sur les *Odes* : encore s'agit-il d'une thèse classée en Histoire de l'Art : *le sentiment de la nature dans les Odes d'Horace*, soutenue en 1982 par H. Karamalengou à l'université de Paris IV Sorbonne.

<sup>3</sup> Si l'on examine le classement bibliographique que E. Doblhofer, 1992, propose de la critique horatienne, on note que celui-ci distingue, dans les études de l'art horatien, les recherches concernant les sources et la pratique de l'*imitatio* (ces recherches sont réunies sous le titre « Horaz der Dichter », p. 154-161), celles qui s'attachent à la langue et au style, celles enfin qui concernent la métrique (p. 163-165). La métrique est très rarement étudiée dans sa portée stylistique.

Cependant, avant de poser précisément les données du problème qui va nous occuper tout au long de ce travail, il nous paraît nécessaire de montrer comment l'étude stylistique que nous allons entreprendre de la poésie lyrique d'Horace, de ses deux recueils d'*Odes*, celui des livres I-III et celui du livre IV, et du *Chant Séculaire*<sup>4</sup>, a aussi pour but de comprendre comment les *Odes* d'Horace participent à une réflexion d'ordre poétique, esthétique et même politique et morale.

La poésie lyrique d'Horace, par sa pratique du lyrisme éolien, constitue un véritable météorite dans la littérature latine. Pourtant il serait trompeur d'en déduire qu'Horace aurait fait œuvre de versificateur érudit coupé de son époque. Au contraire, les *Odes* constituent une œuvre ancrée dans leur temps, participant au débat politique (affirmation du pouvoir augustéen et politique de rétablissement des mœurs après les guerres civiles), se positionnant face à l'individualisme catullien, à l'affirmation de l'hellénisme, menant une réflexion d'ordre esthétique sur la pratique de la forme brève en poésie et sur la définition d'une langue poétique. Horace participe à tous ces débats, mais il s'y inscrit à travers un schéma de pensée original : le lyrisme éolien, qu'il pratique, l'ancre dans une tradition toute particulière. Dans ce travail, nous allons entreprendre de saisir ce que cette forme nouvelle, qu'est l'ode éolienne, apporte de neuf à ces débats : en quoi cette forme produit-elle un sens singulier ? Autrement dit, peut-on définir, dans l'emploi de l'ode éolienne, une poétique du sens originale ?

C'est cette forme de l'ode éolienne pratiquée par Horace qu'il nous faut définir dans cette introduction.

## I. FORME, GENRE ET STYLE

L'ode horatienne est d'abord une forme dont nous allons donner les éléments définitoires essentiels dans cette introduction<sup>5</sup> : disons simplement pour le moment qu'elle se définit globalement à la fois selon des critères métriques (versification éolienne) et des critères rhétoriques (postures et visées particulières de l'énonciateur).

Mais par ailleurs, dans la pratique qu'en a Horace, l'ode se confronte à des contenus, à des « sujets », et, dans cette corrélation entre forme et thème, se pose la question du genre littéraire et de la tradition générique<sup>6</sup>. Comme tous les poètes latins, Horace se place dans un

---

<sup>4</sup> Nous prendrons pour base le texte établi par F. Villeneuve, 1929 pour les Belles-Lettres. Nous signalerons les principales difficultés textuelles uniquement dans les passages où elles ont une importance pour notre étude.

<sup>5</sup> Cf. *supra* p. 11 sq.

<sup>6</sup> Si notre étude stylistique approfondie et systématique des *Odes* nous paraît être un travail qui n'a pas encore été fait et qui pose des problèmes (notamment en métrique) que la critique actuelle nous semble négliger, en revanche, les visées de ce travail s'inscrivent dans des préoccupations très actuelles. En théorie littéraire (notamment chez les poéticiens), le concept de genre a connu un regain d'intérêt ces dernières années. Les genres dans l'Antiquité latine constituent aujourd'hui une question cruciale dans l'étude de la poésie, du fait de sa nature problématique (tandis que T.G. Rosenmeyer, 1985, a souligné l'imprécision du concept de genre chez les Anciens, J. Farrell, 2003, insiste sur son caractère implicite).

rapport de filiation par rapport à un fondateur canonisé<sup>7</sup> ; pratiquant l'ode lyrique, il se relie au canon alexandrin des poètes lyriques grecs. Les poètes lyriques éoliens, Alcée et Sapho, constituent sa référence essentielle : c'est d'eux qu'il reprend, majoritairement, les formes métriques, les strophes éoliennes. Mais les autres poètes lyriques constituent également un modèle à imiter<sup>8</sup>.

Ce rapport de filiation conduit Horace à imiter les sous-genres lyriques archaïques, lesquels sont définis rhétoriquement par un rapport de convenance (*aptum*) entre la forme et le contenu : ce contenu est lié à la circonstance sociale pendant laquelle le poème est censé être prononcé (invitation à boire, conseil amoureux, chant de victoire...) <sup>9</sup>. Cette situation de parole définit une rhétorique, et plus généralement un style qui convienne.

Mais l'imitation poétique latine, que pratique Horace, est une imitation créatrice qui conduit à un creusement, à un approfondissement de ces genres canoniques<sup>10</sup> : il s'agit de pousser plus loin les capacités expressives des genres, en les mettant en contact les uns avec les autres par des actes de style qui rendent ces contacts acceptables. La poésie latine, au moins à partir de la fin de la période républicaine, n'est pas une poésie de genres qui auraient

---

<sup>7</sup> Cette importance de l'*auctor*, du garant du genre canonique, dans les pratiques génériques des Latins est bien connue : elle est sensible dans les textes théoriques des Anciens (Horace, *E.P.* 73-98 ; Quintilien *I.O.* X. 1). La tâche que se donne le poète latin novateur est d'être le premier à acclimater un genre grec à Rome, de façon à devenir l'égal de l'*auctor* du genre, de là les expressions d'Horace qui font d'Ennius, l'*alter Homerus* [Horace, *épitres* 1. 50], d'un poète à la mode un nouveau *Callimachus*, un nouveau *Mimnermus* et de lui-même un nouveau *Alcaeus* [Horace, *Épitres* 2. 99-101]. Selon S.J. Harrison, 2007, p. 6, cette notion d'*auctor* est une notion post-aristotélécienne, héritée des pratiques philologiques des Alexandrins qui ont produit un canon des poètes.

<sup>8</sup> Le projet des *Odes* d'Horace est défini dès la première ode : il va s'agir d'égaliser les *poetae lyrici* du canon alexandrin (1.1. 35). Évidemment c'est Alcée qui fait l'objet de l'imitation la plus importante ; mais de façon plus générale, Horace tisse des liens avec l'essentiel des poètes du canon alexandrin (cf. là-dessus, D.C. Feeney, « Horace and the Greek lyric poetry » in N. Rudd, 1993 [éd.], p. 41-63). S.J. Harrison, 2007, p. 21 sq, distingue trois « répertoires » définissant les genres et leurs garants, et qui sont donc à imiter : il s'agit d'un répertoire formel (mètre, registre de langue, posture rhétorique...), d'un répertoire thématique (sujets traités), et de signaux métagénériques. Le critique, p. 168 sq, reconnaît l'imitation de ces trois répertoires chez Horace. Une pratique imitative particulière à Horace est, par ailleurs, ce que l'on a appelé le *motto*, la citation en début d'ode d'un vers d'un modèle : sur l'origine de ce terme, cf. E. Fraenkel, 1957, p. 159 note 2 ; pour l'originalité de ce procédé dans la pratique imitative latine, cf. A. Thill, 1976.

<sup>9</sup> Le rapport de convenance entre une forme et un contenu est le premier critère définitoire des genres pour les Anciens : Aristote (*Poétique* 1460a) parle de l'ἁρμοσύνη entre le mètre et le sujet. Le concept d'*aptum* est central dans la rhétorique antique et implique qu'à toute situation de parole supposant un contenu particulier corresponde une forme en accord avec elle : sur ce critère essentiel dans la définition du genre, cf. S.J. Harrison, 2007, p. 5-6. Sur les sous-genres lyriques archaïques, cf. A.E. Harvey, 1955. En réalité, dans la poésie archaïque, chaque poème lyrique est prononcé dans un contexte social qui rend évidente et naturelle l'harmonie entre forme et fond, au point que les distinctions génériques n'ont pas besoin d'être définies pour être respectées : selon G. Nagy (cité par M. Depew – D. Obbink, 2000, p. 3), “the very concept of genre becomes necessary only when the occasion for a given speech-act, that is, for a given poem or song, is lost”

<sup>10</sup> L'article de D.C. Feeney (*art. cit.*, in N. Rudd, 1993 [éd]) fait un point intéressant sur la question du rapport d'Horace au lyrisme archaïque, y compris en ce qu'il a connu de lui *via* l'alexandrinisme : le critique montre qu'à travers le recueil d'*Odes*, les références aux lyriques archaïques servent au développement des visées poétiques propres du poète.



leurs topiques propres, parfaitement délimitables ; la poésie latine pratique une généricité complexe qui joue sur des pratiques de combinatoires<sup>11</sup>.

Aussi peut-on dire, comme le fait J. Dangel, qu'« il n'y a pas chez les Romains, de stylistique des genres » : « les Latins étaient plus sensibles aux techniques d'écriture en fonction d'un mode d'expression donné qu'à la notion moderne de genre littéraire »<sup>12</sup>. Lorsqu'Horace écrit ses odes, il approfondit les capacités expressives du lyrisme éolien dont il revendique la filiation : il le fait en le mettant en contact avec d'autres lyrismes (Pindare, Simonide...) et avec d'autres genres (épopée, élégie, iambe)<sup>13</sup>. Les actes de style sont autant de stratégies d'écriture visant à rendre possibles ces contacts et à apporter à ce nouveau genre lyrique sa portée expressive et fonctionnelle<sup>14</sup> : le lyrisme que définit et pratique Horace, par delà les dérivations génériques complexes dont il procède, doit fonctionner comme un tout unifié et entièrement apte à produire les impressions recherchées, à donner au sens énoncé toute la portée poétique voulue.

L'objet de notre travail va être d'étudier ces actes de styles, ces stratégies d'écriture par lesquelles Horace définit le lyrisme qu'il pratique et apporte au sens sa portée poétique singulière : c'est en cela que nous parlons d'une poétique du sens résultant d'une stylistique propre à la forme de l'ode horatienne.

Restent à définir ces stratégies d'écriture. L'étude d'une écriture, d'un style peut se faire selon différentes méthodes<sup>15</sup> : la nôtre va consister à définir les techniques d'agencement de la phrase dans le mètre, la construction de rythmes.

---

<sup>11</sup> Cette idée de complexité générique dans la poésie latine n'est pas neuve : elle remonte à W. Kroll, 1924, p. 202-224, qui reconnaît dans l'art poétique latin un *croisement des genres*, « die Kreuzung der Gattungen ». Le concept a été précisé par les commentateurs successifs : G.B. Conte (« empirical and theoretical approaches to literary genre », in K. Galinski, 1992, p. 119) met l'accent sur l'aspect dynamique de ce croisement des genres et préfère parler de *strategies* génériques. Concevant le phénomène en termes de dérivation générique, S.J. Harrison, 2007 (cf. p. 11-18), parle, quant à lui, de « generic enrichment ». Sur les spécificités de cette pratique dans la poésie augustéenne, par rapport à la poésie hellénistique, cf. A. Barchiesi, « Rituals in ink : Horace and the greek lyric tradition », in M. Depew – D. Obbink, 2000, p. 167-168.

<sup>12</sup> J. Dangel, « imitation créatrice et style chez les Latins », in G. Molinié – P. Cahné, 1994 (éd.), p. 99 et J. Dangel, 1996 (2), p. 249.

<sup>13</sup> Cet approfondissement générique est d'autant plus aisé que, contrairement aux genres canoniques de l'épopée et de la tragédie, le lyrisme antique n'a pas de définition précise autre que le respect de certains vers et de certaines conventions littéraires : sur cette flexibilité naturelle de la forme lyrique, cf. S.J. Harrison, « The literary form of Horace's odes », in W. Ludwig, 1993 (éd.), p. 131-133.

<sup>14</sup> C'est donc dans la lecture du poème que le genre se définit : le lecteur a la charge de se laisser prendre dans les stratégies d'écriture. C'est ainsi que G.B. Conte, 1994, p. 112 peut définir le genre de la façon suivante : « genres are matrixes of works, to be conceived not at recipes but strategies; they act in texts not *ante rem* or *post rem* but *in re*. They are like strategies, inasmuch as they are procedures that imply a response, an addressee as an integral part of their own functioning, a precise addressee recognizable in the very form of the text ».

<sup>15</sup> J.P. Chausserie-Laprée, 1981, a posé des bases méthodologiques fondamentales des études stylistiques en latin. Il note, p. 142, qu'il y a peu de chance « de pouvoir mener de front avec succès une étude approfondie centrée sur le vocabulaire des auteurs, leurs mots-thèmes, leurs images dominantes, *etc.*, et un examen systématique de la structure de leur phrase, des techniques qu'elle met en œuvre et des lois d'agencement qui les

Un aspect de ce que les Latins appellent rythme est commun à la poésie et à la prose, du moins à une certaine prose, l'*oratio numerosa*. Ce rythme peut se définir comme une « disposition calculée (*numerare*) d'un matériel linguistico-syntaxique qui relève de rhétoriques du sens, de l'émotion, de l'action ». En cela, il s'agit d'un « rythme construit autant que constructif »<sup>16</sup> : les agencements dont il résulte concourt à la pleine efficacité des énoncés, à « délivrer un message animé d'un dynamisme intérieur et capable de se moduler aux multiples mouvements de l'esprit et de l'âme en perpétuel devenir »<sup>17</sup>.

Ce rythme, nous le qualifierons de rhétorique, car, commun à la poésie et à la prose nombreuse, il résulte de dispositions dont les traités antiques de rhétorique proposent une certaine typologie. Ce rythme rhétorique use ainsi de toutes les ressources stylistiques naturelles de la langue, depuis la microstructure (l'accent de mot, le timbre des sonorités...) jusqu'à la macrostructure (figures de pensée...) en passant par les agencements syntaxiques<sup>18</sup>. L'ensemble concourt à des effets de rythme, à l'intérieur de ce que nous appellerons une grille de lecture rhétorique (à l'occasion, nous parlerons de grille syntaxique, quand il s'agira seulement de cet aspect central du rythme rhétorique).

L'ensemble de ce matériel linguistico-syntaxique est rendu sensible dans une grille de lecture rhétorique de façon à organiser la langue en vue d'une plus grande efficacité (de sens à produire, de sentiments à créer, d'actions à conduire : *docere, delectare, mouere*).

C'est ce rythme rhétorique qui concourt à la portée expressive de l'énoncé et qui peut donc permettre de situer l'ode dans les jeux de dérivations génériques que nous avons définis

---

ordonnent. D'entrée de jeu, un choix [s'impose]. » Le choix est entre l'axe paradigmatique (de substitution des mots) et l'axe syntagmatique (d'agencement des mots). Comme J.P. Chausserie-Laprée, 1969, pour l'écriture narrative (chez les historiens latins), comme J. Dangel, 1982, pour l'écriture oratoire (chez Tite-Live), nous avons choisi de privilégier l'étude des agencements de mots. Du fait de cette perspective, tout ce qui relève du choix des mots (vocabulaire poétique, registre de langue, sens figuré, archaïsmes, mots grecs, noms propres...) ne sera pas étudié en soi-même mais fera l'objet de remarques dans le cours des analyses de détails. Pour une présentations globales de ces ressources de type paradigmatique, cf. R.G.G. Coleman, « Poetic diction, poetic discourse and the poetic register », in J.N. Adams – R.G. Mayer 1999, éd., p. 51-78. Plus spécifiquement sur le vocabulaire poétique chez Horace, on consultera B. Axelson, 1945, p. 98-113 : ce travail a été critiqué, mais les considérations de P. Watson, 1985, montrent néanmoins son intérêt.

<sup>16</sup> J. Dangel, 1999 (1), p. 11 et note 17.

<sup>17</sup> J. Dangel, 1996 (2), p. 257. Ce rythme, que nous qualifions de « rhétorique », n'est donc pas seulement le rythme quantitatif de prose, particulièrement observé dans les clausules, mais englobe tout ce qui participe à l'aspect rythmé, « numerosus », de l'énoncé. Cicéron n'a de cesse de rappeler (*Orator* §182, 202, 219 sq.) que le sentiment de rythme dans le discours (l'*oratio numerosa*) est créé par tout ce qui relève de l'arrangement des mots, la *collocatio uerborum*, chaque partie agissant à son niveau mais ayant une action sur l'ensemble de l'énoncé, la *compositio* pour l'ordonnement des mots les uns par rapport aux autres, la *concininitas* qui concerne l'agencement harmonieux à l'intérieur de la phrase, enfin le *numerus* proprement dit qui envisage le développement de la période selon une allure réglée par les quantités.

<sup>18</sup> J. Dangel, 2000, p. 174 parle de « rythme linguistico-syntaxique, support obligé du sens et de tout message ». E.D. Stevens, 1953, p. 201 parle d'un « sense rhythm » (rythme sémantique). L'expression « rythme rhétorique » est utilisée par H. Meschonnic, 1982. Selon lui (p. 217-223), le rythme est « l'organisation accentuelle continue du discours », organisation de « marques qui se situent à tous les niveaux du langage : accentuelles, prosodiques, lexicales, syntaxiques ». Le rythme rhétorique est une organisation de ces marques variables « selon les traditions culturelles, les époques stylistiques, les registres ».

plus haut. Certes, la forme de l'ode éolienne se définit déjà en elle-même selon des critères rhétoriques que nous allons préciser dans la suite de cette introduction : la position du locuteur, sa visée par rapport au destinataire conduisent à la mise en place d'une certaine rhétorique. Mais par ailleurs, les variations dans les pratiques génériques, les contacts entre différents genres lyriques ou non-lyriques, conduisent à des variations également dans la rhétorique utilisée et dans le rythme auquel elle recourt.

Le problème pour nous va être de comprendre la complexité des stratégies rhétoriques où se font sentir les recherches d'expressivité du lyrisme horatien. Mais plus encore, il va s'agir de comprendre comment ces stratégies rhétoriques prennent place à l'intérieur du cadre métrique de l'ode, car la question est bien de saisir comment la forme de l'ode lyrique (définissable selon des critères métriques) peut être le lieu d'un approfondissement de ses capacités expressives (réalisées par un rythme rhétorique). Lorsque les pratiques rhétoriques complexes, dues à des visées expressives variées, sont mises en œuvre à l'intérieur d'une forme métrique close, toujours semblable à elle-même (même si différentes formes métriques peuvent être utilisées dans le recueil), alors cette forme métrique devient un moule à même de mettre en relation des sentiments très différents, de faire ressentir, dans le sens qui se déploie, une profondeur d'expression toute nouvelle. C'est en cela que nous reconnaissons, chez Horace, une poétique du sens qu'une étude stylistique peut permettre de définir.

De fait, les stratégies d'écriture, les actes de style, en poésie, sont à lire dans la manière par laquelle le rythme rhétorique, tel que nous l'avons défini, vient se déposer dans le cadre métrique. Ce cadre métrique est également le lieu d'un rythme, un rythme métrique, sensible, celui-là, à l'intérieur de ce que nous appellerons la grille de lecture métrique. Ce rythme métrique est même le rythme dominant en poésie, et il l'emporte sur le rythme rhétorique. Il est créé par le vers, défini par une alternance de syllabes longues et brèves réglée par le retour de l'*ictus*, les vers étant eux-mêmes répétés et combinés à l'intérieur de la strophe<sup>19</sup>. C'est dire que ce rythme métrique est essentiellement clos, il est répétition, retour du même. Alors que le rythme rhétorique scande le déploiement, la progression du sens, de l'émotion, de l'action, le rythme métrique, fondamentalement répétitif, marque un retour du langage sur lui-même et un approfondissement de celui-ci. En définissant les manières par lesquelles des rhétoriques complexes viennent se déposer dans le cadre métrique de l'ode horatienne, nous pourrions comprendre quelle portée poétique est donnée au sens qui s'y déploie.

Mener une analyse stylistique des odes horatiennes va donc consister pour nous à saisir comment Horace explore des traditions génériques à l'intérieur d'une forme métrique, comment, de cette exploration, il parvient à tirer, par la rhétorique, l'expression d'un sens

---

<sup>19</sup> J. Dangel, 2000, p. 170-173 donne une présentation de la « forme rythmique des vers latins » depuis « le niveau microstructural du pied » jusqu'à celui « macrostructural du vers » : elle note que ces données rythmiques forment « des constantes admettant par différence des variantes attendues » : comme nous allons le voir, dans les vers éoliens, ces variantes (substitutions de quantités...) sont très peu nombreuses. C'est dire la fermeté et le caractère itératif du rythme métrique.

singulier et complexe qui se déploie avec efficacité, tandis que, au même moment, le cadre métrique le maintient dans son miroitement.

Pour comprendre les stratégies d'écriture d'Horace, nous étudierons donc les relations entre le rythme rhétorique et le rythme métrique, tels que nous les avons définis<sup>20</sup>. Nous penserons ces relations en termes de contrepoint : tandis que le rythme rhétorique se déploie et se laisse lire dans sa grille de lecture propre, le rythme métrique demeure intact à l'intérieur de sa grille. Le rythme global des odes, fruit de ce contrepoint, est donc polyphonique<sup>21</sup>. Selon la complexité de cette polyphonie, nous pourrions entendre quelle profondeur de sens est donnée aux termes de l'énoncé. Quand il y a unisson, le sens s'accorde sans difficulté avec la forme de l'ode, le rythme itératif du vers donne plus d'insistance et de clarté au rythme rhétorique qui le respecte entièrement. Au contraire, si des dissonances se créent, c'est que le déploiement du sens entre en discordance avec le cadre métrique : le sens qui se déploie connaît alors une double scansion, métrique et rhétorique, qui se font concurrence. Cette double scansion est à même de donner une profondeur nouvelle à l'énoncé, de faire résonner chaque mot d'un accord original, d'apporter une profondeur poétique au sens<sup>22</sup>.

C'est ce contrepoint que nous allons étudier de la façon la plus précise possible au cours de ce travail. Mais avant cela, il paraît nécessaire de préciser avec netteté les critères définitoires que nous reconnaissons à la forme de l'ode horatienne, critères rhétoriques d'abord, métriques ensuite.

## II. LA RHETORIQUE DES ODES

Il nous paraît nécessaire, dans cette introduction, de bien poser les termes du problème et d'expliquer nettement en quoi consiste ce rythme rhétorique que nous allons entreprendre d'étudier dans les *Odes*. Étudier la rhétorique des *Odes*, c'est comprendre quel discours est élaboré par le poète. Analyser les relations entre métrique et rhétorique, étudier comment les

---

<sup>20</sup> On comprendra ainsi que nous suivons entièrement les principes d'études stylistiques, inspirées par le structuralisme, que pose J. Hellegouarc'h, 1978 pour le latin : « un procédé, appelons-le un signe, stylistique ne doit jamais être considéré isolément, mais dans le contexte où il se trouve placé ; sur un plan méthodologique, il doit être conçu comme faisant partie d'un ensemble » (p. 243). Nous ne comprendrons les faits de style que dans les relations entre deux ensembles, deux structures, deux « grilles de lecture », la rhétorique et la métrique. C'est intégré à ces structures que les faits de style se définissent et prennent sens.

<sup>21</sup> J. Dangel, 2000, p. 175 note que « toute poésie latine est le contrepoint de deux rythmes », l'un provenant des « données rythmiques métriques », l'autre constituant le « rythme linguistico-syntaxique ». Sans doute cette définition pourrait-elle être applicable *mutatis mutandis* à toute poésie, mais la nature de la langue latine rend ce contrepoint plus net : comparée à la langue grecque par exemple, la langue latine reconnaît par exemple aux éléments de la chaîne verbale une autonomie plus forte : c'est le principe de l'autonomie phonétique des mots.

<sup>22</sup> J. Dangel, 1999 (1) pose les bases d'une étude de contrepoint entre rhétorique et métrique (elle parle, quant à elle, de « poétique »). Dans le cas de surimposition des deux rythmes, elle parle de « poétique de l'évidence rhétorique » (p. 21) : l'efficacité de la parole rhétorique est décuplée par les moyens du vers (p. 16). En revanche, en cas de discordance, elle note (p. 29) que « la poésie, révélation d'un au-delà du sens, dépasse la rhétorique qui s'arrête au surgissement d'une vérité, dans la clarté de l'expression et pour sa meilleure compréhension ». Cf. également pour l'hexamètre dactylique, J. Dangel, 1999 (2).

stratégies rhétoriques se surimposent au cadre métrique, c'est voir quelle résonnance nouvelle prend ce discours dans le moule métrique, soit qu'il lui donne plus de force d'expression, soit qu'il apporte à chaque mot une profondeur poétique qui lui est propre.

La disposition rhétorique des ressources naturelles de la langue correspond à une grille de lecture rhétorique, une structure globale où toutes ces ressources, depuis l'accent verbal jusqu'à l'organisation entière de l'ode<sup>23</sup>, convergent en vue d'une même stratégie. Il nous paraît important, dans le cadre de cette introduction, de donner une vue globale de cette structure rhétorique et de montrer son importance dans les odes d'Horace.

## II. 1 POSITION DU PROBLEME

### i. De la rhétorique en poésie, et particulièrement dans les *Odes*

L'importance de la rhétorique en poésie n'est pas à démontrer, nous semble-t-il. Nos habitudes modernes de distinguer nettement prose et poésie n'ont pas autant d'importance chez les Anciens ; aussi la rhétorique a-t-elle sa place tant en prose qu'en poésie<sup>24</sup>. Quintilien encourage l'apprenti orateur à lire les poètes. Bien souvent, les Anciens considèrent la poésie comme première, constituant l'art de dire par excellent, et c'est d'elle qu'ensuite la prose est dérivée : ainsi le note Strabon : « Dénier au poète l'art de la rhétorique va tout à fait à l'encontre de nos opinions. Qu'est ce qui fait autant partie de la rhétorique que l'art de dire ? Et autant partie de la poésie ? Et qui donc, mieux qu'Homère, excelle dans l'art de dire ? (...) Pour ainsi dire, la prose, la prose ornée du moins, est une imitation de la poésie »<sup>25</sup>.

Dans les *Odes* d'Horace, la place de la rhétorique nous semble grande et ce n'est pas un hasard si les commentateurs modernes insistent souvent sur cette dimension rhétorique. Cependant, il nous semble que la valeur et le sens de ce mot de rhétorique ne sont pas toujours les mêmes selon les critiques : en effet, au nom d'une étude de la rhétorique, on peut tantôt entreprendre une réflexion générale sur la relation de persuasion existant dans les poèmes, tantôt mener des analyses très précises des ressources linguistico-syntaxiques sollicitées par le poète. Nous voudrions rappeler ici la complémentarité de ces deux approches.

---

<sup>23</sup> voire même l'organisation du recueil dans sa globalité, mais on s'éloigne alors du domaine qui nous intéresse.

<sup>24</sup> C'est ce que remarque J. Dangel, 1992, quand elle note, p. 32, que le vers est apparenté à l'*oratio numerosa*.

<sup>25</sup> Strabon, *Geographica* 1.2. 6: Τὸ δε δὴ καὶ τὴν ῥητορικὴν ἀφαιρείσθαι τὸν ποιητὴν τελῶς ἀφειδοῦντος ἡμῶν ἔστι. τί γὰρ οὕτω ῥητορικὸν ὡς φράσις ; τί δ' οὕτω ποιητικόν ; τίς δ' ἀμείνων Ὀμήρου φράσαι ; (...) ὡς δ' εἰπεῖν, ὁ πεζὸς λόγος, ὃ γε κατεσκευασμένος, μίμημα τοῦ ποιητικοῦ ἔστι. D'ailleurs, l'influence de l'art rhétorique sur la littérature latine n'est plus à démontrer : cf. L. Pernot, 2000, p. 257-263. La rhétorique des poètes latins fait l'objet de nombreuses études : cf. Granarolo, 1967, p. 325 pour Catulle ; pour la poésie épique, E. Narducci, « Rhetoric and Epic » in W. Dominik – J. Hall 2007 p 382-395, a pu dégager l'importance de la rhétorique non seulement chez un poète comme Lucain, mais également chez Virgile. Pour l'importance de la rhétorique dans la poésie latine en général, cf. *Ibid.*, Part V.

À l'origine de l'insistance des critiques modernes sur cette dimension rhétorique des *Odes*, il y a les travaux de R. Heinze. Celui-ci, dans un article fondamental<sup>26</sup>, a énoncé l'idée que les odes se présentaient, le plus souvent, comme de petits drames où le poète s'adresse en permanence à quelqu'un considéré comme présent (nous parlerons d'allocutaire<sup>27</sup>) afin d'influencer sa conduite : par là, le lyrisme se distingue de l'élégie, où l'allocutaire est éloigné ou absent<sup>28</sup>. L'ode éolienne, en tant que forme poétique, trouve ainsi un élément de définition dans un critère rhétorique, dans la posture de locuteur et dans sa visée.

Cette définition, comme toute définition trop univoque, a été largement critiquée, relativisée, précisée depuis<sup>29</sup>. Du moins a-t-elle eu le mérite inestimable de placer les poèmes lyriques d'Horace dans une perspective très intéressante : comme des discours où le locuteur cherche à agir sur son destinataire.

Cette lecture des odes comme la fiction de discours tenus à un destinataire, conduit à des commentaires d'une grande richesse : la critique américaine, en particulier, a beaucoup réfléchi sur l'importance de la rhétorique dans les *Odes* d'Horace, sur les stratégies qu'elle met en œuvre, en étudiant la place du « je », et ces différentes facettes, en examinant comment ce « je » participe à la défense et illustration du lyrisme<sup>30</sup>. Faisant un point synthétique sur ce type de recherche, F. Dunn peut affirmer : « Lyric poetry is essentially rhetorical »<sup>31</sup>.

On peut cependant déplorer l'absence d'étude complète sur la rhétorique dans les *Odes*. Si la critique américaine mène des réflexions approfondies sur les stratégies discursives chez Horace, elle pousse rarement son analyse jusqu'à étudier ces stratégies mises en œuvre dans la structure des phrases. À l'inverse, d'autres relèvent des effets rhétoriques dans les phrases horatiennes<sup>32</sup>, sans intégrer cette étude dans une synthèse sur la stratégie rhétorique.

---

<sup>26</sup> R. Heinze, 1923, *art. cit.* = *id.*, 1960, p. 185-212.

<sup>27</sup> Nous préférons ce terme à celui de destinataire qui fait davantage penser à une relation écrite : « allocutaire » permet de mettre l'accent sur la fiction d'une relation directe, orale. Par commodité, nous utiliserons cependant parfois également le mot « destinataire ».

<sup>28</sup> En comparant deux poèmes horatiens de genre différent adressé au même allocutaire, l'ode 1.29 et l'épître 1.12, adressées à Iccius, M.C.J. Putnam, 1995 a montré comment Horace jouait sur ces conventions énonciatives propres à chaque genre.

<sup>29</sup> Cf. notamment K. Quinn, 1963, p. 86-87, P.J. Connor, 1970, p. 756. L'un et l'autre préfèrent parler pour certaines odes de « dramatic monologues ». Nous n'avons pas à prendre partie dans ce domaine : il est certain que la définition de R. Heinze pêche par systématisme, le « Systemzwang » fréquent dans la critique allemande.

<sup>30</sup> G. Davis, 1991 étudie notamment comment « the lyric “self” » élabore quatre stratégies rhétoriques visant notamment à admettre le lyrisme comme genre littéraire (ch. 1 : « Assimilation ») et à authentifier la figure du poète lyrique (ch. 2 : « Authentification »). M. Lowrie, 1997, part, elle, de l'opposition récit / discours dans les *Odes* pour étudier la figure du poète et de sa poésie ainsi élaborée. E. Oliensis, 1998, étudie l'œuvre d'Horace dans son ensemble pour définir la figure du poète qui s'en dégage et reconnaître la position sociale qu'elle entend de se donner.

<sup>31</sup> F. Dunn, 1995, p. 165.

<sup>32</sup> Cf. R.G.M. Nisbet – M. Hubbard, 1970, p. xxiv-xxv qui note “As Horace’s odes profess to be directed to somebody, they naturally use the techniques of rhetoric”.

En ce qui nous concerne, la rhétorique des odes nous intéresse moins pour elle-même que dans son rapport au cadre métrique. Le rythme rhétorique qui nous intéresse se trouvera donc surtout dans le rythme des phrases ; malgré tout, nous tâcherons de ne pas oublier les visées discursives d'ensemble auquel il participe. Il convient donc dès maintenant de souligner l'image synthétique que nous nous faisons du rhétorique dans les odes.

ii. Structure et rythme rhétoriques

Nous croyons que la rhétorique d'un texte peut être étudiée dans son ensemble comme la convergence d'éléments de niveaux très différents en vue d'une visée discursive. À partir de cette vision synthétique de la rhétorique à l'œuvre dans un texte, il nous semble possible, dans le cadre d'une analyse, de distinguer plusieurs niveaux structuraux.

Au niveau le plus élevé, on reconnaîtra les genres pratiqués. Comme nous l'avons dit plus haut, Horace pratique une généricité complexe qui procède de jeu de combinatoires à partir des sous-genres lyriques archaïques définis par les situations sociales où ils prennent place. Les odes d'Horace, dans leur grande majorité, se présentent ainsi comme la fiction de discours réellement tenus, de discours ancrés dans un contexte social particulier : ainsi s'élaborent des stratégies discursives qui peuvent s'étudier en termes rhétoriques. Les travaux de F. Cairns ont montré qu'il est possible d'analyser la poésie hellénistique et augustéenne et en définir les genres en prenant appui sur des *topoi* rhétoriques qui seraient utilisés dans les discours que forment ces poèmes. Comme il le note, il est, sinon exact historiquement, du moins possible en pratique, de considérer que les règles, les procédés, les qualités de la poésie et de la rhétorique sont très liés et que certains genres que l'on trouve en poésie, sinon tous, sont des genres rhétoriques. Ainsi F. Cairns pense-t-il possible de classer les sous-genres poétiques dans les catégories de la rhétorique, par exemple l'hymne dans l'épidictique, le conseil moral dans le délibératif, ou une ode érotique de reproches comme 1.8 dans le judiciaire<sup>33</sup>. C'est en s'appuyant sur ces principes que nous étudierons les stratégies discursives à l'œuvre dans chaque ode et c'est d'après ces stratégies que nous croyons possible de repérer des sous-genres lyriques qui se combinent dans les *Odes*<sup>34</sup>.

Ces stratégies discursives impliquent également une disposition calculée du matériel linguistico-syntaxique. Pour prendre une métaphore musicale, le genre poétique, qui correspond à la stratégie rhétorique, est la clé, tandis que le matériel linguistico-syntaxique correspond aux notes. C'est là proprement que l'on pourra reconnaître un rythme rhétorique, créé par des procédés de niveaux très divers mais qui convergent en vue d'une même stratégie.

---

<sup>33</sup> F. Cairns, 1972, p. 70-73.

<sup>34</sup> Les Odes mettent en contact non seulement les sous-genres lyriques entre eux, mais également le lyrisme avec d'autres genres (l'épopée, la tragédie, l'épigramme, l'élégie, l'iambe...) : les stratégies discursives s'en trouvent complexifiées davantage encore.

L'opposition macrostructurale – microstructurale adoptée par G. Molinié dans son analyse des figures nous paraît éclairante dans le but d'étudier clairement la mise en place de ce rythme rhétorique : il oppose les figures microstructurales (« dont l'existence apparaît manifestement et matériellement ») aux figures macrostructurales (« dont l'existence n'est ni manifeste ni toujours matériellement isolable »)<sup>35</sup>. Il estime que les lieux communs de la rhétorique peuvent même s'analyser comme des figures macrostructurales de second niveau, de façon à bien montrer la distance et la manipulation qu'imprime au message discursif « l'application des stéréotypes logico-verbaux »<sup>36</sup>. Ainsi par exemple, l'analyse des arguments utilisés par le poète dans ses odes parénétiqes peut être menée selon la grille des lieux communs de la rhétorique. Leur disposition dans l'ode constitue déjà, à ce niveau, un rythme rhétorique.

L'utilisation de figure macrostructurale (sentence, pointe, prosopopée, allégorie...) peut également, à l'échelle d'une ou plusieurs phrases, souligner des éléments de l'ode et participer à un effet de rythme.

Mais bien sûr, ce qui, quant à nous, nous intéressera en priorité, se situe à l'intérieur des phrases : c'est la disposition syntaxique et verbale, les figures microstructurales, qui participent à l'efficacité de l'énoncé. L'étude des structures de phrases, du rythme syntaxique, du rythme répétitif de groupes syntaxiques, de mots et de sonorités, sera menée avec autant de précision que nous le pouvons, afin de saisir leur importance dans l'efficacité du discours. La disposition même des mots dans les énoncés, l'accent verbal nous semblent participer à un rythme qui se laisse sentir dans une grille de lecture rhétorique, orientée par une stratégie discursive d'ensemble<sup>37</sup>.

C'est ainsi que nous concevons l'importance de la rhétorique dans les odes<sup>38</sup> : elle consiste en l'organisation réglée de tous les éléments du discours, à tous les niveaux, en vue

---

<sup>35</sup> G. Molinié, 1996, s.v.. Figure.

<sup>36</sup> *Id.*, s.v.. niveau.

<sup>37</sup> À ce niveau des dispositions syntaxiques et verbales, on comprend la particularité de notre point de vue. L. De Neubourg, 1986, p. 9-16 a proposé un point bibliographique sur l'étude du positionnement des mots et de l'organisation de la syntaxique en poésie latine. Selon lui, l'étude des dispositions syntaxiques et verbales en poésie peut mettre l'accent soit sur la contrainte grammaticale, soit sur la contrainte métrique. À l'hypothèse de J. Marouzeau, 1922-1938-1949 (2)-1953, qui subordonne la contrainte métrique à celles qu'exercent les lois sur l'ordre des mots, il oppose les recherches en métrique verbale qui favorise les recherches sur les règles régissant le mètre. Nous éviterons, quant à nous, de chercher à subordonner l'une des contraintes à l'autre, et nous considérerons plutôt que les dispositions syntaxiques et verbales sont déterminées par un contrepoint qui naît entre ces deux contraintes, entre ces deux grilles de lecture.

<sup>38</sup> Nous avons conscience de jouer ici sur deux sens différents du mot « rhétorique », deux sens que distingue nettement G. Molinié, 1996, p. 9. Dans un premier sens, la rhétorique désigne « une *praxis*, une action, un comportement, une pratique globalement définissable comme l'art de persuader », et dont le moyen est un « ensemble logico-discursif, ou stratégico-langagier » : c'est l'organisation de cet ensemble dans le texte des odes que nous appelons rythme rhétorique. En revanche, quand nous parlons des figures, nous nous centrons « sur un des moyens de la rhétorique fondamentale : l'arsenal des figures ». Pratiquer une description rhétorique des odes à travers ces figures constitue un danger qu'a notamment décrit M. Dominicy, 1988, p. 51-59. Le danger est celui d'une rhétorisation du discours : « à partir d'observations, souvent valides, de textes, on reconstruit un « code » que ces textes se borneraient à « actualiser ». » (p. 59). Nous ne voulons assurément pas



d'une stratégie d'ensemble<sup>39</sup>. Cette organisation des éléments du discours, dans leur rapport avec le cadre métrique, sera l'objet de notre travail ; mais, dans cette introduction, il nous paraît utile de donner un aperçu des stratégies rhétoriques, et donc des genres poétiques qu'on rencontre, combinés entre eux, dans les *Odes* : voyons donc, pour reprendre la métaphore proposée plus haut, les différentes clés qui permettent la lecture des rythmes et des mélodies des phrases.

## II.2 LA COMPLEXITE GNERIQUE DES ODES

Il nous semble indispensable dans cette introduction d'exposer les différentes stratégies rhétoriques qui nous paraissent à l'œuvre dans les odes, et qui varient selon les contextes sociaux où le discours fictif est censé être tenu, autrement dit d'étudier les différents genres lyriques utilisés par Horace.

Comme nous l'avons dit plus haut, la complexité générique (et donc rhétorique) des *Odes* tient au fait que le recueil réunit des sous-genres lyriques extrêmement divers : tantôt le « je » lyrique adresse une prière à une divinité, tantôt il conseille un amant, tantôt il se donne comme exemple de sagesse. Bien plus, certaines odes combinent à l'intérieur d'elles-mêmes ces sous-genres. La complexité générique correspond à une grande diversité de stratégies rhétoriques et amène de réelle difficulté dans l'interprétation stylistique. Pourtant, la clé de celle-ci réside dans les traditions génériques dont le poème latin se réclame.

Or, si le lyrisme dont se réclame Horace, surtout dans le premier recueil, celui des *livres I-III*, est le lyrisme éolien d'Alcée, les actes d'allégeance à d'autres poètes lyriques sont nombreux, même à Pindare ou Simonide<sup>40</sup>, qui est pourtant officiellement inimitable. Cette diversité de la tradition lyrique à laquelle se rattache Horace lui permet une grande variété de sujets, depuis l'amour passionnée, où le rapport avec Sappho est sensible, jusqu'à l'épinicie, qui paraît très proche de Pindare.

De plus, les *Odes* d'Horace sont le lieu d'un dialogue non seulement entre les diverses variétés du genre lyrique, mais également avec d'autres genres, avec l'épopée, avec l'élégie, .

---

faire des odes une marqueterie de figures et de lieux communs. Nous pensons éviter ce travers. Notre intention étant d'étudier un rythme, les figures n'en formeront qu'un aspect ; ces figures, quand elles seront examinées, feront l'objet d'observations sans généralisations, et sans statistiques (notamment pour les lieux de la rhétorique) ; la rhétorique ne sera étudiée qu'en comparaison avec la métrique ; enfin, nos conclusions finales porteront non pas sur l'emploi horatien des figures, mais bien sur une *praxis* rhétorique englobée dans un moule métrique.

<sup>39</sup> Au niveau le plus petit de la microstylistique, se trouvent les accents verbaux dont la mise en œuvre peut jouer un rôle rythmique dans la grille de lecture rhétorique (J. Dangel, 1982, *troisième partie*, a insisté sur la lecture accentuel des clausules liviennes). Sur le rôle que nous reconnaissons à l'accent de mot dans le rythme des énoncés, cf. *infra* p. 50.

<sup>40</sup> Les rapports d'Horace avec Pindare ont été largement étudiés du point de vue du fond (pour la dynamique générique d'imitation créatrice, cf. en dernier lieu S.J. Harrison, 2007, p. 198 sq. Pour les rapports avec Simonide, les études se sont enrichies de l'édition de nouveaux fragments qui permettent de reconsidérer l'importance de cet auteur pour Horace : cf. particulièrement A. Barchiesi, 1996 et S.J. Harrison, 2001 (1) (avec un point bibliographique p. 261-264).

Cette ouverture générique dont témoignent les *Odes* d'Horace rend complexe leur étude stylistique, car des distinctions s'avèrent nécessaires : par exemple, dans des odes qui se réclament du genre hymnique, une étude rhétorique doit prendre en considération leur topique propre, et leur analyse stylistique doit, au moins en partie, être différente d'autres odes, érotiques par exemple. Mais en même temps, un dialogue entre les genres existe : telle ode prend la forme d'un hymne mais est en réalité un billet amoureux. C'est non seulement d'une ode à l'autre, mais à l'intérieur même de chaque ode qu'Horace entretient ce jeu d'hybridation générique qui crée dans l'ensemble du recueil un effet de polyphonie complexe.

L'idéal aurait été de pouvoir diviser notre corpus en sous-genres lyrique. D'autres s'y sont essayé : certains manuscrits indiquent ainsi le caractère de l'ode (*erotice, pragmatica, prosphontice...*) et quelquefois le sous genre lyrique auquel elle appartient (*hymnus, threnus...*)<sup>41</sup>. F. Villeneuve « sans se dissimuler ce qu'il y a d'artificiel dans un classement de ce genre »<sup>42</sup>, se risque néanmoins à proposer également une répartition par sujet. Cette entreprise est aujourd'hui un peu passée de mode : c'est que bien sûr on ne peut « ranger » les odes horatiennes sous quatre ou cinq étiquettes. Au contraire, ce que recherche le poète, c'est le croisement des traditions génériques, c'est l'association de différents genres. C'est pourquoi, dans les distinctions que nous allons essayer de faire des différents genres et stratégies rhétoriques utilisés dans les odes, nous préférons éviter d'utiliser, comme le fait F. Cairns, les termes antiques de sous-genres lyriques<sup>43</sup>. Ce type d'étiquetage nous semble en effet un peu schématique.

Ce qu'il est possible de faire, en revanche, c'est de tâcher de saisir d'où vient cette complexité du dialogue générique dans les odes, en distinguant les différents fils qui forment la trame de ce tissu bariolé, de cette ποικιλία de l'œuvre lyrique horatienne : pour cela, il faut analyser la complexité des situations de communication mises en place dans les odes. C'est seulement ainsi que l'on pourra essayer d'étudier ensuite les dispositifs rhétoriques dans leur relation avec le cadre métrique.

Comme nous l'avons dit plus haut, R. Heinze définit les odes horatiennes comme de petits drames où le poète s'adresse à quelqu'un considéré comme présent. Cela attire l'attention sur un point que nous croyons fondamental : l'ancrage très fort du texte dans la situation de communication. Beaucoup d'odes pourraient être lues comme de petits drames où un personnage, le locuteur, se trouve dans une situation particulière qui l'amène à tenir un discours particulier à un autre personnage qui l'écoute.

---

<sup>41</sup> E. Zarncke, 1880 disait déjà ce qu'il faut penser de ces termes.

<sup>42</sup> F. Villeneuve, 1929, p. 1.

<sup>43</sup> Cf. en bibliographie, les différentes études génériques menées par F. Cairns sur les odes d'Horace. Cf. R.G.M. Nisbet – M. Hubbard, 1970, p. XIX : « many of Horace's odes do not fit into any of the recognized sub-categories of ancient poetry ».

Il est quelques odes, exceptionnellement, où cette situation paraît un peu différente. D'abord, il semble y avoir deux odes où le « je » constitue une *persona* nettement distincte du poète, ce qui amène R Heinze à parler de « Rollenlied » : en 3.12, il semble qu'il s'agisse d'un monologue tenu par une jeune fille, Néobulé ; en 1.28, il semblerait que ce soit un mort qui parle<sup>44</sup>. Encore, l'ode 1.28 a-t-elle, du moins pour partie, une visée persuasive nette : elle encourage un marin à venir répandre sur ses cendres un peu de terre.

En revanche, l'ode 1.15 est un cas tout à fait exceptionnel : cette ode n'a rien d'un discours, mais forme un récit mythologique représentant Nérée qui prophétise la guerre de Troie. On est là face à un cas unique d'ode qui n'est pas un discours, mais qui cependant en intègre un puisque, à elle seule, la prosopopée de Nérée représente huit des neuf strophes de l'ode.

Autre cas exceptionnel, l'ode 3.9 forme un chant amoébée où, au discours d'un locuteur, répond celui d'une amante, Lydie<sup>45</sup>.

À l'exception de ces quatre odes, et sauf le cas particulier du *Chant Séculaire* où la première personne renvoie globalement au chœur, toutes les odes d'Horace, aussi bien dans le premier recueil des *Livres I-III* que dans le *livre IV*, se présente comme le discours d'un « je » qui peut s'assimiler au poète. Dans les majorités des odes, il paraît s'adresser à un allocutaire présent. Certes, il est des cas où cet allocutaire a une très faible présence dans les textes, parfois il n'est même pas nommé<sup>46</sup> ; mais malgré cela, le poète semble alors délivrer un message qui a une visée persuasive très nette.

Comprises ainsi, les odes invitent à se poser trois questions :

- à qui parle le locuteur ? C'est l'identité de l'allocutaire
- de quoi parle-t-il ? C'est le sujet de l'ode
- dans quel but ? C'est la visée de l'ode

S'il est difficile, pour ne pas dire impossible, de diviser les *Odes* en sous-genres, c'est pour deux raisons. D'une part, ces trois questions multiplient le nombre de « sous-genres » possibles : par exemple, s'adresser à un dieu (comme en 1.30) ou à une femme (comme en 1.13) pour parler d'amour, c'est adopter deux rhétoriques totalement différentes, avec des

---

<sup>44</sup> L'attribution des paroles dans cette ode 1.28 ne fait pas consensus parmi la critique. L'interprétation traditionnelle, à laquelle nous nous rallions, reconnaît dans cette ode les paroles d'un mort, s'adressant d'abord à Archytas et ensuite à un navigateur ; certains y voient un dialogue : les 20 (ou 16) premiers vers seraient les paroles d'un navigateur s'adressant au corps d'Archytas, la fin étant la réponse d'Archytas. Pour un point bibliographique là-dessus, cf. R.G.M. Nisbet – M. Hubbard, 1970, p. 317-318.

<sup>45</sup> D. West, « Reading the meter », in S.J. Harrison, 1995, p. 103 remarque que la majorité des critiques identifient le premier locuteur au poète, notant que un « je » lyrique avait déjà rencontré une *Lydie* en 1.8, 1.13, 1.25, ou bien usant d'arguments psychologiques, de peu de poids nous semble-t-il. En tous les cas, la place de ce chant amoébée parmi les odes nous incite à reconnaître dans ce premier « je », à défaut d'autres informations, le locuteur horatien, comme dans les autres odes.

<sup>46</sup> Là-dessus, il y a bien sûr débat entre ce que dit R. Heinze et ces critiques (cf. notamment K. Quinn, 1960, p. 86-108).

topiques également différentes. D'autre part, le sujet et, surtout, la visée d'une ode ne sont pas toujours uniques.

Aussi, ce que nous nous proposons de faire dans cette introduction, c'est de présenter cette complexité générique à l'œuvre dans les odes : nous n'envisagerons pas toutes les odes (l'étude stylistique que nous mènerons plus loin permettra de les analyser à loisir), mais nous tâcherons tout au moins de donner un panorama général des stratégies rhétoriques rencontrées dans la poésie lyrique d'Horace : cela nous permettra de commencer à montrer, quelques différences essentielles, mais aussi les points communs, entre les trois ensembles qui nous occuperont ici, d'abord les *livres I-III*, ensuite le *Chant Séculaire*, enfin le *livre IV*.

On peut tâcher d'envisager les différentes réponses aux trois questions posées ci-dessus. Nous commencerons par distinguer les différents allocutaires des odes.

#### i. Les allocutaires des odes

La question de savoir à qui s'adresse l'ode est assurément plus simple que les deux autres. Certains problèmes se posent cependant. D'abord, l'allocutaire peut changer au cours de l'ode ; ensuite, la place donnée à cet allocutaire diffère entre les odes, et à l'intérieur de certaines odes.

L'intérêt de cette question, dans une réflexion sur le genre des odes, tient en partie à la relation que peut entretenir le locuteur avec cet allocutaire. On pourra ainsi distinguer deux situations extrêmes, l'adresse à la divinité et l'adresse au serviteur. Dans les odes adressées aux dieux, le poète est dans une relation d'infériorité par rapport à son allocutaire : il pratique une rhétorique de la prière ou de la louange ; dans les odes adressées aux serviteurs, le poète est dans une relation de supériorité : il s'adresse à son allocutaire pour lui donner des ordres, selon une rhétorique de l'exhortation. Dans une adresse à une divinité, l'identité de celle-ci est fondamentale et justifie en grande partie le sujet de l'ode : le contenu du discours qui est tenu à l'allocutaire est adapté à cette identité. Le poète ne dit pas les mêmes choses à Apollon, à Vénus ou à Bacchus. Au contraire, dans une adresse à un serviteur, l'identité de celui-ci est sans importance : le serviteur n'est que le bras droit du poète. Ce dernier peut s'adresser à lui pour tout sujet : en 1.19, le poète s'adresse à un serviteur (v.14 : « pueri ») au sujet de ses amours, en 1.38, au sujet d'une fête bachique. L'ode 3.26 contient un changement d'allocutaire : le début de l'ode est adressée à des serviteurs (« hic ponite || funalia ») mais la dernière strophe est adressée à Vénus (« O quae beatam diua tenes Cyprum »). Ce changement d'allocutaire est possible, parce que le locuteur, parlant de ses amours, annonce l'action qu'il veut entreprendre : il s'adresse d'abord aux serviteurs pour le seconder, puis à la divinité de l'amour pour le protéger. Mais cela ne peut que conduire à une modification des stratégies rhétoriques utilisées.

Entre les deux situations extrêmes, adresse à une divinité ou à un serviteur, on peut distinguer différentes situations selon l'identité de l'allocutaire et sa position par rapport au locuteur.

Très proches des odes s'adressant à un serviteur sont les odes 3.28 et 4.11 qui s'adressent à une courtisane musicienne, chargée d'animer une fête bachique : comme les serviteurs, la courtisane musicienne seconde le locuteur dans l'organisation de la fête bachique. Elle a néanmoins une identité plus précise qu'eux (d'ailleurs, elles portent des noms : Lyde en 3.28, Phyllis en 4.11) et cette identité est liée au sujet traité : ce n'est que pour parler de fête bachique que le poète peut s'adresser à elle.

Viennent ensuite les odes s'adressant aux femmes. Il faut distinguer ici deux cas. Dans le plus fréquent, la femme à qui s'adresse l'ode n'a pas d'autre identité que d'être une maîtresse, qu'aime ou qu'a aimée le locuteur ou quelqu'un de sa connaissance. Ces odes relèvent donc exclusivement des sujets érotiques<sup>47</sup>. On distinguera cependant les cas où il s'agit d'une ancienne maîtresse qui a vieilli ou bien que le locuteur menace de vieillissement. Cet allocutaire n'est pas ou ne sera plus un objet d'amour : à la thématique érotique s'ajoute alors celle du passage du temps. Selon que le locuteur désire ou non blesser son allocutaire en lui montrant combien elle a vieilli ou va vieillir, il use d'une rhétorique différente en insistant plus ou moins sur le pouvoir de séduction qu'il a perdu, ou va perdre.

Mais il arrive que la femme ne soit ni courtisane ni maîtresse : les sujets, dont le locuteur l'entretient, peuvent alors varier. Ces odes sont rares : il s'agit de 1.11 et 3.23. Dans la première, le locuteur parle à Leuconoé apparemment comme à un homme, lui parle du temps qui passe, et, dans une rhétorique de l'exhortation, invite à la réjouissance bachique et prononce pour elle le fameux conseil « *carpe diem* ». En 3.23, la féminité de l'allocutaire est davantage soulignée, mais il semble s'agir ici d'une jeune et pure *uirgo* dont Horace encourage le mode de vie modeste.

Mais la majorité des odes s'adresse à des hommes. La relation qu'entretient Horace avec eux est extrêmement variable et d'autant plus difficile à définir que généralement, ces personnages ne sont souvent pour nous que des noms<sup>48</sup>. Pourtant cette relation permet de justifier le sujet abordé.

À un ami, Horace parle de la vie et de la mort, donne des conseils de sagesse, des conseils dans ses amours, il l'invite à profiter de la vie autour d'une bouteille de vin. Dans les odes de ce type, l'importance donnée à l'allocutaire, et donc à la situation d'énonciation, est très variable. Par exemple, dans une ode comme 2.7, l'identité de Pompéius Varus est amplement présentée ; en revanche, en 2.14, l'importance de l'allocutaire, Postumus, est

---

<sup>47</sup> On peut rattacher à ce type d'allocutaire, l'adresse unique à un éphèbe, Ligurinus dans l'ode 4.10.

<sup>48</sup> Ce qui est certainement une grande perte. La condamnation de la cupidité dans l'ode 2.2 prend un relief nouveau quand on sait que son destinataire, Crispus Sallustius, était, d'après Tacite (*Annales* 3.30. 4), « *diuersus a ueterum instituto per cultum et munditias copiosa et affluentia luxu propior* ». Peut-être une ode comme 2.7, où Horace se réjouit du retour de son ancien ami Pompeius Varus, acquerrait-elle une coloration nouvelle si l'on en savait davantage sur le personnage. Il se peut qu'une subtilité de la rhétorique des *Odes* ait tenu à l'art d'adapter son propos au destinataire. Cependant R. Heinze, 1960, p. 178, note que par ailleurs certains hommes à qui s'adresse le poète ont des noms de pure convention (Taliarchus en 1.9, Xanthius en 3.20).

beaucoup moins grande : le poète ne s'adresse directement à lui qu'au début de l'ode<sup>49</sup>. En réalité, les sujets traités dans ce type d'odes sont suffisamment généraux pour pouvoir s'adapter, moyennant quelques adaptations, à tout allocataire. Comme nous allons le voir tout à l'heure, un certain nombre d'odes horatiennes traitent d'ailleurs ces mêmes sujets sans s'adresser à un allocataire désigné.

Dans les odes adressées à un ami, la relation franche et simple qui existe avec le locuteur lui permet de traiter tous les sujets qu'il désire. Mais la relation peut être plus ambiguë. C'est le cas dans les odes adressées à Mécène. Ce dernier est l'ami d'Horace, mais il est aussi son protecteur, le dédicataire du recueil tout entier, et le conseiller d'Auguste. La relation entre Horace et Mécène est donc complexe : l'amitié les rapproche, le premier reste l'obligé de l'autre. Les sujets traités dans les odes qui sont adressées à Mécène sont donc variables aussi bien d'une ode à l'autre qu'à l'intérieur même d'une ode. S'adressant à Mécène comme à un ami, le poète peut le consoler des craintes qu'il éprouve devant la mort (2.17), lui donner des conseils de vie (3.16), et l'inviter à en profiter dans la fête bachique (1.20, 3.8, 3.29). Mais tout particulièrement dans ces trois dernières odes qui invitent à la réjouissance entre amis, le poète n'oublie pas qu'il parle à l'un des principaux conseillers d'Auguste. Aussi l'aspect politique n'est-il pas oublié : Horace rappelle que le peuple l'aime et le respecte (1.20) et que ses soucis personnels sont ceux qu'il éprouve pour le bien de la cité (3.8, 3.29 : cf. 3.29. 26 : « urbi sollicitus »). Tout cela relève d'une rhétorique épideictique. Enfin, Mécène, amoureux des arts, est le protecteur d'Horace : aussi celui-ci lui parle-t-il plusieurs fois de sa poésie. C'est le cas quand il lui dédie le recueil tout entier dans la première ode (1.1), quand il se justifie de ses sujets légers (2.12)<sup>50</sup>, enfin quand il lui annonce la gloire qu'il tirera de son œuvre (2.20)<sup>51</sup>.

Une particularité du *livre IV*, sans doute publié dix ans après les trois premiers, est de contenir beaucoup plus d'odes adressées à des hommes proches du pouvoir : deux hommes qui sont ou seront plus tard consuls, Censorinus en 4.8 et Lollius en 4.9, Drusus, le beau-fils d'Auguste, en 4.4 et surtout bien sûr Auguste lui-même en 4.5, 4.14 et 4.15. Horace les félicite pour leur qualité personnelle. La rhétorique épideictique en l'honneur d'un être humain était déjà pratiquée dans les *livres I-III* : nous l'avons dit pour Mécène, on peut signaler

---

<sup>49</sup> K. Quinn, 1963, p. 99, note, cependant, que, même si les adresses à l'allocataire y sont peu nombreuses, l'ode 2.14 vaut d'être étudiée comme si le discours était prononcé dans une situation précise de fête amicale.

<sup>50</sup> En 1.6, le poète prononce une *recusatio*, identique à 2.12, contre des sujet poétiques graves : cette fois, il l'adresse à un autre conseiller d'Auguste, Agrippa.

<sup>51</sup> Le fait que ce soit dans la dernière ode du livre II et non celle du livre III qu'Horace s'adresse à Mécène pour lui prédire la gloire qu'il tirera de sa poésie a été diversement apprécié : on peut y voir la marque d'une étape avant un lyrisme plus élevé que constitueront les *Odes Romaines* du début du livre III. On a même pu penser que le livre III avait fait l'objet d'une publication séparée des livres I et II (L'idée semble avoir été émise d'abord par Bentley ; cf. notamment G. Hutchinson, 2002). Dans le livre III, Horace s'adresse à Mécène dans l'avant dernier poème ; dans le dernier, Horace se réjouit seul de la réussite de son œuvre, en ne s'adressant à personne d'autre qu'à sa muse : il y a là comme l'expression d'une autonomie de la création poétique.

également 1.26 qui fait la louange de Lamia. Mais, à l'intérieur du *livre IV*, on constate une différence plus ou moins forte selon les odes dans la relation que le poète entretient avec l'allocutaire et dans le sujet traité. En 4.8, il s'agit encore, comme en 1.26, d'un éloge privé : l'ode est un cadeau, sans doute une *strena*, un cadeau d'étranges, où le poète félicite son ami. Mais les odes du *livre IV* évoluent vers le genre de l'épigramme pindarique, où le poète loue les qualités de l'allocutaire en soulignant combien elles rejaillissent sur la cité tout entière : c'est le cas des 4.4 et 4.14 qui célèbrent les victoires de Drusus et Tibère. La relation du locuteur à son allocutaire est donc alors celle du célébrant à celui qu'il célèbre. De l'épigramme à l'hymne divin, il n'y a alors qu'un pas. Les odes à Auguste semblent le franchir, tant la déférence que le poète montre vis-à-vis du destinataire ressemble à celle qu'il peut avoir pour un dieu : il faudrait étudier précisément la rhétorique utilisée dans ces odes pour pouvoir le vérifier.

Par ce très rapide examen des différents allocutaires cités dans les odes, nous avons voulu faire ressortir que, selon la personne à laquelle le poète s'adresse, il va prendre une posture différente, et souvent traiter certains sujets en priorité, en usant d'une rhétorique également différente. Prendre en compte l'identité de l'allocutaire est donc important pour étudier la rhétorique utilisée. Cela étant, comme nous l'avons vu, l'importance de l'allocutaire n'est pas toujours grande. Dans certaines odes, les sujets sont si généraux qu'ils sembleraient pouvoir être adaptés à n'importe quel allocutaire. On ne sera donc pas surpris de voir que certaines odes traitent des mêmes sujets sans s'adresser à un allocutaire désigné. Prenons par exemple les six premières odes du livre III, celle que la tradition réunit sous le nom d'*Odes Romaines*<sup>52</sup> : les adresses qu'on y trouve sont d'une part celle aux muses, en 3.4. 1-42 (mais nous avons déjà dit combien les adresses aux muses sont éphémères) et d'autre part celle au peuple romain, en 3.6. 1-8 (3.6. 2 : « Romane »). En réalité, ces odes qui ont pour sujet la morale civique et individuelle, l'état de l'empire, s'adressent à tout un chacun : le véritable destinataire de ces odes romaines est désignée en 3.1. 4 :

uirginibus puerisque canto

Le poète s'adresse à la jeunesse romaine, pour l'encourager à la vertu et l'éloigner des erreurs de ses pères.

## ii. Sujet et visée des odes

---

<sup>52</sup> L'origine de la tradition qui veut que ces six odes forment un cycle est difficile à fixer. Déjà Dacier et Meineke voyaient dans l'ode 3.1 un préambule à l'ensemble de ces six odes. L'expression obscure de Porphyryon (*ad loc.* : « haec autem ὁδὴ multiplex per uarios deducta est sensus »), applicable à l'ensemble des six odes, pourrait faire remonter cette tradition à l'Antiquité. L'expression d'*Odes Romaines* (Römeroden) serait, quant à elle, à attribuer à H.T. Plüss, dans ses *Horazstudien*, 1882 (cf. D. West, 2002, p. 3).

Notons que tous les critiques n'admettent cependant pas l'unité de ce groupe d'Odes : cf. R. Heinze (« Der Zyklus der Römeroden, NJW 5, 1929, p. 675-687 = R. Heinze, 1960, p. 190-204) qui reconnaît cependant l'unité des deux premières odes. Pour un point bibliographique sur la question, cf. N. Holzberg, 2007, p. 145-146. Au long de ce travail, nous admettons que ces six odes peuvent être conçues comme un cycle.

Après avoir distingué les différents allocutaires des *Odes*, on peut tâcher de repérer comment différents sujets y sont traités avec des visées diverses et pas toujours univoques, de sorte que s'instaure une réelle complexité générique.

Il ne va pas s'agir ici pour nous de « classer » une ode dans un genre précis, mais plutôt d'essayer de montrer comment, au contraire, des odes peuvent outrepasser ce classement en pratiquant des rhétoriques aux visées persuasives multiples.

G. Davis s'est proposé d'étudier quatre stratégies rhétoriques<sup>53</sup> :

- « mode of assimilation » (ch. 1) qui vise à définir la poésie lyrique par des relations transgénériques (relation avec épopée, élégie)

- « mode of authentication » (ch. 2) qui vise à définir le poète lyrique par récits pseudo-autobiographiques

- « mode of consolation » (ch. 3) qui vise à définir l'idéal lyrique par des exhortations (morales : *carpe diem* ; bachique : le *convivium*)

« mode of praise and dispraise » (ch. 4) qui consiste à louer ceux qui suivent l'idéal lyrique et à blâmer ceux qui s'y opposent.

Ces distinctions sont intéressantes ; mais, elles nous semblent parfois faire trop de place au symbolisme et au métalittéraire. Ce qui nous intéresse, quant à nous, c'est d'étudier chaque ode et ses visées persuasives, d'abord dans son sens propre et seulement, ensuite, si nécessaire, dans son aspect symbolique.

Pour cela, nous distinguerons différentes « postures » que prend le poète dans ses poèmes : il semble en effet que la *ποικιλία* générique du lyrisme horatien tienne en partie au fait que, dans chaque poème, le poète, ou plutôt le locuteur, prend un masque différent, une *persona* qui le conduit à s'adresser d'une certaine manière à l'allocutaire pour adopter une rhétorique particulière.

Ces *personae*, dans un premier temps, nous les distinguerons indépendamment des sujets traités. On repère alors cinq grands types de postures :

- Le conseiller qui s'adresse à son allocutaire pour l'exhorter, exprimer le souhait qu'il soit heureux en se comportant comme il l'y invite.

- L'homme qui vit et qui s'adresse à un allocutaire simplement pour le prendre à témoin de sa propre manière de vivre.

- Le poète qui parle de son œuvre.

- Le célébrant qui prie et fait une louange.

Ces distinctions ne sont évidemment pas étanches : le poète peut se donner comme « exemple de vie » pour mieux exhorter son allocutaire. Cependant, de façon générale, ces

---

<sup>53</sup> G. Davis, 1991.



distinctions s'avèrent pertinentes et les cas où il y a rapprochement de deux postures sont précisément ceux où l'on peut parler d'une réelle complexité générique.

Notons bien que nos distinctions ne sont pas totalement différentes de celles de G. Davis, mais nous préférons les poser de façon plus concrète. La première *persona*, celle du conseiller, permet au poète d'exhorter à l'idéal lyrique : des amours équilibrées, le banquet comme symbole de la réjouissance, et de façon générale une vie paisible. La seconde *persona*, celle de l'homme témoignant de sa vie, donne une image du poète incarnant, ou du moins recherchant cet idéal lyrique, dans ses amours, dans ses réjouissances, dans sa vie. On ne sera pas surpris, dans ces conditions, que ces odes puissent parfois être lues comme symboliques et métapoétiques : à travers les actions concrètes de la vie du poète lyrique, se définit la poésie lyrique elle-même. C'est pourquoi le rapport avec la troisième *persona* est fort : le poète ici définit sa poésie lyrique proprement dite. Enfin, la *persona* du célébrant permet de montrer sous quels auspices peut se dérouler cet idéal lyrique.

Nous allons présenter ces différentes postures en distinguant le sujet que le poète y traite. L'objectif de cette présentation, redisons-le encore une fois, n'est pas d'être exhaustif, mais de donner, dans cette introduction, une vue générale des visées discursives qui déterminent les stratégies rhétoriques que nous étudierons dans notre développement.

➤ *Le conseiller*

Il s'agit de la stratégie rhétorique la plus fréquente dans les *Odes*. La plupart du temps, le poète s'adresse à un ami, qui peut être un grand homme, comme Mécène, parfois à une femme, lorsqu'il n'en est pas amoureux, il arrive également qu'il ne s'adresse à personne en propre : à ces allocutaires, le poète donne des conseils de vie plus ou moins précis. Il use d'une rhétorique globalement délibérative : de ce point de vue, on nous permettra de parler d'ode ou d'aspect de l'ode parénétiq<sup>54</sup>, et ce, quel que soit l'objet de ce conseil.

Avant d'examiner ces passages, il convient de dire un mot de certaines odes où le destinataire du conseil n'est pas l'allocutaire apparent : on peut parler alors de conseil indirect.

Dans les odes 1.2 et 1.35, le poète s'adresse à des divinités : cette adresse débute au vers 30 dans la première, dès le début dans la seconde. En cela, on peut les classer parmi les hymnes ; cependant, par delà cette adresse apparente, le poète donne des conseils très moraux, précis, adressés aux Romains en général<sup>55</sup>. Il s'agit là de cas typiques où deux postures viennent à se rejoindre, celle de conseiller et celle de célébrant : nous serons donc amené à les évoquer de nouveau lorsque nous étudierons cette seconde posture. Pour ce qui nous intéresse ici, reconnaissons qu'en 1.2, le poète commence par décrire les dégâts créés par les guerres

---

<sup>54</sup> Ce terme de parénèse nous semble utile pour garder présent à l'esprit le lien avec la rhétorique.

<sup>55</sup> F. Villeneuve, 1929, p. 2 rattache l'une et l'autre odes au genre des odes civiques.

civiles (v.1-20) ; la strophe 6 évoque alors la jeunesse romaine que le poète prend indirectement à témoin de ces horreurs :

audiet ciuis acuisse ferrum,  
quo graues Persae melius perirent  
audiet pugnas uitio parentum  
rara iuuentus.

Par là, le poète prend la posture d'un conseiller souhaitant que la jeunesse romaine ne reproduise pas les erreurs de ses pères.

L'ode 1.35 prend toutes les apparences d'un hymne traditionnel, adressé à la déesse *Fortuna* ; cependant, évoquant la Fortune des Romains, le poète est amené à évoquer à nouveau les guerres civiles et ses horreurs (v. 33-37), de sorte que l'on est amené à reconnaître là un conseil indirect, celui de ne plus se rendre coupable de tels sacrilèges.

Reste par ailleurs l'ode 3.21 : ici le croisement des genres est remarquable. Le poète s'adresse à l'amphore qu'il s'apprête à déboucher ; son discours prend la forme de l'hymne traditionnel ; mais l'ensemble du discours est une invitation à boire, adressée à Corvinus :

Non ille, quamquam Socraticis madet  
sermonibus, te negleget horridus.

Dans cette ode 3.21, le poète prend donc la posture apparente et parodique d'un célébrant pour prononcer un hymne à une amphore, la visée réelle étant en fait d'inviter un ami à venir boire avec lui. Cette ode comme les précédentes prend ainsi une forme hymnique pour, en réalité, émettre des conseils à un destinataire.

Ces cas particuliers ayant été évoqués, on peut maintenant préciser les types de conseils donnés par le poète : on en vient ainsi aux sujets traités dans ces odes. Ces sujets peuvent également ne pas être univoques ; cependant, il est possible de distinguer trois grands domaines sur lesquels portent les conseils du poète : l'amour, la fête et le vin, la morale générale.

- Les conseils sur l'amour : de l'adresse à la femme à l'exhortation à l'homme

Dans un certain nombre d'odes, le poète donne des conseils amoureux : il y développe une vision de l'amour équilibrée, éloignée de la passion élégiaque<sup>56</sup>. Certaines de ces odes sont adressées aux maîtresses à qui est reproché, plus ou moins explicitement, de faire souffrir

---

<sup>56</sup> Dans l'ensemble des *Odes*, les propos que tient Horace sur l'amour ne sont pas toujours en contradiction avec l'amour élégiaque. V. Pöschl, 1980, p. 157 note que, comme conseiller, le poète ne parle d'amour que d'un ton très distant. En revanche, il peut lui arriver de décrire ses amours comme une passion dévastatrice, à la manière élégiaque. Sur les différents aspects que revêt le thème de l'amour dans les *Odes*, un point a été fait par B. Arkins, « The cruel joke of Venus : Horace as love poet », in N. Rudd, 1993 (éd), p. 106-119, qui montre assez nettement les postures rhétoriques différentes du locuteur dans ces odes. Globalement, sur les relations qu'Horace entretient avec la poésie élégiaque, cf. A.R. Alvarez Hernández, 1995.

les hommes : ce sont les odes 1.5, 1.8, 2.8. En vérité, seule l'ode 1.8 exprime explicitement des reproches à ces femmes « mangeuses d'hommes » : ces reproches sont sensibles par l'emploi des interrogations oratoires. En 1.5 et 2.8, le reproche est moins appuyé. Horace y donne l'impression d'avoir un regard indulgent, amusé même en 2.8, sur ces femmes qui font souffrir les hommes : sa sagesse l'incite à penser que ce mal qu'est la souffrance amoureuse est un mal fatal, mais aussi passager.

Lorsque le poète s'adresse à l'homme à ce sujet, c'est pour le consoler de ses souffrances amoureuses : il l'invite à ne pas être blessé par une trahison (1.33), par le fait que celle qu'il aime paraît mal appariée, trop jeune (2.5<sup>57</sup>), d'un rang social trop bas (2.4), ou bien le console de la mort d'un éphèbe bien-aimé (2.9).

Bref le poète invite à ne pas se laisser envahir par la souffrance amoureuse et à rester fidèle à un amour équilibré (3.7 : le conseil est ici adressé à une femme).

On a donc affaire ici à des poèmes ou des aspects des poèmes que l'on peut qualifier d'érotiques, mais où domine une visée parénétiq ue : il s'agit d'exhorter à un amour équilibré, éloigné des souffrances de la passion. Ces odes sont donc nettement différentes des élégies érotiques romaines, tout en ayant un sujet identique. Même parfois, on peut dire que cette rhétorique parénétiq ue au sujet érotique se définit par opposition à la rhétorique pathétique de l'élégie<sup>58</sup>. C'est nettement le cas dans l'ode 1.33 dont l'allocutaire, Albius, semble bien être Tibulle lui-même<sup>59</sup> : dans cette ode, le poète encourage son ami à abandonner ses élégies (1.33. 2-3 : « neu decantes elegos »). En 2.9, le poète s'adresse à Valgius, qui semble être l'auteur d'élégies C. Valgius Rufus<sup>60</sup> : à lui aussi, il reproche de poursuivre ses amours perdues d'une plainte éternelle (2.9. 9-10 : « tu semper urges flebilibus modis Mysten »). Dans les deux cas, on a donc une exhortation à concevoir l'amour comme passager et à l'admettre comme tel, à ne pas rechercher un amour éternel<sup>61</sup>. Dans ces deux odes, la rhétorique parénétiq ue se développe en s'opposant à la rhétorique pathétique de l'élégie (« elegos, flebilis modis »).

En partant de cette thématique érotique, plusieurs odes développent ainsi une rhétorique parénétiq ue tout à fait particulière, qui la pose face à un genre poétique contemporain qui pratique la même thématique, l'élégie. Cette rhétorique parénétiq ue peut s'appuyer parfois sur le *pathos* : lorsque le poète reproche aux femmes de détourner les

---

<sup>57</sup> L'ode 2.5 est un cas particulier que le ps-Acron, *ad loc.*, relevait déjà : « incertum est quem adloquitur hac ode, utrum amicorum aliquem an semet ipsum ». Le problème a été largement discuté et R.G.M. Nisbet – M. Hubbard, 1978, p. 77 jugent qu'une parénèse privée sans destinataire nommé est insolite. En tous les cas, l'ode use d'une rhétorique exhortative.

<sup>58</sup> G. Davis, 1991, p. 40-58 montre bien comment le lyrisme se définit ainsi par opposition à l'élégiaque. Parfois cette définition de la rhétorique érotique parénétiq ue par opposition à la rhétorique érotique élégiaque (pathétique) est plus subtile : c'est ce que note G. Davis, p. 50 pour l'ode 3.7. Sur le rapport entre le genre élégiaque et les odes 1.33, 2.9 mais également 1.24, cf. M. Lowrie, 1994.

<sup>59</sup> R.G.M. Nisbet et M. Hubbard, 1970, p. 368 : on y trouvera les références bibliographiques sur la question.

<sup>60</sup> R.G.M. Nisbet et M. Hubbard, 1978, p. 386.

<sup>61</sup> C'est là l'avis qu'exprime le plus généralement Horace sur l'amour : cf. K. Quinn, 1963, p. 152-160.

hommes d'une vie sage, il use d'un ton vif, à la mesure du danger que courent ces hommes, menacés dans leur équilibre moral.

Voyons maintenant les odes contenant des exhortations prenant pour thème les banquets.

▪ Invitation à la fête et à la boisson

Ce sont ce que nous appellerons des exhortations bachiques, parmi lesquelles on peut ranger 3.21 dont nous avons parlé ci-dessus. Chaque fois, le poète invite un ami à venir boire. Les odes ou parties d'odes qui développent cette rhétorique, se réfèrent à la tradition symposiaque qu'Horace reprend d'Alcée, mais aussi aux épigrammes hellénistiques<sup>62</sup>. Mais en réalité, la plupart de ces odes bachiques sont aussi des odes morales : bien souvent, il s'agit moins d'une invitation réelle en un lieu et en un moment précis qu'à un encouragement à profiter de la vie.

Le poème d'invitation est un genre mineur de la poésie lyrique et de l'épigramme hellénistique. Il s'appuie sur une topique récurrente : à un ami, le locuteur propose d'abord de venir en un lieu et en un moment précis, puis il lui donne des précisions sur le menu ou sur ce qui se passera, enfin, une phrase finale vient encourager l'ami à venir. À cela peut s'ajouter la demande d'amener son propre écot. Le tout s'exprime dans une rhétorique d'une grande simplicité<sup>63</sup>.

Dans certaines odes d'Horace, le banquet auquel invite le locuteur est bien défini par une raison sociale : le retour ou les retrouvailles d'un ami (1.36, 2.7)<sup>64</sup>, le rétablissement d'un ami après une maladie (1.20), un anniversaire (3.8 : anniversaire d'un événement important). Mais même là, l'ode n'a pas la forme d'une invitation au sens strict : le lieu et l'heure du banquet ne sont pas précisés. De plus, sauf en 1.20, l'ode ne commence pas sur l'invitation proprement dite, mais sur la raison pour laquelle le poète se réjouit lui-même ; c'est seulement ensuite qu'il exhorte l'allocutaire à venir prendre part à ses réjouissances. C'est donc moins une invitation précise à un banquet organisé qu'une exhortation à prendre part à une

---

<sup>62</sup> Cf. R.G.M. Nisbet et M. Hubbard, 1970, p. XV-XVI. L'ouvrage récent de N. Mindt, 2007 fait un point historique et bibliographique sur cette tradition symposiaque et sur le rapport qu'entretient Horace avec elle.

<sup>63</sup> Sur ce genre de l'invitation symposiaque, on se reportera à L. Edmunds, 1982 : celui-ci cherche à montrer qu'il existe un genre du « latin invitation poem » contenant des éléments différents des équivalents grecs. Malgré cela, dans une épigramme comme celle de Philodème adressée à Calpurnius Pison (*Anth. Pal.* 11.44), les étapes sont celles que l'on retrouve notamment chez Martial (10.48, 11.52) :

- 1) l'invitation proprement dite : *Anth. Pal.* 11. 44. 1-3 ; Martial 10. 48. 1-6 ; 11.52. 1-4.
- 2) le menu : *Anth. Pal.* 11. 44. 3-6 ; Martial 10. 48. 7-20 ; 11.52. 5-14.
- 3) l'encouragement : *Anth. Pal.* 11. 44. 7-8 ; Martial 10.48. 21-24 ; 11.52. 15-18.

O. Murray, « Symposium and genre in the poetry of Horace », in N. Rudd, 1993 (éd), p. 96 a également développé une réflexion sur les spécificités romaines de l'invitation au *convivium*.

<sup>64</sup> La réjouissance pour le retour d'un ami relève du genre antique du *Prosphonetikon* : F. Cairns, 1972, p. 179 y associe également 3.14 où le poète se réjouit du retour d'Auguste à Rome : mais, là, bien sûr, le banquet privé (3.14. 17-28) se fera sans lui.

réjouissance générale. En 1.20, le début « vile potabis Sabinum » peut être analysé comme un futur d'invitation, mais là-encore, aucun lieu, aucun moment précis n'est donné et il semble plutôt s'agir d'un futur un peu vague<sup>65</sup>.

L'ode 4.12 contient également des éléments du genre du poème d'invitation ; le poète demande à son ami Virgile d'amener son écot. Mais là-encore, on ne peut pas parler de poème d'invitation au sens strict que lui donne L. Edmunds : ni le lieu ni le moment du banquet ne sont précisés<sup>66</sup>.

En réalité, les invitations au banquet relèvent souvent davantage de la réflexion morale : le poète invite ses amis non pas tant à une fête organisée, qu'à participer à une réjouissance générale face au monde tel qu'il est. C'est pour cela que l'ode 1.11, par exemple, articule l'invitation à boire (1.11. 6 : « uina liques ») à la réflexion morale (1.11. 8 : « carpe diem »). Plusieurs fois, l'invitation à la réjouissance bachique est liée à une remarque sur le passage des saisons : le printemps qui vient et qui invite à la fête en 1.4 et 4.7, le froid de l'hiver que le poète invite à dissiper en 1.9.

L'invitation à boire peut être accompagnée de conseils moraux plus généraux. Ainsi en 3.29, Horace invite Mécène à boire avec lui ; mais partant de cette invitation, le poète poursuit sur l'énonciation de préceptes moraux plus généraux, comme au vers 32-33 : « Quod adest memento ||| componere aequus ; »

De fait, selon la morale horatienne, l'invitation à boire n'est que l'expression concrète du conseil de profiter de chaque moment, associé à l'idée que le temps s'écoule sans cesse. De même en 2.3, le conseil premier est d'ordre tout à fait général : « Aequam memento rebus in arduis || seruare mentem ». L'exhortation se précise seulement ensuite, lorsque le poète note que la beauté de la nature incite aux réjouissances bachiques ; cette invitation à boire ne dure d'ailleurs que trois strophes, puisque l'on revient ensuite à des considérations beaucoup plus générales. Cette ode est à mi-chemin entre les pures invitations à boire et les simples conseils moraux.

Toutes ces odes traitent des sujets légers, comme les odes érotiques évoquées plus haut ; cependant, la tonalité y est différente. Dans les conseils amoureux, Horace incite à éviter le danger des souffrances passionnelles, qui écartent l'homme d'une position morale équilibrée qu'il doit tenir ; les réjouissances bachiques, auxquelles le poète invite l'allocutaire, sont, elles, sans danger<sup>67</sup>. Aussi ne trouve-t-on pas, dans ces exhortations bachiques, l'insistance pathétique que l'on peut trouver dans certaines odes érotiques, celles adressées aux femmes. Il s'agit donc d'odes légères, mais où la dimension parénétiq ue peut s'élargir à des conseils de vie très généraux.

---

<sup>65</sup> Cf. R.G.M. Nisbet – M. Hubbard, 1970, p. 246 : cela les conduit à estimer, comme le fait également L. Edmunds, 1982, p. 186, qu'il ne s'agit pas d'un « poème d'invitation » au sens strict.

<sup>66</sup> L. Edmunds, 1982, p. 185.

<sup>67</sup> Mais d'autres réjouissances bachiques peuvent être sources de dangers, contre lesquels le poète met souvent en garde son allocutaire en une rhétorique exhortative (par exemple en 1.18. 7-11, ou en 1.27. 1-8).

- Conseils moraux : de l'adresse amicale aux considérations civiques

Comme nous venons de le dire, il n'y a pas de solution de continuité entre les invitations bachiques et les passages où le poète énonce des conseils de vie plus généraux : partout le poète exprime une morale identique qui incite à jouir simplement de chaque moment de la vie. Mais de nombreuses odes contiennent directement l'expression de cette morale sans le recours à l'invitation bachique : c'est le cas le plus fréquent de cette catégorie. Parfois, certaines odes sont la pure et simple expression d'une morale de vie : on peut alors parler de poésie gnomique.

Parmi ces odes, on pourrait cependant distinguer deux situations : ce sont celles que F. Villeneuve distinguait sous le nom d'ode morale et d'ode civique. En vérité, la frontière est parfois difficile à marquer, car souvent les sujets se rapprochent<sup>68</sup>. On pourrait également distinguer les odes qui s'adressent à un ami pour lui donner un conseil moral, de celles qui n'ont pas d'allocataire précis désigné : ces dernières ont souvent tendance à s'élever à des considérations civiques. Mais d'une part, il ne s'agit là que d'une tendance, et d'autre part, pour les odes qui ont un destinataire précis, le lien entre celui-ci et le conseil qui est donné est souvent faible.

En réalité, dans les situations de rhétorique parénétiq ue, la différence entre ode civique et ode morale tient au domaine auquel s'applique le conseil, domaine privé ou domaine public. Or, ces deux domaines ne sont pas étanches. Dans l'un comme dans l'autre cas, il s'agit, la plupart du temps, d'encourager à une vie simple et paisible, proche de celle des Romains d'autrefois, et éloignée du luxe et de l'agitation que la décadence des mœurs a instillés à Rome. On comprend donc que privé et public vont de pair. Le terme peut-être essentiel de la morale (d'un aspect de la morale) horatienne est celui d'*otium* qui désigne aussi bien la paix civile que la tranquillité individuelle<sup>69</sup>. Aussi n'est-il pas étonnant que dans l'ode 2.16 qui médite sur cet *otium*, Horace montre qu'en sont éloignés aussi bien, dans le domaine public, les Thraces guerriers (2.16. 5-8) que chaque homme dans le domaine privé (2.16. 1-4).

Pour bien voir comment ces conseils moraux se développent dans les deux domaines publics et privés, examinons par exemple le livre II : c'est celui où le poète prend le plus souvent le masque du conseiller. Si quatre odes traitent des sujets amoureux (2.4, 2.5, 2.8, 2.9), si trois autres peuvent être considérées comme des conseils bachiques (2.3, 2.7, 2.11), sept sont des conseils moraux plus généraux (2.2, 2.10, 2.14, 2.15, 2.16, 2.17, 2.18). Parmi ces sept odes, il n'en est qu'une où le conseil moral s'étend explicitement à des considérations

---

<sup>68</sup> On touche ici le problème essentiel de l'association du *public* et du *privé* dans les *Odes* : D.C. Feeney (*art. cit.*, in N. Rudd, 1993 [éd.]) p. 45-46 rappelle que naturellement la poésie lyrique archaïque ne distinguait pas les deux sphères, qu'elle mêlait la rhétorique sérieuse politique et la rhétorique légère des expériences « convivial-erotic ». Dans un contexte post-alexandrin, l'association des deux sphères devient problématique et c'est ce problème d'atteindre la forme haute en passant par la petite forme que, selon la critique, Horace entreprend de résoudre à travers le recueil d'*Odes*.

<sup>69</sup> L'*otium* est un terme qui relève de la morale épicurienne ; cela ne veut évidemment pas dire qu'Horace ne soit influencé que par elle : sur la morale horatienne et son rapport avec l'épicurisme, cf. P. Grimal, 1993.

civiques : il s'agit de 2.15 qui n'a pas de destinataire particulier et où le poète critique les mœurs luxueuses de son époque. Il n'y a pas de rupture franche entre cette ode et la suivante, 2.16 où le poète s'adresse à Grosphus pour lui conseiller une vie simple et modeste, mais cette fois sans considération sur la cité en général (si ce n'est, nous venons de le voir, dans l'allusion aux Thraces). La critique de l'agitation inutile se retrouve également en 2.18, qui, elle, comme 2.15, n'a pas de destinataire particulier. Il peut arriver cependant que les conseils soient davantage rattachés à un contexte : en 2.17, c'est en réponse aux craintes qu'exprimait Mécène face à la mort, que le poète répond par une consolation qui vise à l'encourager à vivre heureux. C'est également une consolation, mais dans une thématique érotique, que le poète adresse en 2.9 à Rufus, après la mort de Mystès : dans cette ode, le conseil s'ouvre, de façon inopinée, à une considération civique, puisque le poète invite à ne plus pleurer et au contraire à se réjouir des victoires d'Auguste. Le lien ici entre vie individuelle et vie civique est très marqué.

La continuité entre les conseils moraux et les considérations civiques n'est nulle part plus sensible que dans le groupe d'odes que la tradition réunit sous le nom d'*Odes Romaines*. Commenant sur une adresse à la jeunesse romaine, 3.1 prend des accents civiques ; les conseils mêlent pensées personnelles (3.1. 41-48) et critique des mœurs de la société (3.1. 3.1. 33-36). De même l'ode 3.2 donne des définitions de la « uirtus » considérée du point de vue individuel, civique (3.2. 13-20) et religieux (3.2. 25-32). Les odes suivantes sont plus directement orientées sur des considérations civiques, mais le point de vue personnel n'est jamais oublié.

Nous venons donc d'envisager, de façon générale, ces passages où le poète joue le rôle de conseiller : conseiller en amour, conseiller en art de vivre, conseiller politique. Il n'y a aucune rupture entre ces différentes postures : si des contradictions peuvent apparaître (par exemple, souci civique dans les Odes Romaines, et invitation à oublier les affaires pour faire la fête), elles ne sont imputables qu'au contexte qui tient lieu de décor dans ces petites saynètes que sont les odes horatiennes, et qui diffèrent de l'une à l'autre. Tout cela définit un idéal lyrique auquel le poète encourage son allocataire. Nous allons maintenant nous intéresser à un autre rôle que joue souvent le poète dans ses odes : non plus celui du sage conseiller regardant les autres hommes vivre, mais au contraire celui de l'homme qui vit lui-même.

➤ *L'homme qui vit*

Encore une fois, il n'y a pas de rupture franche entre cette posture et la précédente : plusieurs de ces odes sont classées par F. Villeneuve parmi les odes morales, comme d'autres de notre précédente catégorie. Bien plus, on peut parfois avoir l'impression que le locuteur décrit sa vie pour la donner en exemple à son allocataire, donc, avec une visée parénétiq. Il y a donc une continuité entre cette catégorie et la précédente, mais il convient de la distinguer,

car dans les odes qui vont nous occuper maintenant, l'exhortation demeure implicite. Il ne s'agit plus d'encourager à un idéal lyrique, mais bien plutôt à montrer un homme, le locuteur, en route, vers cet idéal ; or, si l'on voit les choses ainsi, il faut bien reconnaître que le locuteur n'est pas toujours en accord avec cet idéal auquel il encourageait ses proches. Plus encore, en effet, que dans la catégorie précédente, les sujets traités ici sont variés : ils témoignent de contradictions beaucoup plus fortes qu'ailleurs. Le poète traite des sujets très divers, et n'hésite pas à se peindre tantôt amoureux fou, tantôt au contraire sage et pondéré.

Comme pour les odes de la catégorie précédente, certaines que nous avons rangées ici s'adressent à des divinités. Mais tout en leur adressant une prière, le poète semble davantage témoigner de sa vie plutôt que célébrer le dieu. C'est particulièrement net en 1.31. L'ode se situe pourtant à l'occasion de la dédicace du temple à Apollon sur le Palatin, mais le poète ne s'adresse pourtant pas directement au dieu : il se demande quelle prière il pourrait lui adresser étant donnée la vie qu'il mène ; la prière est seulement adressée dans la dernière strophe. Cette ode est en fait un moyen de présenter la vie d'un poète simple, modeste, se contentant de peu.

On peut être tenté de considérer de même que l'ode 3.13, l'hymne à la fontaine de Bandusie, et 3.22, la dédicace à Diane d'un pin qui domine la villa du poète, ne sont pas tant des hymnes religieux, que l'expression indirecte d'une vie paisible, proche de la nature<sup>70</sup>.

Mais surtout il faut attirer l'attention sur deux odes adressées à Vénus (1.30 et 4.1) et une à la lyre (3.11) : là, le poète y parle de ses amours. En 1.30, il invite Vénus à rejoindre Glycère, la femme qu'il aime, façon indirecte de lui exprimer son amour ; en 4.1, Horace reproche à Vénus de l'assaillir à nouveau,<sup>71</sup> ce qui montre également qu'il est amoureux. En 3.11, il invite la lyre à narrer à Lydé l'histoire des Danaïdes : le contexte est là encore celui d'un amour. On peut donc considérer que de prime abord, ces odes appartiennent à la catégorie des témoignages de vie.

#### ▪ Le poète amoureux

Dans les *Odes*, Horace ne se contente pas de prendre le masque du sage invitant les jeunes hommes à fuir les souffrances de la passion amoureuse. Il prend aussi celui de l'amoureux, sous ses diverses facettes. On a coutume de dire que l'amour chez Horace est un amour calme : c'est vrai de façon générale, mais la ποικιλία des tonalités chez Horace est

---

<sup>70</sup> Ces deux odes sont un bon exemple de l'interprétation symbolique métalittéraire que l'on peut faire de ce type de rhétorique où le poète présente son mode de vie. G. Davis, 1991, p. 120 voit dans le sacrifice du chevreau en 3.13, du verrat en 3.22 « l'objectivation de l'œuvre d'art » et étudie donc ces odes dans la stratégie d'« authentification ». La victime sacrifiée pour permettre que règne un bonheur parfait chez le poète peut symboliser le poète lui-même qui peint et crée, l'espace d'un temps, ce bonheur. On comprend les rapports intimes entre cette *persona* de l'homme qui vit et celle du poète parlant de son œuvre, que l'on examinera par la suite. F. Cairns, 1982, p. 245 a noté que la Diane à laquelle s'adresse l'ode 3.22 n'est pas « the great goddess of the Roman state », mais qu'elle prend l'apparence d'une déesse familière, petite, « like the *fons Bandusiae* of 3.13 » : c'est dire la ressemblance entre les deux odes.

<sup>71</sup> Là-encore, la renaissance de l'amour est une métaphore du renouveau de la création poétique, au début du livre IV. Mais, nous nous intéressons ici au contenu apparent des odes, et non à leur valeur symbolique.



telle que le *pathos* de la passion la plus brûlante est présent également<sup>72</sup>. Parfois, il semble bien que le locuteur de la poésie lyrique se laisse aller aux comportements élégiaques qu'ailleurs il condamne, comme s'il y avait contamination des genres. L'ode 1.13, indéniablement le poème le plus passionné du recueil, s'adresse à la femme aimée pour lui décrire le feu de sa passion. De même l'ode 3.10 développe le *topos* du *paraklausithuron* : pourtant cette ode peut laisser percer une certaine ironie qui indique la distance que prend le poète par rapport à la morale élégiaque<sup>73</sup>.

D'autres odes sont également des déclarations d'amour, mais elles sont moins emportées : elles encouragent la femme à avoir confiance (1.23), à venir le rejoindre (1.17<sup>74</sup>).

Le vieillissement de la personne aimée, autre *topos* de la poésie érotique, est également évoqué à plusieurs reprises. Il sert d'argument en 4.10 pour prier l'éphèbe Ligurinus de céder à son amour. Dans des odes très comparables, 1.25 et 4.13, le poète évoque le vieillissement de l'ancienne maîtresse sur un ton de raillerie assez féroce.

On voit donc qu'il s'agit là d'odes légères, dont le feu de la passion peut parfois sembler incompatible avec les conseils de sagesse exprimés ailleurs, mais c'est justement cette diversité des idées qui fait la richesse des *Odes*.

Le poète décrit parfois aussi un autre amour, puissant et totalement épanouissant : en 1.22, il exprime comment sa conduite morale et son amour pour Lalagé le protège de tout danger et de tout malheur.

On voit donc que dans les *Odes*, le poète peut revêtir le rôle de l'amoureux transi, voire passionné. Il exprime alors parfois des sentiments dont la violence est à d'autres endroits réprochée : par exemple, en 4.13, il raille Lycé son ancienne maîtresse devenue maintenant vieille et laide<sup>75</sup>, tandis qu'au contraire en 1.16, s'adressant à une femme autrefois aimée, il dit réprocher les injures et veut être en bons termes avec elle. Les tonalités peuvent donc être fort différentes.

- Le poète buveur

Nous avons vu plus haut que le poète aimait inviter ses amis à jouir de la vie en buvant. Mais dans d'autres odes, il ne s'agit pas de conseil : le poète se présente lui-même s'appêtant à boire ou déjà en train de boire. La distinction peut paraître oiseuse, mais du

---

<sup>72</sup> Cf. *supra* p. 25 note.

<sup>73</sup> Cf. par exemple D. West, 2002, p. 98-101. Cette interprétation ironique de l'ode 3.10 est majoritaire dans la critique horatienne, mais elle ne fait cependant pas l'unanimité : cf. V. Pöschl, 1980, p. 160-161.

<sup>74</sup> Prendre en compte, comme nous essayons de le faire, la visée persuasive, la dimension rhétorique du lyrisme horatien permet de se faire de cette ode 1.17 une image renouvelée. Cette ode est souvent lue, de façon trop exclusive, pour une affirmation de la puissance poétique (cf. par exemple, H.P. Syndikus, 2001, p. 187-189). Cette lecture est juste, mais secondaire. De prime abord, il s'agit d'un homme qui invite une femme chez lui (cf. F. Dunn, 1990, p. 166).

<sup>75</sup> Selon K. Quinn, 1963, p. 92, en 4.13, Lycé n'est pas supposée entendre.

point de vue de la rhétorique utilisée, elle est importante car il ne s'agit plus ici de chercher à convaincre quelqu'un.

On peut répartir ces odes en deux catégories : celles qui s'adressent à un serviteur pour lui ordonner de préparer le banquet et, d'autre part, celles que l'on qualifie parfois d'odes dramatiques et qui sont à proprement parler des saynètes où, au milieu d'un banquet, le poète s'adresse à ses compagnons.

La première catégorie est représentée par les odes 1.38, qui s'adresse à un *puer*, 3.28<sup>76</sup> et 4.11 qui s'adressent à des courtisanes musiciennes qu'il invite à venir animer le banquet. Le poète explique son désir de faire la fête. L'ode 4.11 peut sembler avoir une visée indirecte, puisque Horace explique qu'il désire se réjouir en l'honneur de l'anniversaire de Mécène : on peut donc voir dans cette ode un poème d'anniversaire, un *genethliakon*, d'après la typologie antique des genres.

Les odes dramatiques, se déroulant au milieu d'un banquet, peuvent sembler avoir une place particulière dans le recueil : en réalité, elles constituent les cas extrêmes d'ancrage des énoncés dans leur contexte. On rencontre deux odes de ce type chez Horace : l'ode 1.27 et l'ode 3.28. Le poète, au milieu de compagnons de banquets, discourt, interpellant l'un ou l'autre. Il s'agit alors vraiment d'une scène de vie, où le locuteur joue le rôle d'un buveur parmi d'autres. Comme les autres, ces odes sont des discours tenus par un poète qui assume un rôle, une *persona* ; la différence est qu'ici ce rôle est davantage précisé puisqu'il prend place à l'intérieur d'un contexte précis et identifié<sup>77</sup>.

En ce qui concerne le sujet lui-même, la particularité de ces deux odes dramatiques est de montrer avec un relatif réalisme les fêtes bachiques, avec leur fatal débordement : l'ode 1.27 montre une agitation remarquable. Ainsi tout en traitant un sujet identique aux conseils bachiques, tout en étant souvent classé comme eux parmi les « odes bachiques », ces odes témoignent d'une tonalité parfois très différente.

- La vie du poète

Il est des odes enfin qui ne présentent pas la vie du poète dans une situation passionnée ou agitée, mais montrent sa manière habituelle de vivre. Ces odes sont plus rares : nous en avons relevé trois. Deux s'adressent à un ami : il s'agit de 2.6 et 3.16. Septimius dans la première, Mécène dans la seconde sont pris à témoin des choix de vie faits par le poète. En 2.6, il affirme son désir de vivre et mourir dans des lieux simples, soit à Tibur soit dans la région de Tarente ; en 3.16, il explique son mépris des richesses. Ces odes peuvent paraître

---

<sup>76</sup> Cette ode 1.38 qui clôt le livre I a fait l'objet d'interprétations symboliques métopoétiques : par delà l'image des réjouissances du locuteur, le poète définirait son œuvre. Ces interprétations sont multiples : G. Pasquali, 1920, p. 324, y voit la revendication d'une poésie de l'amour et du vin. E. Fraënkel, 1957, p. 297, y voit la revendication d'une simplicité stylistique.

<sup>77</sup> P.J. Connor, 1970, p. 756 défend l'idée que chaque ode est un monologue dramatique où le lecteur est invité à reconstituer le contexte dans lequel il est tenu. La particularité de ces odes dramatiques serait donc simplement que le contexte y est évident et omniprésent.

parénétiqes : le poète présente sa vie comme un exemple de morale afin d'exhorter l'allocutaire à agir de même. Des points communs se retrouvent d'ailleurs dans la rhétorique ; mais l'exhortation elle-même demeure sous-entendue. Certaines de ces odes s'apparentent d'ailleurs également au genre de la poésie gnomique.

En 1.34, Horace n'a pas d'allocutaire particulier : il raconte comment, après être passé tout près de la mort, il a abandonné ses idées épicuriennes. Là encore une morale de vie personnelle s'énonce. On a parfois vu dans cette ode l'introduction à 1.35, hymne à Fortune dans laquelle nous avons reconnu une dimension exhortative ; ainsi rapprochée d'elle, l'ode 1.34 acquiert à son tour une dimension parénétiqes<sup>78</sup>. Les Romains qui se sont rendus coupables de sacrilèges durant les guerres civiles sont à l'image du poète qui avait abandonné le respect des dieux : il les exhorte à reconnaître le rôle de *Fortuna* dans le destin humain, et à célébrer sa force protectrice en faveur de Rome.

Plus encore que les odes où le poète prend le masque du conseiller, les odes de cette catégorie sont d'une extrême diversité : se présentant en train de vivre, le poète peut être tantôt un amoureux passionné, tantôt un homme simple et sage. Selon ces *personae*, le poème prend tantôt une tonalité pathétique qui doit émouvoir l'allocutaire (par exemple, dans les poèmes amoureux adressés aux femmes), tantôt une valeur édifiante qui doit l'encourager à vivre de façon semblable. Toujours du moins, l'allocutaire est pris à témoin par une présentation de la vie du poète.

Nous allons maintenant nous intéresser aux odes où le poète se présente comme poète, et parle de son œuvre

➤ *La posture de poète*

Nous venons de définir cette posture où le poète se montre comme un homme qui vit et témoigne de sa vie : il y montre la réalisation d'un idéal auquel il convie par ailleurs ses proches, il montre également parfois les souffrances, le *pathos* qui se font sentir dès que l'on s'éloigne de cet idéal. Nous avons souligné plusieurs fois que, par delà la description de la vie du locuteur, par un symbolisme métalittéraire, le poète définissait également son œuvre.

D'autres passages, d'une importance non négligeable, sont, dans leur sens propre, métapoétique. De fait, Horace a conscience de faire œuvre de novateur dans l'introduction du genre lyrique à Rome ; aussi plusieurs odes ont-elles pour fonction de commenter l'œuvre en train de se faire. Horace tient alors pleinement sa position de poète : il explique son œuvre à ses allocutaires. Il en donne une présentation qui est loin d'être univoque.

---

<sup>78</sup> Cf. déjà E. Fraenkel, 1957, p. 251-257, voyait dans 1.34 une préparation à 1.35. A. Griffith « Just where do you draw the line ? » in A.J. Woodman – D.C. Feeney, 2002, p. 73, va plus loin en voyant dans 1.34 et 1.35 une seule ode : 1.34 serait une méditation qui conduirait, comme une préface, à l'hymne de 1.35.

Mais avant d'examiner cela, notons, comme pour les cas précédents, des différences importantes dans l'identité des allocutaires. Dans quatre odes, Horace s'adresse à un de ses protecteurs, Mécène en 1.1, 2.12 et 2.20, Agrippa en 1.6 : le poète leur explique son projet poétique, en passant parfois (1.6 et 2.12) par une *recusatio* d'autres sujets qu'on lui propose. Deux fois, en 2.1 et en 4.2, il s'adresse à d'autres poètes, les encourageant, leur donnant des conseils, et positionnant son projet poétique par rapport aux leurs. Dans les autres odes, le poète ne s'adresse pas à un allocataire humain : la forme est alors différente. Plusieurs fois, Horace s'adresse à une source d'inspiration, qu'il s'agisse de la muse (3.30, 4.3), de la lyre (1.32)<sup>79</sup> ou de Bacchus (3.25). Souvent il leur rend alors un hommage qui peut apparenter ces odes à des hymnes et donner du poète l'image d'un célébrant. Le cas est particulièrement notable en 3.25 qui peut légitimement être assimilé à un dithyrambe ; mais dans la mesure où la relation qu'il dit avoir avec Bacchus relève essentiellement de l'inspiration poétique, on peut dire que la posture de poète prime sur celle de célébrant.

Si maintenant on analyse l'image que le poète donne de lui-même et de son œuvre, on peut d'abord distinguer les cas où le poète se définit comme un poète léger de ceux où il vante la grandeur de son œuvre.

- Un poète fier de son œuvre

D'abord, il faut noter que bien souvent, lorsque le poète parle de son œuvre, c'est pour en vanter la grandeur : pour cela, il explique son projet poétique ou bien se construit l'image du poète inspiré. Ainsi l'ode 2.13 a entièrement pour visée de manifester la protection divine dont jouit le poète ; le poète se montre également comme compagnon d'Alcée et Sappho aux enfers. Par tout cela, il élabore un mythe personnel qui fonde son autorité de poète inspiré. Il en va de même lorsque, en 3.4. 9-20, Horace reprend le *topos* du poète enfant protégé des menaces de la nature<sup>80</sup>. Le poète construit ainsi sa propre posture de poète et en démontre l'autorité<sup>81</sup>.

De plus, le poète explique son projet. Ce projet poétique, défini en 1.1, est d'être placé au rang des poètes lyriques, parmi le canon alexandrin et d'acquérir ainsi une gloire immortelle ; au terme du recueil, en 3.30, il considère ce projet comme accompli : ses odes ont acquis, selon lui, une pérennité égale à celle des Pyramides. Entre ces deux poèmes, Horace plusieurs fois a répété sa confiance dans la grandeur de son œuvre : il l'affirme ainsi en 2.20, lorsqu'il décrit sa métamorphose en cygne.

---

<sup>79</sup> Rappelons que les catégories que nous proposons ici visent à donner une présentation organisée de la complexité générique des *Odes*, et que nous n'oublions pas que bien des odes se trouvent à cheval entre plusieurs de ces catégories, tant il est vrai que cette complexité générique est à l'œuvre à l'intérieur même des odes. Ainsi on peut considérer que dans l'ode 3.11, le poète tient globalement le rôle de l'amoureux qui cherche à faire plier sa maîtresse ; mais pour cela, il en appelle à sa lyre pour qu'elle raconte à Lydé le mythe des Danaïdes : s'adressant ainsi à sa lyre, il prend donc sa posture de poète. Mais de plus rendant hommage à cette lyre, il adopte une rhétorique d'ordre hymnique, prenant ainsi la posture de célébrant.

<sup>80</sup> Sur ce *topos* qui remonte à la 6<sup>e</sup> Olympique de Pindare, cf. H.P. Syndikus, 2001, p. 52.

<sup>81</sup> Cela relève de la stratégie d'« authentification » analysée par G. Davis, 1991, ch. 2.

En même temps, tout en affirmant l'importance de son œuvre, le poète construit l'image d'un poète léger, nettement distinct des poètes épiques.

▪ Le poète léger

Souvent par opposition à d'autres genres littéraires, Horace définit sa poésie comme une poésie légère, qui parle d'amour<sup>82</sup>. C'est le cas dans les *recusationes*, lorsqu'à Agrippa (1.6) ou à Mécène (2.12) il dit préférer ses sujets légers à des sujets épiques ou à la célébration de victoires militaires. De même, en 2.1, Horace encourage l'œuvre historique de Pollion, mais il place son propre projet littéraire ailleurs. Enfin, en 1.32, sous la forme d'un hymne à la lyre lesbienne, par un hommage à Alcée, il définit sa poésie comme une poésie légère.

Le *topos* de la *recusatio* est très fréquente dans les *Odes*. Elle témoigne de définition de la poésie lyrique entreprise par Horace. Assurément, la *recusatio* n'est pas un procédé univoque : le poète ne fait pas qu'opposer le lyrisme à l'épopée. Comme le souligne G. Davis, ce procédé relève également de l'assimilation : le poète réinvestit les topiques de genres élevés dans des poèmes qui se disent légers<sup>83</sup> : par exemple, en 2.12, en refusant de traiter des sujets mythiques comme celui des « saeuos Lapithos », le poète se tourne vers l'évocation de sujets amoureux, vers Licymnia et sa « *facili saeuitia* ». La répétition du mot montre que, selon un procédé fréquent dans l'élégie, le vocabulaire épique est réinvesti dans un sujet léger.

Même quand il s'apprête à traiter un sujet grandiose comme la louange d'Auguste, en 4.2, le locuteur prend la posture d'un poète relativement léger : dans une *recusatio*, il refuse d'imiter Pindare et s'il se dit prêt à chanter Auguste, c'est en chœur avec le peuple romain tout entier.

Après avoir examiné les passages qui avaient pour visée de présenter et de défendre un idéal moral lyrique, nous venons de voir ceux qui ont pour but de construire l'image du poète lyrique lui-même. Bien-sûr, tout cela est complémentaire : en présentant une morale lyrique, le locuteur construit déjà l'image du poète. Mais dans l'étude précise des rhétoriques utilisées, cette distinction paraît pertinente.

Nous allons achever cette présentation des différentes stratégies rhétoriques par celle où le poète prend la posture d'un célébrant.

➤ *Le poète célébrant*

Cette catégorie pourrait, à première vue, paraître plus aisée à cerner que les autres, car il s'agit d'une rhétorique très différente : une rhétorique épideictique. De plus, le poète tient, par rapport à son allocutaire, une posture également très différente des autres. En réalité, les

---

<sup>82</sup> Cela relève de la stratégie d' « assimilation » analysée par G. Davis, 1991, ch. 1.

<sup>83</sup> G. Davis, 1991, p. 30-35.

choses ne sont pas plus simples, car la personne célébrée, qu'elle soit l'allocutaire lui-même, comme c'est le plus souvent le cas, ou bien un tiers, peut être extrêmement variée et le poète entretient avec elle des relations complexes. Selon l'identité de cette personne célébrée, la posture du poète célébrant sera plus ou moins claire.

En effet, cette posture du poète célébrant serait particulièrement nette dans les cas où l'on aurait affaire à un hymne civique. Comme le rappelle J. Dangel, « l'hymne civique à Rome, en ses débuts, est le lieu privilégié de l'expression d'une Cité en célébration de ses grandes valeurs proclamées »<sup>84</sup>. Ainsi dans son apparence et dans la tradition à laquelle il appartient, le *Chant Séculaire* participe-t-il à un rituel d'une grande cérémonie civique, dans la continuité des hymnes de Livius Andronicus<sup>85</sup>.

Le problème, comme le remarque J. Dangel, est que depuis Catulle, dans sa forme d'origine, « l'hymnique civique et politique n'a plus sa place » à Rome et que « la visée collective, fondement de l'hymne républicain, inclut désormais la méditation personnelle, voire la plainte douloureuse : l'universalité hymnique s'individualise en émotion singulière ». L'hymnique horatien est alors revisité et se trouve « mis au service d'intentions multiples »<sup>86</sup>. La posture du célébrant, chez Horace, ne constitue jamais une figure officielle de la voix institutionnelle ; les odes où s'exprime le poète célébrant se chargent toujours d'autres visées.

Pour présenter cette catégorie, nous distinguerons les odes de célébration divine et celle de célébration humaine. Il s'agit là d'une division assez naturelle : un rhéteur comme Ménandre, divise le genre épideictique selon les sujets, et distingue l'éloge des dieux (les hymnes) et l'éloge des choses humaines, et, des hommes<sup>87</sup>. Comme on le verra, cette division aura son importance dans l'étude de la rhétorique utilisée dans les odes.

- Célébration divine

Nous commençons par parler des odes qui font une louange à un dieu, car c'est, en apparence, la situation la plus univoque. Il s'agit d'hymnes : la plupart du temps, ils ont pour allocutaire direct la divinité<sup>88</sup>.

Notons deux cas particuliers cependant. En 1.21, le poète-célébrant prend l'apparence d'un chef de chœur qui s'adresse directement aux garçons et aux jeunes filles pour les encourager à faire la louange d'Apollon et Diane : la louange est donc indirecte. En 4.6, on

---

<sup>84</sup> J. Dangel, 2007, p. 381.

<sup>85</sup> Pourtant même le *Chant Séculaire* modère cette solennité grandiose au profit de l'émotion singulière : cf. par exemple M.C.J. Putnam, 2000, p. 107-108.

<sup>86</sup> J. Dangel, 2007, p. 386.

<sup>87</sup> Ménandre le rhéteur, *Division des discours épideictiques*. Cf. également L. Pernot, 2000, p. 231.

<sup>88</sup> Rappelons le cas particulier du *Chant Séculaire* où le locuteur est non pas le poète-célébrant, mais le chœur lui-même (cf. C.S. 75-76 : *reporto || doctus et Phoebi chorus et Dianae || dicere laudes* »).

assiste à un changement d'allocutaire : après une louange adressée directement à Apollon, le poète, en 4.6. 31, le poète se tourne vers le chœur pour l'encourager à poursuivre la louange<sup>89</sup>.

La visée de ces odes hymniques, outre la louange, est souvent d'adresser une prière. Pourtant cette posture de célébrant, telle qu'elle est assumée par Horace, n'est pas univoque : À la voix célébrante, voix institutionnelle, s'ajoute toujours, de façon plus ou moins sensible, l'émotion singulière, personnelle. D'autres postures s'ajoutent, ou se juxtaposent.

Même lorsque le poète prie une divinité pour la protection de Rome, l'émotion individuelle n'est pas absente. En 1.2, c'est à la suite de la déploration des guerres civiles et le souhait que la paix revienne, que le poète, à partir du vers 25, se fait célébrant et recherche une divinité capable d'assurer la protection de Rome. La posture de célébrant est donc au service de l'expression de la douleur personnelle, ressentie au souvenir des guerres civiles ; le poète exprime, en son nom propre, ses souffrances et son souhait que les Romains changent de vie.

Il en va de même en 1.35. Cette ode est une louange et une prière à *Fortuna* ; mais au travers de cela, le poète déplore les guerres civiles et souhaite que désormais la paix et la morale règnent à Rome. Derrière la posture apparente du célébrant, le poète, plus profondément, assume celle du sage conseiller civique.

Mais l'originalité de l'hymnique horatien est d'invoquer une pluralité de divinités, de prier « conjointement Phébus du clair obscur, Bacchus d'un délire adouci, voire civilisé en Liber Lyaeus, Melpomène tragique, Euterpe à la flûte grave »<sup>90</sup>, le tout au service de visées multiples. Lorsqu'en 1.30, Horace adresse sa prière à Vénus, qu'il associe aussi bien aux Grâces qu'à Mercure, il le fait pour exprimer en réalité son amour pour Glycère : la posture du célébrant n'est qu'au service du poète amoureux.

Derrière la rhétorique hymnique se cachent des visées plurielles. Dans le cours de notre travail, il faudra donc être sensible à ces visées autant qu'à l'utilisation de cette rhétorique.

Mais intéressons-nous maintenant aux odes de célébration humaine : à l'intérieur des *Odes*, on note que des humains, également, font l'objet d'une célébration. Des hommes peuvent alors être mis au rang des protecteurs de Rome, aux côtés des dieux eux-mêmes.

- Louange humaine

Dans le premier recueil d'*Odes*, il y a peu de poèmes qui soient directement et entièrement consacrés à la louange d'un homme. Certes, bien sûr, beaucoup d'odes contiennent des passages épidiectiques en l'honneur d'un homme, Mécène, nous l'avons dit, ou encore, bien sûr, Auguste. Dans l'ode 3.14, le poète, un peu comme dans 1.21, encourage le peuple (« plebs ») à célébrer avec lui le triomphe d'Auguste ; mais cette posture de célébrant

---

<sup>89</sup> Ce changement d'allocutaire explique que l'éditeur Sanadon ait pensé qu'en 4.6. 29 commence une nouvelle ode, « *haud absurde* » pense D.R. Shakleton Bailey, 2008.

<sup>90</sup> J. Dangel, 2007, p. 387.

reste encore personnelle : si dans les trois premières strophes, le poète ne fait qu'animer la louange à Auguste, à partir du vers 13, la figure du poète devient plus subjective, puisqu'il se réjouit personnellement du retour d'Auguste et organise un banquet personnel, faisant ainsi évoluer sa *persona* vers celle du « poète buveur »<sup>91</sup>.

En vérité, une seule ode, courte et souvent négligée, prend entièrement la forme de la louange humaine : il s'agit de 1.26 où le poète s'adresse à sa muse pour qu'elle fasse la louange (« sacrare »<sup>92</sup>) de Lamia.

La rhétorique épидictique en l'honneur d'un homme sera bien davantage développée dans le second recueil d'odes, dans le *Livre IV*. C'est en cela que, dès l'abord, ce nouveau recueil se singularise. Le locuteur y prend l'apparence du poète qui, par l'inspiration divine des muses, est à même d'immortaliser un humain : c'est là, à proprement parler la figure du poète pindarique et deux odes du *livre IV* sont des épίνicies, l'ode 4.4 et l'ode 4.14.

Des différences méritent d'être soulignées dans les louanges humaines exprimées dans les diverses odes du livre IV. Dans l'ode 4.8, cette louange est prononcée sans doute pour les étrennes de l'allocutaire, Censorinus : c'est donc une circonstance toute personnelle. L'ode est une *strena*, comparable au genre léger du *genethliakon*, auquel appartient, par ailleurs, l'ode 4.11. Pourtant on note l'emploi de lieux communs que l'on retrouvera dans des épίνicies : la force glorifiante des vers, la comparaison de l'homme avec des héros mythiques.

Dans l'ode 4.9, le *topos* de la puissance immortalisante de la poésie est davantage développé, dans le cadre de la louange de Lollius : celle-ci n'a pas lieu dans une circonstance déterminée.

Mais les odes 4.4, 4.5, 4.14 et 4.15 s'apparentent à une louange civile d'un homme qui a défendu la cité, comme, dans les cas précédents, les hymnes divins rendaient grâce aux protecteurs de Rome. 4.4 et 4.14 sont de véritables épίνicies qui se font pendant : elles célèbrent, la première, Drusus, la seconde, Tibère, pour leurs victoires sur les Vindélices et les Rètes. En 4.14, cependant, par delà Tibère, c'est explicitement Auguste qui est loué. 4.5 et 4.15 sont des louanges directes d'Auguste, 4.5 étant prononcée alors qu'Auguste est absent de Rome.

## II. 3 BILAN

Dans cette partie introductive, nous avons essayé de montrer que les odes d'Horace étaient construites selon des stratégies rhétoriques qui s'organisent dans une fiction de

---

<sup>91</sup> L'ambiguïté de la *persona* du poète dans cette ode a souvent gêné la critique (ainsi La Penna, 1963, p. 130-131 reconnaît dans la première partie de l'ode l'aridité de la religion civique, et, dans la seconde, une plus grande intensité des sentiments) : il nous semble que l'on peut y reconnaître l'association du célébrant impersonnel et de l'homme qui vit et se réjouit personnellement.

<sup>92</sup> R.G.M. Nisbet – M. Hubbard, 1970, p. 308, note que le verbe inclut l'idée d'immortaliser par le chant.



communication entre un locuteur et un allocataire présent. Ces stratégies rhétoriques ont des visées diverses : exhorter à agir selon certaines règles, dans des sujets érotiques, bachiques, moraux, présenter des manières de vivre, construire l'image d'un poète inspiré et novateur, faire une louange. Ces visées peuvent se combiner de diverses manières. C'est en fonction de ces visées persuasives que le poète, dans ces odes, développe des écritures rhétoriques fonctionnelles et expressives.

Mais cette écriture qui se rend sensible dans une grille de lecture rhétorique vient également se déposer sur un cadre métrique aux principes et aux exigences toutes différentes. Toute la question est alors de comprendre comment la complexité des stratégies rhétoriques peuvent se déposer dans le cadre métrique : c'est cela qui nous occupera dans notre travail. Encore faut-il, avant cela, présenter, de la façon la plus synthétique possible, la manière dont nous comprenons la métrique des *Odes*.

### III. LA METRIQUE DES ODES

Avant de commencer une étude stylistique des *Odes* d'Horace, il est nécessaire de dire quelques mots sur la métrique qui y est utilisée, et surtout sur la manière dont nous la comprenons. Le problème de l'interprétation de la métrique horatienne est vaste, la bibliographie la concernant également. L'objet de cette introduction va être de poser le problème de la versification horatienne, de comprendre la nature des structures métriques utilisées dans les *Odes*. Dans ce sujet très large, nous nous contenterons d'une présentation synthétique de nos vues.

Nous commencerons par évoquer les problèmes communs à toutes les structures métriques horatiennes ; après quoi, nous examinerons les natures particulières à chaque type strophique.

#### III. 1 CONSIDERATIONS GENERALES SUR LES STRUCTURES METRIQUES ET PRINCIPES METHODOLOGIQUES

En introduisant à Rome la métrique lyrique éolienne, Horace fait œuvre de versificateur érudit. Comme le note J. Luque Moreno, les *Odes* occupent une place essentielle dans l'histoire à la fois de la pratique versificatrice latine et des théories métriques antiques<sup>93</sup>. Comme versificateur, il poursuit le mouvement d'appropriation par les Latins des formes métriques grecques et il achève le processus de fixation de ces formes<sup>94</sup>. Horace, par ailleurs, tient une place essentielle pour qui s'intéresse aux théories métriques antiques, au moins pour

---

<sup>93</sup> J. Luque Moreno, 1996, p. 188-189.

<sup>94</sup> Sur ce processus, depuis les poètes éoliens archaïques en passant par la métrique alexandrine, cf. le travail essentiel de R. Heinze, « Die lyrischen Verse des Horaz », *Berichte über die Verhandlungen des Sächs. Akad. der Wis. zu Leipzig, phil.-hist. Kl.* 70,4, Leipzig, 1918 = R. Heinze, 1960, p. 227-294

trois raisons, d'abord parce que lui-même en a une certaine connaissance, ensuite parce que cette connaissance peut s'exprimer dans sa pratique versificatrice, enfin parce que cette pratique a influencé les théories métriques ultérieures<sup>95</sup>.

Il y a bien, dans l'écriture des *Odes* d'Horace, un projet métrique qui tient dans la constitution de formes qui font sens, de structures métriques qui ont, par elles-mêmes, une identité suffisamment nette pour que l'on puisse reconnaître à chacune un *éthos* précis<sup>96</sup>.

Il nous paraît donc important dans cette introduction de rappeler les structures métriques utilisées par Horace et de caractériser leur *éthos*.

i. Nature des structures métriques horatiennes

➤ *Rappel des types de structures métriques de la poésie lyrique d'Horace :*

Rappelons-le, notre travail porte sur les deux recueils d'odes d'Horace, le recueil formé par les *livres I-III* et le recueil du *livre IV*, ainsi que sur le *Chant Séculaire*.

Dans cet ensemble constitué de 104 odes, on dénombre :

- 79 odes écrites en structures métriques quatrains<sup>97</sup> : c'est la structure typique du lyrisme horatien : dans toutes ces odes, les vers utilisés appartiennent à la tradition éolienne : ce sont les strophes saphiques, alcaïques, asclépiades a et b.
- 18 odes écrites en structures métriques distiques (*distrofos*). Parmi ceux-ci :
  - o 13 odes sont écrites en vers de tradition éolienne.
  - o 1, l'ode 2.18, utilise des vers qui, d'après J. Luque Moreno, pourraient être de tradition éolienne mais qui sont traités selon la technique ionienne<sup>98</sup>.
  - o 4 odes sont écrites en vers de tradition ionienne, vraisemblablement archiloquienne.
- 6 odes écrites en structures métriques monostiques (*monocolos*) avec des vers de tradition éolienne.

---

<sup>95</sup> J. Luque Moreno, 1996, p. 189-190 : ces trois aspects sont nettement distincts. Les théories de la dérivation métrique que défendait W. Christ, 1879, tendaient justement à confondre la pratique versificatrice d'Horace et les théories de métriciens.

<sup>96</sup> Selon J. Dangel, « Sénèque, poeta fabricator » in J. Dangel, 2001 (éd), p. 226 : « Horace se plaît moins encore à travailler [ses formes métriques] qu'à les typer », en leur apportant ainsi des « capacités expressives spécifiques ». Nous craignons cependant que cette affirmation soit un peu trop univoque et donne une importance trop grande, pour chaque ode, à l'*éthos* du vers, alors que notre travail va consister à montrer que les capacités expressives des odes sont rendues possibles par des actes de style résultant du contrepoint entre l'*éthos* de la structure métrique et le déploiement de la rhétorique utilisée.

<sup>97</sup> Les métriciens anciens disent « tetrastrofos » (Serv., *GLK IV*, p. 468) ou « tetracolos » (Ter. Maur., *GLK VI*, v. 2707-9 : « hanc docti tetracolon vocitant strophen: nam post quattuor hos altera vertitur ad legem similem consimilis strophe ») : le suffixe *-colos* est utilisé par Servius pour désigner le nombre de vers différents utilisés dans la strophe : par exemple, la strophe saphique est « dicolos tetrastrofos » et la strophe alcaïque « tricolos tetrastrofos ».

<sup>98</sup> Là-dessus, comme sur ces termes de « tradition métrique », cf. J. Luque Moreno, 1996, p. 196.

- L'ode 3.12 est écrite en une série continue de quarante ioniques mineurs purs, selon une tradition éolienne. Il s'agit là d'une composition exceptionnelle dans l'œuvre d'Horace qu'il nous a paru difficile d'intégrer à notre étude. Aussi sera-t-elle exclue de notre travail.

Dans les odes horatiennes prédominant, comme on le voit, les structures métriques quatrains de tradition éolienne : selon cette tradition, la métrique est pour ainsi dire syllabique, puisque le monnayage d'une longue en deux brèves est impossible. Cette tradition de régularité va être accentuée par Horace, comme nous le rappellerons plus loin.

Mais il convient de faire sa place, ici, au problème posé par les odes en distiques et monostiques. On sait qu'il s'agit là d'un problème majeur de la critique horatienne : la question est de savoir si ces odes n'auraient pas également, en réalité, une structure quatrain. C'est la *loi de Meineke*, qui constate qu'à l'exception de l'ode 4.8, où des problèmes de manuscrits sont envisageables, toutes les odes d'Horace sont écrites en un nombre de vers divisible par quatre<sup>99</sup>. Faut-il donc considérer que toutes les odes d'Horace sont des quatrains ?

Ce n'est pas dans cette introduction que nous trancherons le problème. Dans toute la première partie de notre travail, nous étudierons séparément les strophes en « quatrains avérés », c'est-à-dire les quatre strophes alcaïques, sapphiques, asclépiades a et b, et, dans un chapitre à part, les strophes en distiques et monostiques. Cette première partie permettra, par l'étude de ces odes, d'apporter nos éléments de réponse au problème, éléments que nous prendrons en compte dans les parties suivantes.

Pour cette introduction, il convient donc d'en rester aux structures métriques dominantes, les quatrains avérés de tradition éolienne : quelles sont les particularités de ces structures métriques ?

➤ *Éthos des structures métriques quatrains d'Horace :*

Nous examinerons, par la suite, l'*éthos* particulier de chaque strophe horatienne. En revanche, il est important, au début de ce travail, de rappeler un point essentiel qui concerne les *Odes* dans leur ensemble. Les structures métriques horatiennes participent, naturellement, d'une esthétique de la *tenuitas*. Aussi élevés que soient les sujets que le poète arrive parfois à traiter, par leur forme, les *Odes* sont ancrées dans la tradition d'une poésie plutôt légère<sup>100</sup> : c'est le lyrisme éolien (ou accessoirement ionien, dans les cas des *Odes* utilisant des structures métriques épodiques) que pratique Horace, et, en aucune façon, le lyrisme dorien d'un

---

<sup>99</sup> La loi de Meineke, tout en étant une question essentielle pour la compréhension du lyrisme horatien, n'est pas directement l'objet de notre étude. Aussi pouvons-nous nous abstenir d'un point bibliographique de la question : pour cela, on se reportera à K. Bohnenkamp, 1972, p. 4-21.

<sup>100</sup> Comme le note Denys d'Halicarnasse dans sa théorie des trois styles (De Comp. 24.5), le lyrisme éolien ne relève pas du style austère. Sapho est classée dans le style élégant et fleuri (ή γλαφυρὰ καὶ ἀνθηρὰ σύνθεσις) et Alcée dans le style intermédiaire (ή μεσότης).

Pindare que notre poète dit être hors de portée pour lui. En cela, le lyrisme horatien, par sa forme, relève d'une poésie plutôt humble, de la *Musa tenuis*, comme les iambes, les épigrammes, les élégies<sup>101</sup>.

En effet, pour la plupart, les vers d'Horace sont des vers courts : les strophes saphiques et alcaïques débutent sur des hendécasyllabes, l'asclépiade mineur fait douze syllabes. C'est nettement moins que l'hexamètre dactylique dont la longueur est comprise entre 13 et 17 syllabes. La brièveté implique un déploiement de la phrase moins ample, tant il est vrai que le rythme du vers influe sur le rythme de la phrase<sup>102</sup> ; par conséquent, ces vers courts impliquent, symboliquement, une inspiration relativement faible, un sujet peu élevé<sup>103</sup>.

D'ailleurs, et c'est un autre point sur lequel il faut insister, ces vers courts, utilisés en strophe, relèvent, comme le rappelle J. Perret, de la tradition de la poésie populaire : « Alcée, Sappho, avec tout leur génie, avaient été des auteurs de chansons ». , remarque le grand philologue français, « l'existence des chansons à boire a pu marquer le lyrisme strophique d'une manière un peu fâcheuse et contribuer à lui fixer sa place aux confins extérieurs de la littérature de qualité »<sup>104</sup>. C'est donc naturellement dans la tradition de la chanson que s'ancrent les structures métriques horatiennes.

La ressemblance des structures métriques des *Odes* avec des chansons légères tient fondamentalement à la simplicité de leur rythme, à la répétition fréquente des mêmes unités métriques : les strophes horatiennes quatrains sont formées d'abord d'un même vers répété deux ou trois fois puis d'un ou deux vers qui reprennent des éléments rythmiques présents dans les vers précédents ; ces strophes ainsi organisées sont répétées *ad libitum* dans le

---

<sup>101</sup> J. Luque Moreno, 1996, p. 191. Pour la théorie des « χαρακτῆρες » (*tenuis, medius, grauis*) dans la poésie augustéenne, cf. l'important article d'A. Fontán, 1964. Comme le note J.P. Elder (« Tibullus, tersus atque elegans », in J.P. Sullivan, 1962, p. 65), cette *tenuitas* que pratique Horace forme un registre qui s'adresse plus aux hommes cultivés, aux « happy few » qu'à la foule. Les Anciens étaient naturellement plus sensibles que nous à ces *éthos* métriques qui fondent les traditions génériques. En effet, il n'est qu'à voir les termes qui qualifient la poésie horatienne pour constater qu'elle est rattachée à la *Musa tenuis* dans une parenté assez forte, d'ailleurs, avec la poésie élégiaque : Ovide (*Tristes* 4.10. 50) parle des *carmina culta* d'Horace, Quintilien (*I.O.* 10.1. 96) dit d'Horace qu'il est *plenus iucunditatis et gratiae*. Plus généralement, Tacite (*Dial.*, 10.4) range la *lyricorum iucunditas* dans le genre léger, aux côtés de l'*elegorum lasciuas*, de l'*iamborum amaritudo* et de l'*epigrammatum lusus*. Enfin, à plusieurs reprises, parlant de poètes lyriques imitant Horace, Pline loue la *mira dulcedo, mira suavitas, mira hilaritas* (*Ep.* 3.1. 7), la *magna uarietas, magna mobilitas* (*Ep.* 9.22. 2). Tous ces termes qualifiant le lyrisme d'Horace se retrouvent employés également pour qualifier la poésie élégiaque (J.P. Boucher, 1965). Mais bien-sûr, si les Latins sont sensibles à cet *éthos* léger de la poésie lyrique, ils savent également qu'elle est capable d'autre chose : cf. notamment, là-dessus, la comparaison entre lyrisme et élégie qui s'établit dans la 15<sup>e</sup> *Héroïde* d'Ovide (cf. l'analyse menée par J. Dangel, 2008). Quintilien (*I.O.* 10.1. 86) dit également de la poésie lyrique horatienne : « insurgit aliquando ».

<sup>102</sup> De la même manière, en poésie française, l'alexandrin est le vers noble quand l'octosyllabe « à partir du milieu du XVI<sup>e</sup> siècle, est plutôt dévolu aux genres dits « mineurs » » (M. Aquien, 1993, *ad octosyllabe*).

<sup>103</sup> F. Villeneuve 1929, p. XXVIII, remarquant qu'Horace n'a pas pratiqué les vers lyriques alexandrins, note qu'« il a préféré demander directement aux vieux lyriques le secret d'une forme moins maniérée, plus virile ». Ces qualificatifs sont relatifs : assurément, les vers éoliens, particulièrement sous la forme que leur donne Horace, sont plus sobres que les vers pratiqués par les Alexandrins (cf. p. 51) ; reste que, malgré cela, il s'agit d'une forme lyrique légère.

<sup>104</sup> J. Perret, 1959 (1), p. 95.

poème. Cette simplicité du schéma de répétition rythmique, ainsi que la brièveté des vers horatiens, font ressembler ces structures métriques à des refrains de chanson. Dans son analyse du système de *responsion* dans le lyrisme monodique, comparé au lyrisme choral, M. Nasta ne peut que souligner la simplicité de ce système du lyrisme individuel : « la poésie monodique du lyrisme optait pour des limites renforcées : la figure constante des séquences homogènes ou hétérométriques se reproduit par ensembles stichiques isosyllabes. La clôture de l'égalité syllabique domine ici l'équilibre des vers et l'architecture de la strophe, réitérée de façon monotone »<sup>105</sup>.

En interprétant les *Odes*, il faut toujours garder à l'esprit cet *éthos* naturel de la structure métrique : même dans les poèmes officiels, dans les odes civiques, dans le *Chant Séculaire*, cette simplicité un peu légère du cadre métrique est sensible et c'est en contrepoint à celui-ci qu'un sujet grave peut se développer<sup>106</sup>. C'est ce contrepoint que nous étudierons dans notre travail.

Cet *éthos* des structures métriques des *Odes* invite nécessairement à se poser la question de leur exécution : les odes étaient-elles chantées ? déclamées ? selon quels principes de diction ?

➤ *Diction des strophes horatiennes*

L'oralité tient une place essentielle dans la poésie latine, comme dans toute la littérature antique. Il est un point qui ne souffre pas contestation : quel que soit leur mode d'exécution, les *Odes* sont écrites pour être lues à haute voix<sup>107</sup>. La conséquence est grande : entre l'écriture de l'ode et sa réception par l'auditeur<sup>108</sup>, il y a le média de l'oral. Étudier le rythme des odes d'Horace, ce qui est l'objet de notre travail ici, va consister à rechercher, dans le texte des poèmes, les indices stylistiques qui encouragent le récitant à opter pour telle ou telle diction, visant à produire tel ou tel effet sur l'auditeur<sup>109</sup>.

---

<sup>105</sup> M. Nasta, « La figure des vers éoliens et le relief des homophonies : une préfiguration des réseaux de la rime » in J. Dangel – M. Murat, 2005, p. 27.

<sup>106</sup> Il faut donc éviter de vouloir rattacher de façon trop univoque les *Odes* à un *genus grande* (cf. par exemple, F. Plessis – P. Lejay, 1911, p. XXI-XXIII, F. Villeneuve, 1929, p. XXXIII-XXXIV) : la rhétorique des *Odes* s'étend du ton badin au registre sublime (c'est ce que nous verrons par là suite) ; mais par sa forme, le lyrisme éolien relève d'une tradition légère. Notons d'ailleurs que cet *éthos* de la forme métrique est loin d'être en désaccord avec la pensée générale qui se dégage des *Odes* : cf. H.G. Mette, 1961 dont le titre de l'article est significatif : « *Genus tenue und mensa tenuis* bei Horaz ».

<sup>107</sup> Sur la place fondamentale de l'oralité dans la lecture antique, cf. E. Valette-Cagnac, 1997, p. 111-169.

<sup>108</sup> Cette dimension orale implique de préférer les termes de récitant, d'auditeur, voire de spectateur, plutôt que celui de lecteur.

<sup>109</sup> bien-sûr, le récitant peut être, à soi-même, son propre auditeur, dans le cas d'une lecture personnelle. Cicéron (*Tusc.* 5. 116) précise même que les gens devenus sourds entendent encore les résonances des mots en les lisant : sur la lecture personnelle, cf. E. Valette-Cagnac, 1997, p. 29-71.

Tout cela implique un principe de méthode. Ce qui va nous intéresser, c'est le rythme des *Odes* dans sa dimension orale. Indépendamment de la composition du recueil dans son ensemble<sup>110</sup>, c'est le rythme de chaque poème étudié isolément qui nous intéressera.

Sur la diction des *Odes*, il demeure cependant un point litigieux dans la critique horatienne<sup>111</sup> : les odes faisaient-elles l'objet d'une diction chantée ? déclamée ? parlée ? Le problème est vaste, car, plus globalement, il met en cause la place de la musique dans toute la poésie antique.

Les travaux de G. Wille ont rappelé toutes les sources qui incitent à reconnaître l'importance de la musique dans les *Odes*<sup>112</sup> : d'abord, on sait que le *Chant Séculaire* a été effectivement chanté ; ensuite, des manuscrits médiévaux des *Odes* contiennent des neumes, preuves que les textes, à un moment de leur histoire, ont été mis en musique ; enfin, plusieurs témoignages antiques soulignent l'importance de la musique dans la poésie lyrique<sup>113</sup>. On a pu néanmoins mettre en question ces sources : E. Pöhlmann a discuté l'interprétation donnée par G. Wille de témoignages antiques<sup>114</sup>. Déjà, quelques années avant, en collaboration avec son maître O. Seel, E. Pöhlmann avait entrepris une étude métrique de la strophe saphique, de laquelle il avait conclu qu'Horace avait fait de l'hendécasyllabe saphique grec un vers latin fait pour être parlé<sup>115</sup>.

R. Heinze est, quant à lui, d'un avis plus mitigé<sup>116</sup>. Considérant les témoignages antiques, il n'exclut pas que les odes aient été chantées, mais un argument lui en fait douter, argument qui nous paraît plus probant qu'une analyse métrique. Comme nous l'avons dit, R. Heinze conçoit les odes comme la fiction d'un discours tenu à un allocutaire considéré comme présent, discours qui s'empreint de rhétorique ; est-ce conciliable avec une diction chantée ?

---

<sup>110</sup> La plupart des monographies consacrées à Horace (ainsi J. Perret, 1959 (1), p. 103-108), tous les commentaires sur les *Odes* (par exemple, R.G.M. Nisbet – M. Hubbard, 1970, p. XXIII sq. ; H.P. Syndikus, 2001, p. 19) font des remarques sur l'architecture des recueils lyriques ; on citera par ailleurs deux ouvrages entièrement consacrés à la question, celui de H. Dettmer, 1983 et celui de M.S. Santirocco, 1986. Nous ne contestons évidemment pas la validité de tous ces travaux ; mais l'objet de notre travail est autre. En revanche, nous nous inscrivons en faux contre l'affirmation réductrice de G. Hutchinson, « Horace and archaic Greek poetry », in S.J. Harrison, 2007 (éd), p. 37, selon laquelle les œuvres d'Horace vaudraient davantage à être étudiées comme des livres de poèmes, avec une forme et une stratégie, que comme des poèmes individuels. Nous croyons plutôt que les deux approches sont complémentaires.

<sup>111</sup> Cf. les renvois bibliographiques de K.E. Bohnenkamp, 1972, p. 327 note 1286.

<sup>112</sup> G. Wille, 1961.

<sup>113</sup> Cicéron, *Or.* 183 ; Quintilien, *I.O.* 1.10. 29 ; Pline, *Ep.* 7.4. 9 ; Marius Victorinus, *GLK* 6. 183. 22.

<sup>114</sup> E. Pöhlmann, 1965.

<sup>115</sup> O. Seel – E. Pöhlmann, 1959. Notons que cette analyse s'appuie sur une conception discutable du rôle de l'accent de mot en poésie latine.

<sup>116</sup> R. Heinze, 1923, *art. cit.* = *id.*, 1960, p. 185-188.

Nombre de commentateurs s'accordent cependant à reconnaître l'importance de la musique dans les *Odes*<sup>117</sup> ; J. Perret finit d'ailleurs l'exposé de son point de vue par une remarque qui nous paraît très intéressante : « Il est tant de manières d'accompagner musicalement une déclamation ! »<sup>118</sup>. Cette brève remarque invite en effet à ne pas caricaturer le problème en opposant, de façon irréductible, le parlé et le chanté. Les travaux de J. Dangel sur le théâtre d'Accius ont nettement montré que la distinction entre vers parlés, déclamés et chantés n'est pas si étanche que cela et que les variations rythmiques d'un texte pouvaient très bien être accompagnées de variations dans le mode de diction<sup>119</sup>. On peut très bien concevoir qu'en fonction du rythme du poème, la diction du récitant se modifiait, évoluant selon une large gamme, depuis la diction rythmée d'un récitatif déclamé ou chanté jusqu'au chant pur. Vraisemblablement, dans les cas d'une rhétorique simple, parfaitement cadrée, comme on peut en trouver dans des hymnes, de simples « récitatifs parlés » pouvaient suffire<sup>120</sup>. En revanche, quand le rythme se fait complexe, alors la musique peut être sollicitée pour « accentuer, amplifier et étendre les timbres et registres » du rythme poétique : « la chorégraphie [de la voix] s'étoffe, ondulante et rythmée, avec ses effets de ralentis et d'accélération, ses rythmes solennels ou émotionnels »<sup>121</sup>.

C'est donc ce point de vue que nous suivrons dans notre travail : nous considérerons que la musique est une ressource supplémentaire donnée au poète lyrique pour soutenir le rythme qu'il veut déployer et nous ne lui donnerons pas une importance autre que celle-là.

Une autre question de nature différente se pose, quand on s'interroge sur la diction des strophes horatiennes : c'est celui de l'existence d'une diction liée. Tous les métriciens ne donnent pas la même importance à la notion d'*oratio uincta* qu'utilisent les anciens pour désigner les vers ; en ce qui nous concerne, nous adoptons la théorie d'une diction liée stricte, théorie fermement défendue par J. Soubiran<sup>122</sup>, selon laquelle les vers latins étaient lus sans pause de sens, en liant les mots dans le vers : suivant cette diction, qui a pour but de maintenir sensible l'alternance de syllabes longues et brèves qui fonde la métrique antique, une pause

---

<sup>117</sup> G.B. Pighi, 1958 propose même des adaptations musicales des *Odes* (cf. de même N.A. Bonavia Hunt, 1969). Parmi les Français tenant d'une diction chantée des *Odes*, citons J. Perret, 1959 (1), p. 102-103, J. Hellegouarc'h, 1966, p. 74.

<sup>118</sup> J. Perret, 1959 (1), p. 102.

<sup>119</sup> Sur Accius, cf. particulièrement J. Dangel 1989 (1) et 1992.

<sup>120</sup> C'est ce que propose J. Dangel, 2007, p. 384, pour l'hymne antique.

<sup>121</sup> J. Dangel, 2001, p. 47-52.

<sup>122</sup> Cf. la synthèse qu'il donne de son point de vue concernant l'hexamètre dactylique in J. Soubiran, 1968 : « L'hexamètre latin était conçu comme une entité rigide, un cadre dans lequel venait s'emprisonner le discours. Mais gardons-nous d'aller trop loin et disons plutôt qu'entre la phrase et le vers s'établit, chez les meilleurs poètes, une sorte de contrepoint. La phrase peut être aussi capricieuse qu'on voudra, jalonnée n'importe où de pauses syntaxiques. Mais on doit toujours percevoir, en filigrane, la structure-type de l'hexamètre, avec les obstacles qu'elle oppose à toute pause nette de débit entre les pieds médians (...). La prononciation qui en résulte n'est pas forcément monotone; elle peut être nuancée et le décalage même entre la phrase et les hémistiches est souvent expressif par les mises en relief qu'il permet. » (p. 423).

survient toujours en fin de strophe mais jamais en cours de vers, même si cela va contre le sens. Nous dirons que cette diction du vers se fait *ad metrum* : il s'agit d'une diction artificielle, une diction « de conservatoire » dit J. Soubiran lui-même, mais qui doit prévaloir pour que la pulsation de la scansion soit, au moins à peu près, régulière.

Cependant, cela ne signifie pas pour autant que le sens soit oublié, bien évidemment. Bien au contraire, dans l'étude du contrepoint entre métrique et rhétorique, que nous allons mener tout au long de ce travail, nous étudierons les interactions entre le sens et la diction liée. Nous considérons que la diction liée du vers interdit une pause de sens au cours de ce vers, même à la coupe, mais qu'en revanche, la diction peut, par d'autres moyens, faire ressortir le déploiement du sens : autrement dit, il y a moyen de « tricher » avec la diction liée, au moyen de reprises de souffle, d'inspirations plus ou moins perceptibles<sup>123</sup>. Il y a ainsi contrepoint entre la diction *ad metrum*, expression du rythme métrique, et l'incitation à une diction *ad sensum*, suggestion du rythme rhétorique.

Tout cela est commun à toute la poésie latine. Mais les strophes horatiennes posent aussi un problème original : faut-il considérer que la diction liée concerne l'ensemble de l'unité strophique, y compris au changement de vers, ou bien chaque vers de la strophe horatienne forme-t-il une unité avec une pause de diction à la fin ? Cette question, pour technique qu'elle puisse paraître, n'en est pas moins fondamentale, car sa réponse conditionne la conception que l'on peut se faire de la strophe horatienne.

Car la question est bien de savoir ce qu'est une strophe ? Est-elle le regroupement de vers distincts ? Ou bien constitue-t-elle un ensemble comparable à un long vers, ce que les métriciens appellent une période lyrique, composé de *côla* métriques<sup>124</sup> ? Depuis T. Boeckh, on définit une fin de vers ou de période lyrique par une fin de mot intervenant à intervalle régulier et pouvant correspondre à un hiatus et/ou une syllabe *anceps*<sup>125</sup> : l'un et l'autre de ces phénomènes prosodiques sont le signe d'une pause dans la diction liée. Si la strophe éolienne forme à elle-seule l'équivalent d'un vers, la diction demeurera liée du début à la fin, sans la présence d'hiatus interlinéaire, ni de syllabe *anceps* : il y aura alors ce que l'on peut appeler une synaphie prosodique, c'est-à-dire que les mots se trouveront liés par regroupement de syllabes.

L'examen métrique des strophes éoliennes montre que cette synaphie n'est pas de règle chez Horace. C'est bien ce que note F. Crusius pour chacun des quatre types de quatrains employés par notre poète : « Synaphie herrscht nicht »<sup>126</sup>. Pourtant, si cette synaphie

---

<sup>123</sup> Sur tout cela, nous suivons les vues de J. Dangel, 1985, 1989 (2).

<sup>124</sup> Cf. F. Crusius, 1955, p. 39-41.

<sup>125</sup> Cf. J.W. Halporn - M Ostwald. - T.G. Rosenmeyer, 1963, p. 6-8.

<sup>126</sup> F. Crusius, 1955, p. 120-122, § 166-169 (le procédé de synaphie se trouve définie p. 39). C'est là une conclusion générale. En revanche, quelques points particuliers et remarquables seront soulignés plus loin : F. Crusius, 1955, p. 121 constate que dans la strophe saphique, il y a synaphie entre le troisième hendécasyllabe et



n'est pas une règle, elle apparaît comme une tendance assez sensible<sup>127</sup> : les hiatus interlinéaires à l'intérieur des strophes, s'ils existent, restent, malgré tout, assez rares, et la tendance générale de normalisation des schémas métriques, que l'on reconnaît chez Horace, l'incite à éviter les syllabes *anceps*<sup>128</sup>. D. Bo le remarque, au sujet de la strophe saphique : « Synaphiam fere affectavit Horatius »<sup>129</sup>. Cette tendance à la synaphie, qui, sans être une règle, semble être l'objet d'une préoccupation du poète, a depuis longtemps attiré l'attention des critiques<sup>130</sup>. Il semble bien, c'est du moins l'avis auquel nous nous rangerons, que la strophe soit conçue par Horace comme le regroupement de vers distincts<sup>131</sup>, mais que ce regroupement puisse tendre plus ou moins à être une unification. Signalons au passage que des procédés de synaphie exceptionnelle peuvent être utilisés pour relier les vers entre eux, et les troisième et quatrième vers des strophes saphiques et alcaïques. Il s'agit, d'abord, des vers hypermètres, lorsque dans un vers, une dernière syllabe s'élide sur le vers suivant Il y a là une synaphie très puissante. Autre procédé exceptionnel que l'on rencontre entre le troisième saphique et l'adonique : un mot est à cheval entre deux vers. Ce procédé comme le précédent sont des cas très spéciaux sur lesquels nous insisterons dans le cours de nos analyses, mais qui témoignent d'un souci global, sinon constant, de la synaphie interne à la strophe.

Dans ces conditions, la question peut se poser de la valeur stylistique de phénomènes prosodiques qui empêchent la synaphie : la présence d'un hiatus interlinéaire, voire, secondairement, d'une syllabe *anceps*, à l'intérieur d'une strophe, rompant la tendance à la synaphie, n'est-elle pas remarquable stylistiquement ? Il serait risqué de répondre *a priori* à cette question : c'est l'examen des cas qui peut apporter une réponse. En ce qui nous concerne, nous envisagerons le problème au long de notre travail, en lien avec l'organisation syntaxique de la strophe : la présence d'un hiatus interlinéaire pourrait être particulièrement sensible s'il accompagne une pause syntaxique, ou bien au contraire s'il contrarie une unité syntaxique<sup>132</sup>.

---

l'adonique et que globalement, il n'y a plus ni hiatus ni syllabe *anceps* dans le livre IV. Par ailleurs, dans certains distiques, il y a une synaphie (*ibid.*, p. 118-120, § 160-165).

<sup>127</sup> Ce n'est apparemment pas une innovation d'Horace : O. Poltera « Groupe de mots et hyperbate dans la lyrique archaïque et classique », in F. Spaltenstein – O. Bianchi, 2004, p. 48-51, constate la même chose dans le traitement de la strophe saphique par Sapho.

<sup>128</sup> Cf. les relevés des hiatus in K.E. Bohnenkamp, 1972, p. 28 note 136, et ceux des syllabes *breues pro longis*, p. 42-44.

<sup>129</sup> D. Bo, 1960, p. 47.

<sup>130</sup> Cf. I.P. Postgate, 1918 ; H.I. Rose – H. Pritchard-Williams, 1923 ; K.E. Bohnenkamp, 1972, p. 25-53: cette tendance à la synaphie à l'intérieur des strophes a servi de critères pour vérifier la *loi de Meineke* : cependant cf. le dernier chapitre de notre première partie, pour une discussion de l'utilisation de ce critère.

<sup>131</sup> J. Luque Moreno, 1996, p. 197 note qu'il suit en cela les théories métriques de son temps.

<sup>132</sup> Cette conception stylistique de l'hiatus interlinéaire est celle notamment de N.A. Bonavia Hunt, 1969, p. 31 et de K.E. Bohnenkamp, 1972, p. 52 („Hiate in Stropheninnern sind meist logische oder Namen-Hiate oder dienen besonderen, thematisch-inhaltlich bedingten Absichten. Gerade in diesen Fallen wird dann die formale äußere Stropheneinheit durch stilistische oder strukturelle Mittel geschützt“).

➤ *Synthèse :*

Que retenir de tout cela ? Quelle image ressort des structures métriques horatiennes, une fois admis les différents points que nous venons de souligner ? La strophe horatienne apparaît comme un ensemble de vers où règne, de fait, une synaphie modérée entre des vers cependant assez distincts<sup>133</sup> : de façon générale, la diction peut être liée d'un bout à l'autre de la strophe. Dans ces conditions, lorsqu'un phénomène prosodique (hiatus, syllabe *anceps*) marque la pause, surtout dans les cas où cette pause accompagne ou contrarie le sens, l'unité de cet ensemble strophique pourrait paraître mise à mal.

À l'intérieur de cet ensemble strophique, qui forme généralement un quatrain, des vers identiques sont répétés, des unités rythmiques réapparaissent, formant un système de *responsion* très simple en soi-même. Cette simplicité rythmique de la strophe apparente cette structure métrique à une poésie humble, à une esthétique de la *tenuitas*, à la tradition de la chanson populaire. J. Perret note que cette simplicité rythmique est un « grave danger en des mains inexpertes, et c'est là qu'échoue une poésie populaire : le rythme tend à tout dévorer »<sup>134</sup>.

Cette simplicité rythmique peut, selon le genre de l'ode, exprimer des pensées simples et claires, des pensées morales par exemple, ou bien accompagner la rhétorique solennelle d'un hymne, qui s'exécutera dans un récitatif parlé ou chanté. En revanche, une rhétorique complexe peut également être déployée en contrepoinct du rythme strophique : le rythme devient alors plus ambivalent, et la musique peut être utilisée pour en soutenir l'exécution.

Si, par la tradition à laquelle il se rapporte, le lyrisme éolien appartient à un genre léger, le poète peut ainsi varier ses sujets à l'extrême, allant de la chanson d'amour à l'hymne civique et communautaire. Il fait ainsi œuvre littéraire, en approfondissant la définition du genre qu'il pratique.

Avant d'examiner l'*éthos* particulier à chaque strophe horatienne, il convient de dire quelques mots de deux autres points généraux.

ii. Régularisation des structures métriques quatrains

Nous venons de définir la nature et l'origine des structures métriques horatiennes, telle que nous les concevons, et de poser les problèmes méthodologiques auxquels se heurte ce travail de définition.

Horace ne s'est cependant pas contenté de reprendre les strophes éoliennes grecques, il les a travaillées au point de leur donner une apparence très nette. Ce travail de fixation, de

---

<sup>133</sup> M. Lenchantin, 1944-1945, p. 74-78 : « inosservante *parziale* della sinafia tra *cola* e versi d'un sistema o strofa »; de même, M. Rosellini, in F. Della Corte 1996-1998 (éd.), *art. metri lirici* : « la tendenza oraziana sembra essere quella di ricercare condizioni di *sinafia libera* ».

<sup>134</sup> J. Perret, 1959 (1), p. 93.

régularisation des schémas métriques s'est concentré sur trois points<sup>135</sup>. D'abord, les deux premières syllabes des vers éoliens, que la tradition appelle la « base éolienne » et dont les quantités étaient variables, ont été fixées par Horace pour en faire un spondée initial<sup>136</sup>. Ensuite, la quatrième syllabe de l'hendécasyllabe saphique, la cinquième de l'alcaïque, qui étaient indifférentes chez les poètes grecs, sont, sauf exception, toujours longues chez Horace. Enfin, Horace a placé dans la plupart de ses vers éoliens des coupes constantes, alors que chez les poètes grecs, ces coupes étaient variables ou inexistantes.

Sur les raisons de ce travail de régularisation, on s'est perdu en conjectures : W. Christ y a vu l'application des théories antiques de la dérivation ; plus généralement, on a cherché à caractériser le rythme ainsi créé, en s'intéressant au rythme accentuel<sup>137</sup>.

Pour les conjectures de W. Christ, on se reportera à la critique qu'en a faite R. Heinze<sup>138</sup>. Concernant le rythme accentuel, c'est un fait que les régularisations horatiennes conduisent à ce que, dans certains vers, les accents de mots reviennent constamment aux mêmes endroits. Cela constituait-il pour autant un rythme sensible : la question est fort discutée<sup>139</sup>. En ce qui nous concerne, nous n'admettons pas qu'il puisse s'agir là d'un rythme propre à la structure métrique : la métrique latine est et n'est que quantitative. En revanche, il ne nous paraît pas exclu que l'accent de mot participe au rythme linguistico-syntaxique qui relève de ce que nous appelons la grille de lecture rhétorique (ou syntaxique) : l'accent de mot a une pertinence stylistique quand on l'envisage à l'intérieur de cette grille de lecture rhétorique<sup>140</sup>. Dans ces conditions, il ne paraît pas possible d'imaginer que cet accent de mot ait joué un rôle dans la régularisation de la structure métrique. Au cours de notre travail, nous

---

<sup>135</sup> R. Heinze, 1918, *art. cit.* = *id.*, 1960, p. 227. L'auteur montre que, par ce travail, Horace n'est pas novateur mais poursuit l'évolution de ces vers au long de leur histoire.

<sup>136</sup> Cette fixation de la base éolienne, chez Horace, ne connaît que quelques exceptions que nous envisagerons dans le cours de notre travail.

<sup>137</sup> W. Christ, 1879 ; L.P. Wilkinson, 1940 ; E. Zinn, 1997 (= 1940). Cf. également O. Seel - E. Pöhlmann, 1959.

<sup>138</sup> R. Heinze, 1960, p. 227-294.

<sup>139</sup> Plus généralement, on touche ici au rôle de l'accent de mot dans la poésie latine. On sait que sur ce point existait, et d'une certaine manière existe toujours, un clivage entre les écoles métriques germaniques et anglo-saxonnes qui ne voient aucun inconvénient à reconnaître un rôle métrique à l'accent de mot (cf. les travaux de E. Fraenkel, H. Drexler ; encore maintenant un commentateur anglais d'Horace comme D. West [D. West, 1995, *passim*] n'hésitent à donner à la répartition des accents de mots une valeur stylistique, même sans rapport avec l'ictus) et d'autre part les écoles métriques françaises et italiennes qui ne reconnaissent à l'accent de mot aucun rôle (cependant, cf. les conclusions de J. Soubiran, 1988). La place régulière de l'accent de mots dans certains vers d'Horace en ont fait un enjeu important dans cette querelle : les travaux de J. Luque Moreno nous semblent cependant décisifs et nous nous rallions à sa conclusion : « el acento no es en la versificación eólica de época clásica un factor relevante » (J. Luque Moreno, 1994, p. 72).

<sup>140</sup> Sur ce rôle de l'accent de mot dans le vers latin, nous suivons les principes de J. Dangel, 2000, p. 182 : l'homodynamie correspond à une situation où le rythme métrique de l'*ictus* hyperdésigne le rythme rhétorique de l'accent de mot, donnant un relief rhétorique à l'énoncé ; au contraire l'hétérodynamie relève d'un contrepoint complexe. La présentation que R.G.G. Coleman, *art. cit.*, in J.N. Adams – R.G. Mayer 1999, éd., p. 29-30, donne du rôle de l'accent de mot dans la diction poétique rejoint également nos vues, même si le critique n'inclut pas ce phénomène dans une grille de lecture plus large. Parce que nous ne nous intéresserons à l'accent de mot qu'en l'incluant dans une analyse plus large, on constatera que nous n'en parlerons, dans le corps de notre étude, qu'assez peu.

ne nous intéresserons à l'accent de mots qu'en l'intégrant à l'analyse d'un contrepoint plus général de la rhétorique avec la métrique.

Il nous paraît vain de vouloir expliquer les raisons des régularisations apportées par Horace à ces structures métriques. Plus intéressant est d'en voir les effets. D'abord, ce travail de fixation des formes n'est pas propre aux vers éoliens : d'Ennius à Virgile, l'histoire de l'hexamètre dactylique est également celle d'une régularisation du vers. Horace a donc entrepris de donner aux vers éoliens une forme précise et fixe, à l'égal des autres vers pratiqués par les Latins : c'est en cela qu'Horace a vraiment introduit à Rome les vers éoliens<sup>141</sup>. Par ailleurs, en fixant la forme de ces vers, Horace a accentué encore un peu plus le sentiment de répétition qui se dégage de ces strophes : le système de *responsion* métrique est plus insistant que jamais. Bien sûr, la fixation extrême du schéma métrique de ces vers fait de ces derniers des tours de force versificatoires, qui démontre l'immensité de l'art du poète<sup>142</sup>. Enfin, le choix de faire des syllabes indifférentes des syllabes longues n'est pas anodin : selon l'*éthos* des quantités, ces syllabes longues donnent un poids et une gravité sensibles aux vers<sup>143</sup>.

Le travail de régularisation des vers d'Horace nous semble donc correspondre à une volonté de donner à la métrique éolienne sa place chez les Latins : pour cela, Horace leur donne une forme nette, avec un rythme précis. Ce rythme ne nous semble pas ressortir à un rythme accentuel, inconnu pour lui-même dans la versification latine. Il s'agit plutôt de donner un rythme régulier et toujours identique à ces vers, de façon à accentuer le sentiment de répétition. Par ailleurs, ces rythmes répétés acquièrent une certaine sévérité du fait du choix de syllabes longues. Certes, ces strophes conservent leur parenté avec la poésie légère, mais le rythme plus lourd que créent les syllabes longues leur donne de la respectabilité. Ainsi Horace différencie nettement ses vers de l'hendécasyllabe phalécien qui leur est pourtant originellement apparenté : de fait, la tradition rattache le phalécien, pratiqué par le lascif Catulle, à des rythmes ioniques, relâchés, efféminés<sup>144</sup>. C'est de ces rythmes ioniques lascifs qu'Horace paraît vouloir s'éloigner dans la régularisation de ces vers.

---

<sup>141</sup> H.P. Syndikus, 2001, p. 17 compare, à plusieurs reprises, ce travail de régularisation des vers éoliens à celui qu'a connu l'hexamètre dactylique. Selon le commentateur (et il suit sur ce point d'autres critiques), ce travail de régularisation tend à transformer les vers éoliens, de vers grecs chantés qu'ils étaient, en vers latins parlés (« von griechischen Liedversen zu Sprechversen »).

<sup>142</sup> Il n'y a évidemment pas que cela. Nous n'en dirons pas plus puisque c'est ici la structure métrique qui nous intéresse, mais, comme le dit J. Perret, 1959 (1), p. 99 « si l'on dépasse l'étroite perspective du métricien, il apparaît bien vite que ce cadre est utilisé pour soutenir les légères fantaisies verbales, pour ramener dans l'harmonie et la grâce les hardiesses les plus ingénieuses ». C'est l'étude de cela qui sera l'objet de tout notre travail.

<sup>143</sup> L.P. Wilkinson, 1963, p. 97, entre autres, reconnaît, grâce au poids des syllabes longues dans les strophes horatiennes, un aspect « monumental ».

<sup>144</sup> Quint. *I.O.* 1.8. 4-5 retrouve dans le phalécien des membres de sotadéen. Sur l'interprétation métrique et « éthique » de l'hendécasyllabe phalécien, cf. notamment H.D. Jocelyne « The arrangement and the language of Catullus' so-called *polymetra* » in J.N. Adams – R.G. Mayer, 1999 (éd.), p. 335-376.

Il nous reste à dire un mot des coupes. Comme nous venons de le dire, Horace a donné à certains de ces vers éoliens des coupes constantes ; dans d'autres vers, il a fixé la métrique verbale de façon si stricte que des intermots sont très fréquents sans que leur place dans le vers leur permette vraiment d'avoir le titre de coupe. Aussi nous-semble-t-il bon, au début de ce travail, de dire précisément là où nous parlerons de coupes.

Par définition la coupe est une « attente d'intermot à un endroit traditionnel du vers »<sup>145</sup>. Cet endroit traditionnel est presque totalement fixe dans les vers éoliens d'Horace. Pour le moment, dans le début de notre travail, nous parlerons exclusivement de coupe de vers ioniens et éoliens dans les cas suivants :

- Coupe pour l'intermot après la cinquième syllabe des hendécasyllabes saphiques et alcaïques, après la cinquième et la huitième des saphiques majeurs, après la sixième des asclépiades mineurs, après la sixième et la dixième des asclépiades majeurs.

- Diérèse entre les deux *cola* asynartètes des archiloquiens.

Il y a cependant des cas particuliers sur lesquels il nous faut nous expliquer. D'abord, reconnaissons qu'il faut admettre comme coupe (coupe trochaïque ou féminine) l'intermot après la sixième syllabe du vers saphique lorsque la coupe masculine (après la cinquième syllabe) est absente<sup>146</sup>.

Par ailleurs, en dépit de l'expression même de « coupe constante », il est certains vers où elle est attendue mais est plus ou moins absente. Dans des cas exceptionnels<sup>147</sup>, nous considérons donc que le vers n'a pas de coupe :

- Parfois l'intermot manque totalement : la coupe prétendument « constante » est alors absente<sup>148</sup>.

- Lorsque l'endroit attendu de la coupe sépare un mot métrique (si quis, préposition+nom), nous considérerons que la coupe est absente.

- Lorsque l'intermot césurable est obscurci par une élision, nous considérons que la coalescence qui résulte de cette élision interdit de parler de césure.<sup>149</sup>

Ce sont ces principes de méthode qui ont régi, nos relevés statistiques que nous faisons dans le cours de notre travail.

---

<sup>145</sup> J. Hellegouarc'h, 1962, p. 160.

<sup>146</sup> D. Bo, 1960, p. 47, en repère 48 ; D.W. Prakken, 1962, p. 103, en voit 52 : la différence tient à des problèmes prosodiques discutables (intermot élidé à la coupe masculine en 2.4. 10 et 2.16. 26 ; tmèse en 4.11. 27) et à un problème de manuscrit (3.27. 10). Les choix que nous faisons dans ce domaine nous conduisent à reconnaître 50 coupes féminines. Dans notre travail, nous confondrons, dans nos statistiques, les coupes masculines et les coupes féminines.

<sup>147</sup> Pour leur relevé exhaustif, cf. D.Bo, 1960, p. 29-52. Nous nous contentons ici d'examiner nos principes de méthodes ; ces problèmes seront examinés en eux-mêmes dans notre partie C (p. 611 sq).

<sup>148</sup> Nous n'admettons pas la notion de « césure par tmèse », notion avancée par L. Müller, *De re metrica poetarum latinorum*, Leipzig : Teubner, 1861, p. 460 sq. Ce choix sera discuté plus loin (cf. note précédente).

<sup>149</sup> Nous suivons là-dessus J. Dangel, 1983, p. 291 : les cas seront examinés plus loin (cf. note précédente).

Avant d'en venir aux *éthos* des différentes strophes horatiennes, il convient de dire un mot sur la lecture que nous faisons des schémas métriques ainsi régularisés par Horace.

iii. Scansion des structures métriques horatiennes

On touche là un point controversé de la métrique horatienne, et qui est finalement dans la continuité du problème ci-dessus évoqué de la régularisation de ces vers entreprise par Horace : comment comprendre la structure métrique des vers horatiens ?

Dans le lyrisme archaïque grec, ces vers éoliens sont le résultat de l'articulation de membres rythmiques de la tradition lyrique<sup>150</sup> : on a donc une organisation en *côla* et non en pieds. Que reste-t-il de cela dans les vers d'Horace ? Le problème peut-être résumé en une alternative simple : faut-il avoir des vers éoliens une lecture choriambique ou en pieds battus ? Le biforme qui se trouve au centre de la plupart des vers éoliens est-il le centre d'un rythme choriambique ou bien le demi-pied d'un dactyle ou d'un anapeste ? Cette question a été fort discutée<sup>151</sup>.

Il ne nous paraît pas utile de reposer ici le problème. Pour bien en saisir la complexité, rappelons que l'ambiguïté de la scansion des vers d'Horace remonte à l'Antiquité : les métriciens anciens proposent des scansions extrêmement variées des vers d'Horace, des scansions iambo-dactyliques ou de multiples interprétations choriambiques<sup>152</sup>.

En ce qui nous concerne, nous optons pour une lecture iambo-dactylique de ces vers. Les mots qu'emploie Horace lui-même, lorsqu'il invite le chœur à respecter sa pulsation (4.6. 35 : *seruate ictum* ») lorsqu'il s'enorgueillit d'avoir ramené la poésie éolienne dans des « *italos modos* », ne nous semblent pas compréhensibles, si justement l'originalité de ses vers avait été d'être écrits en rythmes choriambiques « à la grecque ». Nous croyons que l'originalité d'Horace est bien d'avoir latinisé ces vers grecs, en les plaçant dans le carcan métrique d'une scansion en pieds battus à la romaine et en diction liée, d'après les règles prosodiques de la langue latine<sup>153</sup>.

En admettant une telle scansion, il nous semble que nous donnons une trame indispensable à la diction liée : l'*oratio uincta* est due à une pulsation régulière qui marque le changement de pieds. Ce choix que nous faisons donne également à chaque intermot une

---

<sup>150</sup> Pour l'analyse métrique des formes grecques des vers éoliens, cf. J. Irigoien, 1956 et 1957.

<sup>151</sup> La bibliographie sur ce point serait longue et rejoindrait celle des théories de la dérivation, des travaux de R. Heinze... On se contentera de citer, parmi les modernes, pour les tenants d'une scansion en pieds battus : J. Luque Moreno, 1996, p. 204-210, J. Dangel, *art cit, in id*, 2001 (éd.), p. 226 ; parmi ceux qui préfèrent une lecture choriambique, on citera J. Perret, 1959 (1), p. 100-102, J.W. Halporn - M Ostwald. - T.G. Rosenmeyer, 1963, p. 97-103, J. Veremans, 1976 (pour l'asclépiade mineur). Remarquons qu'un éminent métricien comme J. Soubiran, 1966, 452 n. 2, dit préférer ne pas prendre partie dans le débat. Nous en ferions de même, si cela ne paraissait pas nécessaire pour un travail comme le nôtre.

<sup>152</sup> M. Del Castillo, 1991. Seuls deux vers sont toujours analysés comme choriambiques : c'est l'aristophanien et le saphique majeur (les deux vers de l'ode 1.8).

<sup>153</sup> Au long de ce travail, des études prosodiques confirmeront que les vers d'Horace ont des tendances prosodiques identiques à celles des vers iambo-dactyliques : cf.

importance propre : chaque intermot se trouve à une position précise dans le pied, ce qui peut lui donner une importance propre ou bien impliquer des problèmes prosodiques particuliers<sup>154</sup>.

Ce principe étant posé, nous voudrions cependant souligner un point important. Admettre cette scansion en pieds battus, c'est considérer qu'un certain schéma métrique organise rigoureusement le vers. Mais, nous n'évacuons pas la possibilité d'ambiguïtés dans ces schémas métriques : il se peut que, parfois, des rythmes se dessinent qui suggèrent une autre lecture du vers. Par méтарыthmie, un vers peut laisser sentir un autre rythme que celui du schéma métrique<sup>155</sup>. Les Latins connaissaient ces procédés : ils savaient qu'en ajoutant un crétique à un sénaire iambique, ils obtenaient un septénaire trochaïque<sup>156</sup>. Il est concevable qu'Horace puisse jouer également avec l'ambivalence des schémas métriques, et suggérer, par divers procédés – la métrique verbale, la syntaxe – des rythmes nouveaux. Nous voudrions illustrer cela par l'exemple de l'asclépiade mineur dont la scansion est, assurément, discutable. Pour les raisons données plus haut, il nous semble préférable d'opter pour une scansion dactylo-trochaïque :

⏟ | ⏟ | ⏟ | ⏟ | ⏟ | ⏟

Nous y voyons un vers formé de deux *côla* métriques séparés par une diérèse, comparable au pentamètre dactylique, à ceci près qu'au second membre, le second pied est un trochée et non un dactyle. Cette scansion nous semble préférable pour maintenir un schéma en pieds battus. Pourtant, nous avons bien conscience que l'apparence même du vers laisse ressortir deux choriambes de chaque côté de la coupe<sup>157</sup>. Mais chez les Romains, le choriambre n'est pas un pied, il ne peut faire partie d'un schéma en pieds battus. En revanche, si ce rythme choriambique peut exister, c'est grâce à la métrique verbale, qui peut mettre en évidence des schémas originaux. A.R. Bellinger a souligné le fait que les asclépiades mineurs d'Horace contiennent plus de mots choriambiques que ses hexamètres<sup>158</sup> : à nos yeux, cela montre qu'Horace a pris l'habitude de faire jouer, par-dessus la scansion en pieds battus, le sentiment d'un rythme choriambique. Les choriambes sont sensibles dans un vers comme 3.24. 42 :

Magnum **pāupĕrĭēs** | **ōbprōbrīūm** iubet

<sup>154</sup> C'est surtout dans la troisième partie de notre travail que ce choix d'une scansion en pieds battus aura des répercussions dans nos analyses.

<sup>155</sup> On entend par méтарыthmie la « possibilité de bivalence de schémas métriques semblables » (A. Dain, 1955, p. 44 qui trouve le terme mal choisi et lui préférerait celui d'*amphimétrie*), si bien que ces schémas pourraient, « au gré du poète, entrer dans des séries [différentes] choriambique, dactylique », iambique... (cf. J. Irigoin, 1956, p. 16 note). Pour une analyse de la méтарыthmie choriambique, ioniques, anapestiques et dactyliques des glyconiens et phérécratiens, cf. W.J.W. Koster, 1925.

<sup>156</sup> Sur ces conceptions métriques qu'on rencontre chez Varron, cf. R. Heinze, 1918, *art. cit.* = *id.*, 1960, p. 253-256. En dernier lieu, cf. également J. Soubiran, 1988.

<sup>157</sup> Comme le souligne M. de Castillo, 1991, p. 306-307, les métriciens anciens étaient sensibles à l'une comme à l'autre scansion.

<sup>158</sup> A.R. Bellinger, 1957, p. 108.

quiduis et facere et pati

Si un rythme choriambique est sensible dans ce vers, cela tient au rythme linguistico-syntaxique, cela n'est pas dû au schéma métrique, et il ne nous semble pas de bonne méthode de déduire le second du premier<sup>159</sup>.

Nous considérons donc préférable, lorsque l'on examine la structure métrique d'un vers d'Horace, d'y reconnaître une scansion en pieds battus. Mais nous admettons parfaitement que la grille de lecture rhétorique fasse ressortir d'autres rythmes. Aussi parlons-nous de scansion dactylo-trochaïque de ce vers, mais nous n'hésiterons pas à employer l'expression de « rythme choriambique » lorsqu'il nous paraîtra sensible<sup>160</sup>. Nous demeurons donc assez ouverts, face à ce problème certes fort discutabile.

Nous avons essayé de poser les principes méthodologiques essentiels qui servent de base à notre travail sur les *Odes* et qui définissent la conception que nous nous faisons des structures métriques horatiennes, en général. Il convient maintenant d'envisager les différences entre ces structures métriques, et d'analyser l'*éthos* différents de chaque strophe utilisée par Horace.

### III.2 ÉTHOS DES DIFFÉRENTES STRUCTURES MÉTRIQUES HORATIENNES

Nous avons tenu à insister sur le fait que les structures métriques horatiennes, par la brièveté des vers, par la simplicité et l'insistance de système de répétitions rythmiques, demeurent éloignés des genres poétiques sublimes, et s'apparentent bien plutôt à une esthétique de la *tenuitas*. En revanche, par la grande rigueur de ce schéma métrique, par le respect scrupuleux d'une diction liée et la recherche d'une relative synaphie, par la préférence donnée également aux syllabes longues, Horace donne à ces vers de la respectabilité et les tient éloignés des pratiques alexandrines.

---

<sup>159</sup> C'est ce que nous reprocherions aux travaux de A.R. Bellinger, 1957 ou à ceux de J. Veremans, 1976 qui s'en inspirent : pourquoi la métrique horatienne serait-elle si différente des métriques dactylo-iambiques où les structures verbales ne reflètent pas directement le schéma métrique ?...

<sup>160</sup> L'*ethos* ambigu du rythme choriambique est intéressant. D'un côté, le choriambe est une variante monnayée du molosse, il en a le même poids quantitatif (cf. J. Luque Moreno, 1995, p. 273). D'un autre côté, le choriambe est un rythme que les métriciens anciens classent parmi les bacchiaques, termes qui remontent à l'emploi qui en était fait dans le culte bacchique ; en cela, il s'apparente aux rythmes ioniques lascifs et licencieux (cf. *ibid.*, p. 276-277) : le choriambe, comme son nom même l'indique, constitue un contre-rythme où s'opposent des pieds antithétiques, et capables d'exprimer la complexité des passions. Le rythme choriambique est ainsi riche d'une expressivité complexe, dont la valeur dépendra du contexte où il est employé. En tous les cas, redisons-le, la battue métrique très précise qui est imposée à ces rythmes en assure une sévérité, une gravité d'ensemble (cf. ce que nous disions de même de la régularisation de ces vers p. 49), même si des actes stylistiques particuliers peuvent être à même de suggérer une tonalité plus alerte.



Ce sont là des considérations générales sur les vers horatiens. En entrant davantage dans la structure de ces vers, on découvre des différences importantes qu'il nous faut maintenant souligner<sup>161</sup>.

i. La strophe saphique

Le schéma métrique de la strophe saphique est d'une grande clarté :

◡ ◡ | ◡ – | ◡ / ◡ | ◡ ◡ | ◡ ◡  
 ◡ ◡ | ◡ – | ◡ / ◡ | ◡ ◡ | ◡ ◡  
 ◡ ◡ | ◡ – | ◡ / ◡ | ◡ ◡ | ◡ ◡  
 ◡ ◡ | ◡ ◡

Un simple coup d'œil sur cette strophe permet de s'apercevoir de sa simplicité. L'hendécasyllabe est répété trois fois et un vers très court, l'adonique, clôt le tout.

Au centre des trois hendécasyllabes, le dactyle donne une certaine solennité au vers : il fait songer naturellement à l'hexamètre dactylique. Le dactyle par son mouvement descendant de genre égal, a une gravité naturelle<sup>162</sup>. De plus, l'adonique qui clôt cette strophe, fait songer à la clausule héroïque, ce qui souligne davantage encore la solennité du vers<sup>163</sup>. De façon générale d'ailleurs, le nombre important de syllabes longues dans ces vers crée un rythme grave et lent<sup>164</sup>. Mais malgré cela, dans les hendécasyllabes, le dactyle central est, chaque fois, tempéré par des dipodies trochaïques : la gravité du genre égal est ainsi modérée par un mouvement, de genre double, plus allant<sup>165</sup>.

On a donc affaire à un rythme assez équilibré, sans vivacité excessive, sans contraste violent<sup>166</sup>. Une légère discordance existe entre trochée et dactyle, entre genre double et genre

<sup>161</sup> Sur tout ce qui va suivre, nous prenons appui sur les travaux qui nous ont précédé : cf. notamment F. Muller, 1936 ; J. Perret, 1959 (1), p. 101-103 ; J. Hellegouarc'h, 1966 ; N.A. Bonavia Hunt, 1969, p. 46-74 ; J. Dangel, *art cit, in id*, 2001 (éd.), p. 226-230.

<sup>162</sup> Cf. J. Luque Moreno, 1995, p. 267-268 souligne que, pour les métriciens anciens, le dactyle est, par excellence, le pied de genre égal. Il est naturellement associé au vers épique.

<sup>163</sup> Comme le signale L. Nougaret, 1949, § 275, l'adonique adopte les mêmes règles de métrique verbale que la clausule des hexamètres dactyliques.

<sup>164</sup> J. Hellegouarc'h, 1966, p. 70 parle du mouvement « lent et grave » de la strophe saphique, doué cependant de « moins de solennité et de force » que les strophes asclépiades.

<sup>165</sup> J. Luque Moreno, 1995, p. 269 rappelle que les métriciens anciens repéraient dans le trochée un rythme de course (τροχάϊος > τρέχω, de même pour l'autre nom χορεϊός). Sur cette analyse « éthique » de la strophe saphique d'après une lecture dactylo-trochaïque, cf. J. Dangel, *art cit, in id*, 2001 (éd.), p. 226-227.

<sup>166</sup> Rappelons que l'hendécasyllabe saphique est le seul vers éolien d'Horace à connaître une variante à sa coupe constante : ce vers peut avoir une coupe féminine au trochée du dactyle. Parce que nous ne consacrerons pas une section précise à l'étude de cette coupe, il convient d'en dire un mot ici. L'emploi de cette coupe féminine accentue la vivacité du vers en suggérant un contre-rythme entre un trochée et un iambe. Les métriciens antiques étaient sensibles à ce contre-rythme dans l'hendécasyllabe saphique : de fait, certains proposent de ce vers une scansion opposant un dimètre trochaïque brachycatalectique à un dimètre iambique hypercatalectique (Atilius Fortunatianus *in GLK* VI 297. 1-3) : ◡ ◡ ◡ – ◡ ◡ | ◡ ◡ ◡ – ◡

égal. Mais l'organisation très claire du vers, avec le dactyle au centre et les trochées de part et d'autre crée une impression davantage de variété que de contraste. Aussi semble-t-il juste de parler ici d'ondulation rythmique<sup>167</sup>.

La strophe saphique, par sa structure métrique, tend à constituer un tout clos sur lui-même. De fait, le mouvement rythmique est uniformément descendant ; la pulsation peut se poursuivre sans arrêt du début à la fin de la strophe. L'unité interne de la strophe est donc forte. De plus, la brièveté du dernier vers lui donne l'aspect d'une conclusion ; d'ailleurs, la ressemblance de cet adonique avec la fin d'un hexamètre dactylique en fait comme la clausule de la strophe tout entière.

En un mot, on dira que la strophe saphique forme un tout clos où les rythmes simples et répétés sont sans vivacité excessive. Le rythme ondule de façon simple et claire, dans un mouvement assez grave mais dont la solennité est modérée par la brièveté du vers et les rythmes trochaïques. Un tel *éthos* rythmique semble naturellement adapté pour les hymnes, pour les réflexions philosophiques et morales ou encore pour les descriptions<sup>168</sup> : son ton grave mais équilibré s'y prête.

ii. La strophe alcaïque

Pour la strophe alcaïque, nous adoptons la scansion suivante :

≡ ≡ | ∪ ≡ | - / ≡ | ∞ ≡ | ∪ ≡  
 ≡ ≡ | ∪ ≡ | - / ≡ | ∞ ≡ | ∪ ≡  
 ≡ ≡ | ∪ ≡ | - / ≡ | ∞ ≡ | ∪ ≡  
 ≡ ≡ | ∪ ≡ | - ≡ | ∪ ≡ | ≡  
 ≡ ∞ | ≡ ∞ | ≡ ∪ | ≡ ≡

Parmi les tenants d'une scansion en pieds battus, certains préfèrent voir, dans la première syllabe des hendécasyllabes et de l'ennéasyllabe, une anacrouse et scander le reste des vers en pieds dactylo-trochaïques<sup>169</sup>. Cette scansion ne nous paraît pas opportune. Peut-être ce principe de l'anacrouse a-t-il un intérêt pour expliquer l'origine du vers : une fois passée cette anacrouse, le vers a la même apparence dactylo-trochaïque que l'hendécasyllabe

---

<sup>167</sup> C'est la conclusion à laquelle arrive J. Perret, 1959 (1), p. 101, malgré sa lecture choriambique du vers saphique.

<sup>168</sup> F. Muller, 1936, p. 126.

<sup>169</sup> F. Plessis – P. Lejay, 1911, p. LXXX, représentants, comme souvent, de la tradition métrique française, défendent cette scansion. Encore maintenant, M. Dominicy, 2003, p. 5, sans s'en justifier d'ailleurs, semble tenir pour cette scansion. N.A. Bonavia Hunt, 1969, p. 52 *note*, sans la prôner, ne la trouve pas impossible, et imagine ce qu'une telle anacrouse peut signifier dans la diction : "the citharist would at this point strike a musical point on the lyre with his plectrum so as to enable the singer (or singers) to keep time or *catch on*". C'est peut-être là donner trop d'importance à la musique dans la récitation latine des vers d'Horace. Par ailleurs, J. Luque Moreno, 1995, p. 25 note 56 rappelle que le concept d'anacrouse n'existe pas dans la rythmique antique.

saphique<sup>170</sup>. Cela nous paraît pourtant dommage de réduire ainsi l'originalité rythmique de ce vers<sup>171</sup>. Identifier l'aspect iambique des hendécasyllabes et de l'ennéasyllabe de la strophe, c'est reconnaître à celle-ci un *éthos* particulier : le rythme ascendant a un mouvement naturellement alerte<sup>172</sup>. J. Hellegouarc'h parle même de mouvement vif et violent, heurté<sup>173</sup>. Les termes sont peut-être excessifs, car les structures métriques horatiennes, appartenant à un genre léger, ne sont pas naturellement violentes ; en tous les cas, ce rythme iambique est, en soi-même, plus emporté que le rythme dactylo-trochaïque du vers saphique.

Cependant, dans la plupart des vers d'Horace, hendécasyllabes et ennéasyllabes débutent sur une syllabe longue : à la manière de ce qu'il fait dans ses trimètres iambiques, notre poète semble ici penser en mètre et non en pied iambique, rechercher un second pied pur mais permettre, dans le premier, une condensation du temps faible en une syllabe longue. Cette conception, à la grecque, de la scansion iambique, est très sensible dans l'ennéasyllabe qui s'analyse comme un dimètre iambique hypercatalectique<sup>174</sup>. Le résultat de cela est de donner au vers un rythme puissant, « monumental » presque<sup>175</sup>. La vivacité de l'iambe gagne sans doute ainsi en respectabilité<sup>176</sup>. En revanche, dans les cas exceptionnels où ces vers débutent sur une syllabe brève, le rythme iambique paraît plus affirmé, et exprime une vivacité beaucoup plus forte.

Dans son ensemble, la strophe alcaïque joue sur des contrastes rythmiques beaucoup plus puissants que la strophe saphique. Cela est sensible dans la seconde moitié de la strophe : on y constate une opposition franche entre un ennéasyllabe iambique et un décasyllabe dactylique. Le mouvement ascendant se renverse en un mouvement descendant. À la lourdeur des syllabes longues dans le troisième vers, du molosse central, s'oppose la rapidité des brèves du dernier vers. Ce ne sont plus des ondulations rythmiques comme dans la strophe saphique, ce sont de francs contrastes<sup>177</sup>. À un degré moindre, il se peut que les

<sup>170</sup> Une telle scansion ne semble pas inconnue des métriciens anciens : [Alcaici hendecasyllabi] « si primam syllabam in ultimum transtuleris, facies hendecasyllabum sapphicum » (Fortunacianus, in *GLK* VI 297. 9-14).

<sup>171</sup> C'est ce que semblent bien vouloir faire des commentateurs comme F. Plessis – P. Lejay, 1911, qui jugent, p. LXXXVII *note*, que « là où il n'y a pas de dactyle, la forme métrique n'est pas à la hauteur de la vraie poésie ».

<sup>172</sup> J. Luque Moreno, 1995, p. 125-127, note que les concepts de rythme ascendant ou descendant sont mal attestés chez les métriciens anciens mais que plusieurs métriciens modernes donnent, surtout dans la poésie mélique, un *éthos* agité au rythme ascendant et un *éthos* tranquille au rythme descendant. Les métriciens anciens insistent en revanche sur l'antithèse entre trochée et iambe, dactyle et anapeste.

<sup>173</sup> J. Hellegouarc'h, 1966, p. 70.

<sup>174</sup> W.J.W. Koster, 1953, p. ; D. Bo, 1960, p. 37.

<sup>175</sup> L.P. Wilkinson, 1963, p. 106.

<sup>176</sup> Bien que nous nous contentions, dans cette introduction, de définir l'*éthos* des structures métriques sans examiner les odes elles-mêmes, il paraît intéressant ici de dire un mot de l'ode 1.16 : il s'agit d'une palinodie, où Horace retire les propos infamants qu'il dit avoir tenu à l'encontre d'une jeune femme à l'époque où il écrivait des « iambes » criminels (1.16. 2-3), emportés (1.16. 24). Or cette palinodie est écrite en strophes alcaïques. Cela témoigne du contraste éthique entre ces deux mètres : les vers alcaïques ont beau être de nature iambique, la manière dont ils sont organisés les distingue totalement de la vigueur violente du rythme iambique tel qu'il pouvait apparaître dans les *Épodes*.

<sup>177</sup> J. Perret, 1959 (1), p. 101-102 ; J. Dangel, *art cit*, in *id*, 2001 (éd.), p. 228.

hendécasyllabes marquent également ces contrastes : une lecture colométrique des deux hémistiches oppose un rythme ascendant à un rythme descendant<sup>178</sup>. Cette lecture colométrique n'est évidemment pas la lecture *ad metrum* qui suit, au contraire, une diction liée. Mais par comparaison avec la deuxième moitié de la strophe où d'un vers à l'autre le contraste est naturel, celui entre les deux hémistiches des hendécasyllabes peut également ressortir.

On notera enfin que cette strophe au rythme bien plus vif, plus âpre que la strophe saphique, paraît naturellement plus ouverte que la strophe saphique. Il n'y a pas, comme dans cette dernière, une clausule rythmique insistante. Au contraire, les quatre vers ont un nombre de syllabes assez proche : cela ne crée aucun sentiment de clôture et autorise une liaison d'une strophe à l'autre<sup>179</sup>.

L'opposition traditionnelle entre strophe saphique et strophe alcaïque paraît pleinement justifiée : celle-ci a un rythme plus heurté et plus vif que celle-là<sup>180</sup>. Par cet *éthos* naturel, la strophe alcaïque semble plus propre à traiter des sujets violents, douloureux, à donner plus de force à une réflexion.

iii. Les strophes asclépiades a et b

Strophe alcaïque et strophe saphique s'opposent assez nettement, comme bien des critiques se sont complus à le souligner<sup>181</sup>. Les deux autres strophes quatrains pratiquées dans les *Odes* appartiennent à une autre série, celle des asclépiades. De ces deux strophes, on peut proposer les schémas suivants :

- asclépiade a :	- asclépiade b :
$\acute{ } -   \acute{ } \omega   \acute{ }    \acute{ } \omega   \acute{ } \cup   \grave{ } $	$\acute{ } -   \acute{ } \omega   \acute{ }    \acute{ } \omega   \acute{ } \cup   \grave{ } $
$\acute{ } -   \acute{ } \omega   \acute{ }    \acute{ } \omega   \acute{ } \cup   \grave{ } $	$\acute{ } -   \acute{ } \omega   \acute{ }    \acute{ } \omega   \acute{ } \cup   \grave{ } $
$\acute{ } -   \acute{ } \omega   \acute{ }    \acute{ } \omega   \acute{ } \cup   \grave{ } $	$\acute{ } -   \acute{ } \omega   \acute{ } \cup $
$\acute{ } -   \acute{ } \omega   \acute{ } \cup   \grave{ } $	$\acute{ } -   \acute{ } \omega   \acute{ } \cup   \grave{ } $

Les strophes saphiques, alcaïques, asclépiades a et b sont les quatre strophes pratiquées par Horace. Il est tentant de faire des comparaisons entre elles. La strophe asclépiade a est formée de trois vers identiques et d'un quatrième plus court, comme la strophe saphique, tandis que dans la strophe asclépiade b, le vers le plus court est le troisième, suivi d'un quatrième, plus long d'une syllabe, comme dans la strophe alcaïque. On peut donc être tenté de faire des comparaisons entre ces strophes.

<sup>178</sup> C'est ce qui ressort de la lecture choriambique de J. Perret, 1959 (1), p. 100-101.

<sup>179</sup> *Ibid.*

<sup>180</sup> F. Muller, 1936, p. 116 dit « uehementior ».

<sup>181</sup> J. Perret, 1959 (1), p. 99-100.

Cependant, le vers asclépiade mineur est d'une nature très différente des hendécasyllabes pratiqués en alcaïque et en saphique. Nous analysons la coupe de l'asclépiade mineur comme une diérèse qui sépare deux *côla* métriques distincts<sup>182</sup>. On a donc une structure métrique au dessin très accusé. Cela est d'autant plus vrai que les deux hémistiches sont très ressemblants, du fait de la présence, chaque fois, d'un dactyle. Le tout crée un rythme très répétitif. Il y a sans doute dans tout cela quelque chose d'un peu précieux<sup>183</sup> : en dépit de sa lecture choriambique du vers, J. Perret a une conclusion qui rejoint la nôtre : le vers « rejaillit, il rebondit »<sup>184</sup>.

Cependant, cette vivacité un peu précieuse d'un vers qui réitère le même rythme dactylique est maîtrisée. Les deux biformes, dans chaque hémistiche, créent un rythme un peu vif, mais cela s'équilibre grâce au contraste avec le molosse initial. Dans l'ensemble, l'asclépiade mineur a un rythme net et assuré, dont la vivacité est apte à exprimer la sensibilité lyrique, mais dans un ensemble parfaitement cadré<sup>185</sup>.

L'asclépiade mineur, par ces douze syllabes, est un vers relativement long, qui peut presque être mis en comparaison avec l'hexamètre dactylique : s'il diffère de lui par son rythme rebondissant et répétitif, il en a l'assurance et la force. La fixation du schéma métrique par Horace contribue grandement à cela. Notre poète héritait d'une suite de longues et de brèves qui risquait aisément de donner au vers l'apparence d'un vers ionique mineur, et par là de l'apparenter à des rythmes lascifs, relâchés. Par la coupe stricte, nettement placée entre les deux éléments choriambiques, une scansion dactylique ressort assez clairement, nous semble-t-il. Dans une scansion en pieds battus, l'asclépiade mineur devient un vers très unifié, au rythme assez ample, vif mais maîtrisé<sup>186</sup>.

La strophe asclépiade a répète trois fois ce vers, et le fait suivre d'un glyconien. J. Hellegouarc'h y voit « un ton de grandeur, de solennité, toutefois rabaisé par le glyconique final qui donne à l'ensemble un caractère plus intime »<sup>187</sup>. Le qualificatif « solennel » est peut-être excessif : nous l'avons dit, l'asclépiade mineur a un rythme fort et maîtrisé, mais aussi, malgré tout, vif et rebondissant. On peut être tenté de voir dans la strophe asclépiade a

---

<sup>182</sup> De même R.G.M. Nisbet – M. Hubbard, 1970, p. xxxix note, jugent que, contrairement aux hendécasyllabes saphiques et alcaïques, la coupe de l'asclépiade mineur n'est pas pensée comme une césure : le vers est conçu comme un rapprochement de deux *côla* métriques séparés. À cette affirmation, les commentateurs avancent comme argument la grande fréquence dans ce vers de monosyllabe devant la coupe, ce qui suggère une synaphie entre *côla*. Sur ce phénomène, cf. notre troisième partie p. 633 sq.

<sup>183</sup> J. Dangel, *art cit, in id*, 2001 (éd.), p. 229-230.

<sup>184</sup> J. Perret, 1959 (1), p. 102. Comme nous l'avons dit plus haut (p. 53), l'asclépiade mineur met très nettement en évidence un rythme choriambique, mais nous faisons le choix de lui reconnaître, en lecture métrique, une scansion dactylo-trochaïque.

<sup>185</sup> J. Hellegouarc'h, 1966, p. 70.

<sup>186</sup> Comme nous l'avons dit (p. 55 note), le rythme choriambique est à même de peindre la complexité des passions ; sa maîtrise parfaite dans une scansion en pieds battus et avec une coupe constante maintient cependant une sévérité d'ensemble.

<sup>187</sup> *Ibid.* ; cf. également F. Muller, 1936, p. 114 qui qualifie l'asclépiade mineur de « solennel et grand ».

l'équivalent, sur un mode lyrique, de l'hexamètre. C'est ce que note J. Dangel : « si ce mètre est apte à célébrer le mythe ou l'*exempla*, il le fait toujours sur un mode subjectif, voire intimiste »<sup>188</sup>.

La strophe asclépiade b est « moins massive que la précédente : le triple changement de vers lui donne un tour plus vivant, plus enjoué »<sup>189</sup>. Malgré cela, elle conserve une certaine force, une puissance propre à l'asclépiade mineur.

Les deux strophes asclépiades a et b se rapprochent par l'emploi identique de l'asclépiade mineur qui nous apporte un rythme puissant, assuré, mais vif. Les différences que l'on y reconnaît sont assez comparables à celles que nous avons soulignées entre saphique et alcaïque. La strophe asclépiade a est plus grave, plus posée que la strophe asclépiade b. Comme la strophe saphique, la strophe asclépiade a, par son quatrième vers plus court que les précédents, paraît naturellement plus close que la strophe asclépiade b.

Par l'emploi de ces quatre strophes, par la régularisation de leur structure métrique, Horace a rendu possible leur définition « éthique », il autorise des comparaisons entre elles.

Voyons maintenant ce qu'il en est des structures métriques en distiques et monostiques.

#### iv. Les distiques et monostiques de mètre éolien

Plusieurs odes d'Horace sont écrites, dans des structures distiques et monostiques, avec des vers de tradition éolienne. Les séries de vers asclépiades, , sont très utilisées : en distique, où alternent glyconien et asclépiade mineur ; en structure monostique d'asclépiades mineurs ou majeurs. Par ailleurs, une ode, 1.8, use d'un distique de série saphique, où alternent l'aristophanien et le saphique majeur.

Concernant les structures métriques de série asclépiade, l'*éthos* de l'asclépiade mineur, défini ci-dessus, est toujours présent bien évidemment : on retrouve ce rythme assez ample, vif et rebondissant, mais parfaitement cadré, maîtrisé, assuré.

Dans l'emploi monostique de ce vers, on peut même parler de « gravité ». En strophe asclépiade a, nous avons noté, à la suite de J. Hellegouarc'h, que le glyconien final rabaisait le ton « solennel » ; ici, il n'y a plus de glyconien : employé *κατὰ στίχον*, ce vers paraît doué d'un rythme plus « ample et régulier »<sup>190</sup>. C'est là qu'il paraît vraiment rivaliser, sur un mode lyrique, avec l'hexamètre dactylique. Il n'est pas surprenant qu'Horace emploie cette structure

---

<sup>188</sup> J. Dangel, *art cit, in id*, 2001 (éd.), p. 230 : elle insiste beaucoup sur cette comparaison entre l'asclépiade mineur et l'hexamètre dactylique, en s'appuyant sur l'ode 1.6 en asclépiade a qui contient la *recusatio* d'une épopée : J. Dangel en vient à qualifier l'asclépiade mineur de vers « anti-méonien ». D'un point de vue métrique, la parenté entre l'asclépiade mineur et les vers dactyliques, le pentamètre bien sûr, mais aussi l'hexamètre, est soulignée par les Anciens (M. Del Castillo, 1991, p. 306).

<sup>189</sup> J. Hellegouarc'h, 1966, p. 70 ; cf. également L.P. Wilkinson, 1963, p. 107.

<sup>190</sup> J. Hellegouarc'h, 1966, p. 70.

au début et à la fin de ce premier recueil d'*Odes* : il donne ainsi à son œuvre lyrique une respectabilité indéniable.

L'asclépiade majeur est employé deux fois par Horace, en série monostique. Ce vers redouble l'élément choriambique, que nous analysons, métriquement, comme une dipodie dactylique catalectique, entre deux diérèses. Cette structure métrique nous paraît avoir un *éthos* ambigu : de fait, elle accentue les effets un peu contradictoires de l'asclépiade mineur. La longueur de ce vers, surtout employé *κατὰ στίχον*, sa structure nette avec deux diérèses, le fait apparaître puissant et assuré. En même temps, le sentiment de rebondissement est accentué par ce rythme choriambique qui apparaît trois fois. Cette structure métrique paraît ainsi très ample mais néanmoins cadrée du fait des deux diérèses, vif et rebondissant par la reprise d'éléments rythmiques identiques, mais maîtrisée malgré tout<sup>191</sup>.

Dans les distiques où alternent asclépiade mineur et glyconien, on est sensible à la vague créée par l'élargissement du premier vers dans le second. Dans une lecture choriambique, l'asclépiade mineur redouble le choriambe du glyconien. J. Hellegouarc'h parle ainsi de « mouvement large qui exprime la passion, l'élan, l'enthousiasme ou la colère » ; il est même sensible au diiambe qui réapparaît à la fin des deux vers et qui peut dénoter un *éthos* un peu agressif<sup>192</sup>. Toujours est-il qu'indéniablement, ce distique formé d'un vers court puis d'un vers long accentue la vivacité que l'on reconnaissait dans l'asclépiade mineur : le sentiment de rebondissement créé par l'asclépiade mineur se retrouve dans l'alternance glyconien / asclépiade.

Un mot pour finir de la structure métrique employée dans l'ode courte 1.8 : le distique formé d'un aristophanien et d'un saphique majeur. On peut schématiser ainsi cette structure métrique :

$$\begin{array}{l} \sphericalangle \sim | \sphericalangle \cup | \sphericalangle \sphericalangle \\ \sphericalangle \cup | \sphericalangle - | \sphericalangle / \sim | \sphericalangle || \sphericalangle \sim | \sphericalangle \cup | \sphericalangle \sphericalangle \end{array}$$

L'aristophanien apparaît comme un hendécasyllabe saphique dont on aurait tronqué la dipodie trochaïque initiale, tandis que le saphique majeur en redouble l'élément choriambique. L'*éthos* du vers saphique se retrouve donc : l'alternance de dactyles et de trochées, de rythme descendant, donne à cette structure métrique à la fois une certaine gravité et une impression légère d'ondulation rythmique. Mais s'y ajoute un sentiment fort différent et comparable à celui donné par les distiques glyconien / asclépiade mineur, le

---

<sup>191</sup> J. Hellegouarc'h, *ibid.*, va plus loin : la longueur et la double coupe du vers lui semblent en réduire l'unité et lui apporter un mouvement « plus vif et plus énergique » que l'asclépiade mineur : « trois reprises de la voix dans un même vers (au début et après chaque coupe) lui donne un ton pressant, insistant ; il est propre à exprimer une invitation ou une exhortation ».

<sup>192</sup> *Ibid.* ; cf. également L.P. Wilkinson, 1963, p. 107.

sentiment d'une vague : le premier vers s'élargit dans le second<sup>193</sup>. L'aristophanien se retrouve à l'identique (dactyle – dipodie trochaïque) comme second *côlon* du vers saphique majeur, tandis que le premier *côlon* en est la structure inversée (dipodie trochaïque – dactyle) assortie d'un élément catalectique. On a ainsi une structure métrique qui témoigne d'un mouvement large, presque passionné, mais légèrement rabaissé par le rythme, empreint d'une certaine gravité, des dactyles et des trochées.

Après avoir passé en revue les structures métriques de tradition éolienne, il convient de jeter un œil sur les vers iambo-dactyliques.

v. Les distiques et monostiques de versifications iambo-dactyliques

Cinq odes usent de structures métriques iambo-dactyliques que l'on peut qualifier de ioniennes. Elles s'apparentent à ce qu'Horace a pratiqué dans les *Épodes* ; aussi a-t-on été facilement tenté de les considérer comme plus anciennes que les autres<sup>194</sup>. Pourtant, dans le second recueil d'odes, le livre IV, on rencontre également une ode de ce type. Dans notre travail, nous essaierons de voir si, d'un point de vue stylistique, ces poèmes se distinguent de ce que pratique Horace dans les *Odes*. Pour le moment, d'un point de vue purement métrique, force est de constater la différence profonde de ces vers avec ce que nous avons vu jusqu'ici.

Le traitement des hexamètres dactyliques – le choix des dactyles et spondées, l'utilisation des coupes, la métrique verbale – n'est pas fondamentalement différent de celui des hexamètres épiques de Virgile, ils se distinguent bien sûr des hexamètres satiriques pratiqués par Horace<sup>195</sup>. Les monnayages de dactyles en spondées rendent impossible l'isosyllabie constitutive de la métrique éolienne des *Odes*.

Deux vers de série dactylique alternent avec l'hexamètre : le quaternaire dactylique en 1.7 et 1.28 et le ternaire dactylique catalectique (ou hémiepès) en 4.7. Dans le quaternaire, les monnayages sont fréquents également ; en revanche, le ternaire catalectique est toujours holodactylique.

Dans ces trois odes – 1.7, 1.28, 4.7 – purement dactyliques, qui usent de structures épodiques héritées d'Archiloque<sup>196</sup>, le mouvement descendant de genre égal du dactyle est constant. On semble être loin des rythmes ondulants et variés des vers éoliens. L'alternance

---

<sup>193</sup> J. Hellegouarc'h, *ibid.*, est sensible à l'opposition entre un vers court et un vers long qui crée un « mouvement d'alternance et de contraste ».

<sup>194</sup> Cf. par exemple, F. Plessis – P. Lejay, 1911, p. 13.

<sup>195</sup> Pour une étude approfondie des hexamètres dans les différentes œuvres d'Horace, cf. A. Waltz, 1881. J. Hellegouarc'h, 1966, p. 69, note pour les distiques contenant des hexamètres dactyliques (1.7, 1.28, 4.7) que le rythme d'un tel vers est d'une « ampleur excessive pour la poésie lyrique » mais « corrigée par un vers plus court » qui fait contraste.

<sup>196</sup> L'une d'entre elles est même pratiquée à l'identique (du moins d'un point de vue métrique) dans l'épode 12 d'Horace. Pour des références à l'emploi de ces structures chez Archiloque, cf. R.G.M. Nisbet – M. Hubbard, 1970, p. XLV.



d'un vers long et d'un vers court paraît naturellement moins vif que la structure inverse que nous trouvions dans les structures précédentes. De ce point de vue métrique, on a donc affaire à des structures simples, graves du fait du mouvement dactylique, mais dont la solennité est cependant rabaissée par le passage d'un vers long à un vers court<sup>197</sup>.

Les deux autres odes de versification ionienne sont plus variées. L'ode 2.18 est iambo-trochaïque, de genre entièrement double. L'ode 1.4, beaucoup plus complexe, fait alterner des membres dactylique, trochaïque et iambique.

Dans l'ode 2.18, on a une alternance de quaternaire trochaïque catalectique et de trimètre iambique catalectique. Il y a ainsi renversement rythmique d'un vers ascendant à un vers descendant<sup>198</sup>. Cependant, il faut le noter, les catalexes évitent qu'il y ait, d'un vers à l'autre, collision entre temps forts ; au contraire, il y a continuité de pulsation sur l'ensemble de la structure. Malgré tout, ces mouvements rythmiques contraires sont à même de faire sentir les inquiétudes, les angoisses, même peut-être, d'une âme<sup>199</sup>.

Le quaternaire trochaïque catalectique n'admet ni monnayage ni condensation : on a donc un vers isosyllabique, constamment pur, sans substitution quantitative. Cela est très proche des vers lyriques éoliens. Le trimètre iambique catalectique est traité de façon assez comparable au trimètre acatalectique des *Épodes*, plus stricte même sur certains points<sup>200</sup> : le second hémistiche y est pur, sans condensation, et sans monnayage. En réalité, seuls les premier et troisième temps faibles peuvent être impurs et on a un vers unique où le deuxième temps fort est monnayé en deux brèves. Ainsi le trimètre iambique catalectique s'approche de l'isomorie, et est presque entièrement isosyllabique. Là encore, on n'est pas loin des principes des vers éoliens.

Cette ode 2.18 joue donc sur des mouvements rythmiques contraires, mais dans un cadre métrique très strict, très maîtrisé. L'ode 1.4, quant à elle, a, pour premier vers, un archiloquien, vers asynartète formé d'un quaternaire dactylique et d'un ternaire trochaïque, tandis que le second vers est un trimètre iambique catalectique. On a donc affaire à un distique au mouvement rythmique complexe. Le mouvement ascendant de genre égal devient, dans le même vers, plus vif, en passant au genre double : le dactyle laisse la place au trochée.

---

<sup>197</sup> J. Hellegouarc'h, 1966, p. 69, est sensible à ce contraste entre un vers long et un vers court, qui lui paraît plus sensible en 4.7 avec l'emploi du ternaire dactylique catalectique.

<sup>198</sup> Il faut ici souligner la différence essentielle entre les contrastes rythmiques des vers éoliens et ceux des vers épodiques de tradition ionienne. Dans les vers éoliens, les contrastes que nous avons soulignés se font sentir dans un même vers (par exemple, entre des trochées et un dactyle dans le vers saphique), tandis que dans les vers épodiques, ils proviennent de l'opposition entre deux vers (ou deux côla, pour les vers asynartètes) : dans la versification des Odes, les contrastes sont moulés dans le vers, dans la strophe, tandis que dans celles des *Épodes*, le vers ou le distique est clairement bipartite, contrasté. Là-dessus, cf. M. Nasta, *art. cit.*, in J. Dangel – M. Murat, 2005, p. 29-30.

<sup>199</sup> J. Hellegouarc'h, 1966, p. 69, insiste sur ces effets de contraste : « l'ensemble correspond à l'expression d'une certaine amertume (agressivité des iambs), mais aussi d'un certain calme (lenteur qui résulte de l'abondance des longues). »

<sup>200</sup> Sur le traitement de trimètre iambique acatalectique dans les *Épodes*, cf. J. Soubiran, 1988 ainsi que H. Hierche, 1974, p. 63-77. Ce dernier montre combien est grand, déjà dans les *Épodes*, le souci du syllabisme.

La synaphie prosodique entre les deux *côla* (absence d'hiatus) assure l'unité de ce vers<sup>201</sup> et rend plus vif le changement rythmique. Par le passage au second vers, le mouvement se renverse d'un coup, et devient ascendant, par l'usage du iambe. On a donc des jeux de contraste assez vif créés par ces renversements rythmiques. Visiblement, ce mètre est à même d'exprimer des sentiments complexes<sup>202</sup> ; l'emploi du dactyle assure cependant une certaine gravité dans l'expression.

Comme en 2.18, le trimètre iambique catalectique est traité de façon stricte : seuls les premiers et troisièmes temps faibles peuvent être impurs. Bien plus, l'isosyllabie est entièrement assurée : aucun temps fort n'est monnayé. De la même manière, le membre trochaïque du premier vers est isosyllabique et isomorique. Là encore, on constate un souci de pureté métrique. Seul le membre dactylique permet, évidemment, les substitutions quantitatives ; encore le quatrième pied est-il pur. Là-encore, il faut donc reconnaître qu'Horace cherche à donner un cadre strict et parfaitement maîtrisé aux sentiments complexes que les renversements rythmiques sont à même d'exprimer dans cette ode.

## IV. ENVOI

Dans cette introduction longue mais nécessaire, nous avons essayé de présenter toutes les données du problème. Les livres des *Odes* d'Horace, le *Chant Séculaire* sont des œuvres complexes et originales qui inventent, dans leur déroulement même, le genre auquel ils appartiennent, à partir bien sûr de références canoniques. Cette singularité des œuvres garantit au sens qui s'y développe une portée poétique également singulière. C'est cette poétique du sens que nous désirons étudier ici.

La construction de ce sens singulier va être recherchée dans les stratégies d'écriture, dans les actes de style, qui sont repérables dans le contrepoint entre le rythme rhétorique et le rythme métrique. Le rythme rhétorique de l'ode provient de la posture du poète, de sa visée sur son allocutaire, toutes choses liées à la forme habituelle de l'ode éolienne (un « je » s'adresse à un « tu » considéré comme présent pour le faire agir) et aux différentes *personae* prises par le poète dans ces odes où se font sentir l'imitation de sous-genres lyriques fort différents. Tout le problème est de comprendre comment ce rythme rhétorique où se font sentir les visées expressives de l'énoncé entre en relation avec le rythme métrique, lui-même réglé de façon très particulière et doué d'un *ethos* différent selon le mètre utilisé. C'est en comprenant le contrepoint entre ces deux rythmes que nous pourrions comprendre quelle profondeur poétique la forme de l'ode reconnaît au sens qui s'y déploie.

---

<sup>201</sup> Cela va dans le sens de ce moulage des contrastes typiques de l'esthétique des *Odes*, cf. note *supra*.

<sup>202</sup> J. Hellegouarc'h, 1966, p. 69, reconnaît les valeurs contrastées des différents membres métriques de ce distique en examinant le premier distique (1.4. 1-2) : « le quaternaire dactylique, riche en brèves, exprime l'amollissement de la nature au printemps, la tripodie trochaïque, allègre, traduit le souffle léger du vent, le sénaire iambique, dur et violent, le travail des machines ». Notons que la tripodie trochaïque est le *côlon* dit ithyphallique.

Pour étudier ce contrepoint, nous commencerons par étudier les rapports entre les limites des deux unités que nous reconnaissons à ces rythmes, entre les fins de phrases et les fins de strophes. Après quoi, nous étudierons plus précisément le développement du rythme rhétorique à l'intérieur de la strophe : cela nous amènera dans une troisième partie à étudier, de la façon la plus précise possible, comment le développement du rythme rhétorique suggère une possibilité de réorganiser le cadre métrique.

PARTIE A

LIMITES DES UNITES RHETORIQUES ET DES  
UNITES METRIQUES

Afin d'étudier comment les stratégies rhétoriques d'écriture se déposent sur le cadre métrique, il nous paraît nécessaire dans une première partie d'étudier les rapports entre les limites de l'une et l'autre grilles de lecture. Aussi faut-il définir ces limites.

Dans le poème lyrique, l'unité, dans la grille de lecture du rythme métrique, est la strophe, le poème étant formé par la répétition *ad libitum* de cette unité strophique<sup>1</sup>. La définition de la strophe ne pose question que par rapport au problème de la loi de Meineke. Afin de ne pas tout mélanger, nous avons décidé de réserver un dernier chapitre de cette partie à l'étude des odes en distiques et monostiques ; les trois premiers chapitres n'étudieront que les odes écrites en quatrains avérés.

Dans la grille de lecture du rythme rhétorique, l'unité est, évidemment, plus difficile à définir. Comme nous l'avons dit dans notre introduction<sup>2</sup>, nous avons fait le choix méthodologique d'étudier chaque ode séparément, et non la structure du recueil dans son ensemble : sans ce choix, on aurait pu voir en chaque ode une étape dans le déploiement de l'ensemble. À l'intérieur d'une ode, comment étudier le rythme rhétorique, c'est-à-dire la disposition calculée d'un matériel linguistico-syntaxique ? La méthode la plus objective paraît être de prendre la phrase comme unité de base. Mais encore faut-il définir cette notion de phrase : c'est ce à quoi nous nous emploierons dans notre premier chapitre en envisageant les rapports qu'elle entretient avec des unités syntaxiques ou rhétoriques plus petites ou plus larges. Tout en précisant cette notion, nous étudierons, dans notre premier chapitre, quels rapports les limites de phrases entretiennent avec les limites des strophes. Nous verrons ainsi dans quelle mesure le déploiement rhétorique du sens prend pour cadre les limites strophiques.

Notre second chapitre envisagera le problème dans la perspective inverse : nous examinerons les limites de strophes afin de voir dans quelle mesure le sentiment d'itération strophique, essentiel dans le rythme métrique qui se définit par le *versus*, est en accord avec le déploiement rhétorique : selon que l'unité métrique est clôturée ou non par une limite syntaxique, une fin de phrase, le sentiment de répétition d'une unité strophique close sera plus ou moins fort. Cela nous permettra de mieux saisir l'importance que le poète donne à ces unités strophiques.

---

<sup>1</sup> C'est la définition que donne Porphyryon, *ad* 4.2. 11-12 : « ad uoluntatem suam quisque lyricus poeta metrum sibi fingit ita tamen, ut quem sibi ipse initio ὁδῆς statuit ordinem necesse habeat ad finem usque custodire ».

<sup>2</sup> Cf. p. 45.

Dans un troisième chapitre, nous envisagerons plus globalement les discordances entre l'organisation de la phrase et l'organisation de la strophe : quelle est la longueur des phrases ? l'importance des concordances ou des discordances ? Des procédés rhétoriques accompagnent-ils la clôture des phrases ? des strophes ?

Par l'étude des relations entre fins d'unités métriques et fins d'unités rhétoriques, il nous semble que nous comprendrons mieux comment le déploiement rhétorique du sens prend appui sur le cadre de la strophe quatrain. Dans un quatrième chapitre, nous envisagerons alors les odes en distiques et monostiques : nous pourrons ainsi vérifier si ces odes ont ou non une structure quatrain qui fonctionne à la manière des autres odes.

Les analyses que nous mènerons dans cette partie nous permettront, du moins l'espérons-nous, de comprendre ce qu'apporte, dans son ensemble, le cadre strophique au déploiement rhétorique du sens dans la phrase, en quoi il limite ou structure ce déploiement, dans quelle mesure et dans quel but il peut le contredire. Cela nous permettra de mieux comprendre l'intérêt stylistique de cette structure métrique quatrain choisie par Horace dans ses odes. Plus précisément, nous verrons aussi la diversité avec laquelle, dans les différentes odes, le déploiement de la phrase prend appui sur les limites strophiques : il faudra interroger la raison d'être de cette diversité.

## CHAPITRE I :

### LES FINS DE PHRASES DANS L’ODE ET DANS LE CADRE METRIQUE :

Dans ce premier chapitre, nous allons tâcher de comprendre dans quelle mesure le déploiement rhétorique du sens prend appui sur le cadre métrique : cela nous permettra de saisir l’importance de la grille métrique dans l’organisation rhétorique de l’ode. Pour ce faire, nous allons prendre pour objet d’étude les fins de phrases, que nous considérerons comme des repères de premier ordre dans le rythme rhétorique de l’ode : nous chercherons où, dans la strophe, se trouvent placés ces repères rhétoriques. Mais encore faut-il pouvoir définir les limites de phrases : cela est ardu, car la définition même de la phrase pose problème.

Associant le point de vue syntaxique au point de vue sémantico-logique, J. Marouzeau définit la phrase comme un « système d’articulations liées entre elles par des rapports phonétiques, grammaticaux, psychologiques, et qui, ne dépendant grammaticalement d’aucun autre ensemble, est apte à représenter pour l’auditeur l’énoncé complet d’une idée conçue par le sujet parlant »<sup>1</sup>. Mais l’idée de complétude d’un énoncé n’est pas aisée à cerner. Nous intéressant aux relations entre les fins de phrases et le cadre métrique, il nous semble permis de partir d’un critère simple, les ponctuations fortes dans nos éditions modernes. C’est de ce critère, à la pertinence certes limitée, que nous partirons pour essayer de voir quelles relations, sémantiques, rhétoriques, peuvent exister par delà ces ponctuations fortes.

Nous allons donc commencer par étudier la position métrique de ces ponctuations fortes, conçus comme des repères de premier ordre dans le déploiement rhétorique de l’ode.

---

<sup>1</sup> J. Marouzeau, 1935, p. 177.

I.1 : PLACE DES PONCTUATIONS FORTES

J. Dangel définit la phrase comme « un énoncé grammaticalement et sémantiquement complet placé entre deux ponctuations fortes »<sup>1</sup>. Le repérage des ponctuations fortes telles qu'elles apparaissent dans nos éditions modernes permettent d'avoir une idée des débuts et fins de phrases : N.O. Nilsson remarque que les ponctuations fortes modernes coïncident presque toujours avec des pauses anciennement marquées<sup>2</sup>. Comme le note J. Hellegouarc'h, « la ponctuation forte est seule à constituer une donnée objective, non susceptible de variations importantes suivant les éditions ; mais il est bien entendu qu'elles ne constituent qu'un point de départ commode pour avoir une idée sur un problème dont les données sont bien plus complexes »<sup>3</sup>. Notre étude commencera donc par ce travail de repérage des ponctuations selon les positions métriques.

Voici le compte des ponctuations fortes selon les différentes positions métriques<sup>4</sup> :

Tableau A-1

	Alcaïque	Saphique	Asclépiade a	Asclépiade b
Cours de vers	44 : 13,3 %	16 : 7,7 %	9 : 11,1 %	8 : 19%
Coupe de vers	64 : 19,3 %	27 : 12,9 %	12 : 14,8 %	6 : 14,3%
Fin de vers	29 : 8,8 %	23 : 11 %	15 : 18,5 %	5 : 11,9%
Fin de strophe	194 : 58,6 %	143 : 68,4 %	45 : 54,6 %	23 : 54,8%
Total	331	209	81	42

L'examen montre, d'abord, ce qui ne saurait surprendre, que, dans leur majorité, les fins de phrases interviennent en fin de strophes : dans l'ensemble, il y a moulage du déploiement rhétorique dans le cadre métrique.

On note néanmoins une différence non négligeable entre la strophe alcaïque et la strophe saphique. Dans cette dernière, les fins de phrases sont beaucoup plus souvent en fin de strophes ; en contrepartie, elles y sont plus rares en cours et surtout à la coupe d'un vers<sup>5</sup>.

<sup>1</sup> J. Dangel, 1982, p. 9.

<sup>2</sup> N.O. Nilsson, 1952, p. 126 : «Wo ein moderner Herausgeber ein größeres Interpunktionszeichen gebraucht, ist selbstverständlich das Vorhandensein einer Pause in der Regel unbestreitbar».

<sup>3</sup> J. Hellegouarc'h, « La réalisation de la césure dans l'hexamètre latin », in *Varron, grammaire latine et stylistique latine*, Paris, 1978 (= J.Dangel – F. Hinard [dir.], 1998, p. 364 n.32) : ces ponctuations fortes sont ( . ; ! ? ) en excluant les cas, où elles interviennent après un mot seul. Il nous semble juste également de ne pas relever les cas, où l'éditeur, F. Klingner, 1959 place [:] entre une protase et une apodose lorsque la première est particulièrement longue (cf. par exemple 4.4. 16).

<sup>4</sup> Parce que, comme nous le signalons dans notre introduction (p. 12sq), aucune étude rhétorique d'ensemble n'a été menée sur les *Odes* d'Horace, des relevés statistiques comme celui que nous proposons ici n'ont jamais été faits : on étudie plutôt la grille de lecture métrique et les enjambements en fin de strophe (ce qui sera l'objet de notre chapitre II).

<sup>5</sup> Cette rareté à la coupe d'un vers est d'autant plus notable que la strophe saphique compte 3 vers césurés alors que la strophe alcaïque n'en compte que deux.



Visiblement, la rhétorique à l'œuvre dans la strophe saphique fait l'objet d'un moulage métrique beaucoup plus rigoureux que dans la strophe alcaïque : dans les odes écrites en strophes saphiques, il y a, visiblement, une volonté de maintenir un unisson, au moins global, du déploiement du sens avec le cadre métrique<sup>6</sup>. Cela relève d'une poétique d'un sens simple, transparent, clos, d'autant plus que, nous l'avons dit dans notre introduction, la strophe saphique, naturellement, tend déjà à constituer comme un tout métrique clos sur lui-même<sup>7</sup>. En revanche, le sens qui trouve son déploiement rhétorique dans la strophe alcaïque, paraît plus complexe, plus trouble, agité par des émotions qu'il faudra définir.

Les fins de strophes asclépiades, a et b, coïncident moins fréquemment avec des ponctuations fortes : la proportion est moins grande même qu'avec les strophes alcaïques. Il s'agirait donc dans les deux cas de strophes relativement ouvertes, permettant un déploiement complexe du sens ; mais ce premier constat doit bien sûr être vérifié par d'autres analyses. Si les deux strophes asclépiades a et b paraissent avoir la même tendance à laisser l'énoncé déborder leur cadre, on note une légère différence à l'intérieur : la strophe asclépiade a fait davantage coïncider les ponctuations fortes avec les fins de vers, tandis que la strophe asclépiade b affectionne les ponctuations en cours de vers<sup>8</sup>. La strophe asclépiade b témoigne par là d'un rythme original, que nous approfondirons par la suite.

Une fois ce premier repérage fait, des distinctions plus précises s'avèrent nécessaires : toutes les ponctuations fortes n'ont pas la même importance, ne jouent pas le même rôle. En effet, s'il arrive que la ponctuation forte représente l'achèvement absolu d'une unité de sens, on peut reconnaître, même entre phrases distinctes (entendues au sens d'unités sémantico-syntaxiques délimitées par des ponctuations fortes) des procédés de mises en relation sémantique. La valeur de la ponctuation doit donc être reconsidérée, en fonction des relations entretenues entre phrases distinctes.

---

<sup>6</sup> D'un point de vue méthodologique, il faut bien distinguer ce que nous disons là des remarques, complémentaires, que l'on fait souvent sur les enjambements en strophe saphique moins fréquents qu'en strophe alcaïque : cf. par exemple J. Hellegouarc'h, « Les rapports de la phrase et du vers dans les constructions métriques et strophiques latines », 1970 (=J. Dangel – F. Hinard, 1998, p. 338-340). Ces remarques concernent la strophe et nous y reviendrons dans notre chapitre II.

<sup>7</sup> Cf. p. 56.

<sup>8</sup> Le petit nombre d'odes en asclépiade b interdit cependant toute affirmation assurée.

## I.2 : RELATIONS SEMANTIQUES ENTRE PHRASES DISTINCTES

Les fins de phrases n'ont pas toutes la même valeur, parce que toutes les phrases ne jouissent pas d'une même autonomie. Des relations de nature sémantique peuvent exister entre des phrases syntaxiquement distinctes, séparées par des ponctuations fortes, de sorte que des liens de dépendance se font sentir<sup>1</sup>. Ces relations sémantiques donnent aux fins de phrases ainsi intégrées une importance plus relative : mises en relations, des phrases distinctes peuvent former un énoncé auquel une unité peut être reconnue.

Comme le remarque J. Marouzeau, ces relations entre phrases distinctes sont rendues sensibles à l'oral par des « particularités de débit : attaque vocale, suspension, accentuation, intonation : après « *je ne vous écrirai pas...* », des différences de tonalité apparaîtront suivant que l'énoncé subséquent aura valeur explicative, ou consécutive ou corrective »<sup>2</sup>. À l'écrit, dans nos éditions modernes, les relations implicites entre phrases distinctes peuvent apparaître par l'emploi de la ponctuation. Ainsi J. Marouzeau reconnaît-il dans les deux-points le signe d'une relation logique entre deux phrases distinctes ; J. Dangel, quant à elle, parle de « ponctuation d'attente ».

Cette dernière distingue ainsi les « fins de phrases où syntaxe et sens trouvent en même temps leur terme » (ponctuées par un point), celles « qui reçoivent un prolongement sémantique » (ponctuées par un point-virgule, qui crée une « pause provisoire »), et « celles qui en font attendre un » (ponctuées par deux-points, « ponctuation d'attente ») ; enfin elle voit dans le point d'interrogation une « pause suspensive »<sup>3</sup>.

L'emploi, par nos éditions modernes, des points-virgules, des deux-points, témoigne d'une interprétation particulière du texte, sur laquelle nous nous appuyerons pour nos statistiques. L'utilisation de la ponctuation par ces éditions peut parfois montrer certaines incohérences ; aussi devons-nous être vigilant dans les études de détail, mais pour les statistiques, il semble possible de ne parler de « relations sémantiques entre phrases distinctes » que dans les cas où elles sont séparées par une ponctuation forte autre que le point.

Il existe plusieurs types de relations possibles entre phrases distinctes. J. Dangel reconnaît « deux types d'énoncé résultant de l'addition de phrases distinctes :

- L'un, énumératif et analytique, peut ou être marqué par des particules fondamentalement additives ou obéir aux principes de la parataxe

---

<sup>1</sup> Ce type de relation sémantique entre phrases distinctes a été étudié en prose latine, chez Tite-Live, par J. Dangel, 1982, p. 118-121.

<sup>2</sup> J. Marouzeau, 1960, p. 173.

<sup>3</sup> J. Dangel, 1982, p. 369 : c'est là des distinctions qui peuvent paraître bien subtiles ; mais J. Dangel, statistiques à l'appui, reconnaît cependant dans la prose livienne des différences d'emploi des clausules selon ces différentes ponctuations : c'est là un signe que ces dernières correspondent à une différence dans la valeur reconnue par les Latins à ces fins de phrases comme repère du rythme rhétorique.

- L'autre comporte l'expression d'une relation logique, soit par déduction dans des énoncés en asyndète, soit à l'aide de particules. »<sup>4</sup>

Il importe pour nous de bien distinguer ces deux types de relations. En effet, si l'on compare la position métrique de toutes les ponctuations fortes<sup>5</sup> avec celles qui séparent des phrases en relation additionnelle, et celles qui séparent des phrases en relation logique, on constate de nettes différences. Donnons immédiatement les chiffres sous forme de tableau ; nous analyserons ensuite ces deux types de relations entre phrases distinctes :

**Tableau A-2**

- En strophe alcaïque :

	Cours de vers	Coupe de vers	Fin de vers	Fin de strophe	Total
Total des ponctuations fortes	44 :13,3%	64 :19,3%	29 : 8,8 %	194 :58,6%	331
Relation additionnelle	11 :23,4%	9 : 19,1 %	10 :21,3%	17 : 36,2 %	47
Relation logique	17 :26,5%	26 :40,6%	10 :15,6%	11 : 17,2 %	64

- En strophe saphique :

	Cours de vers	Coupe de vers	Fin de vers	Fin de strophe	Total
Total des ponctuations fortes	16 : 7,7 %	27 :12,9%	23 : 11 %	143 :68,4%	209
Relation additionnelle	3 : 12 %	4 : 16 %	7 : 28 %	11 : 44 %	25
Relation logique	5 : 13,9 %	15 :41,7%	8 : 22,2 %	8 : 22,2 %	36

- En strophe asclépiade a :

	Cours de vers	Coupe de vers	Fin de vers	Fin de strophe	Total
Total des ponctuations fortes	9 : 11,1%	12 :14,8%	15 :18,5%	45 : 55,6%	81
Relation additionnelle	3 : 30%	4 : 40 %	2 : 20%	1 : 10%	10
Relation logique	3 : 18,7 %	4 : 25 %	8 : 50 %	1 : 6,2 %	16

- En strophe asclépiade b :

	Cours de vers	Coupe de vers	Fin de vers	Fin de strophe	Total
Total des ponctuations fortes	8 : 19%	6 : 14,3%	5 : 11,9%	23 : 54,8%	42
Relation additionnelle	1 : 33,3 %	0 : 0%	1 : 33,3 %	1 : 33,3 %	3
Relation logique	0 : 0%	2 : 33,3 %	2 : 33,3 %	2 : 33,3 %	6

<sup>4</sup> J. Dangel, 1982, p. 120.

<sup>5</sup> Cf. Tableau A-1.

Nous allons étudier en détail ces relations additionnelles et logiques entre phrases distinctes. Mais d'emblée, on peut tirer de ces tableaux un constat global : de façon générale, lorsqu'une relation sémantique lie deux phrases séparées par une ponctuation forte, cette dernière se trouve nettement moins souvent en fin de strophe que d'habitude. Cette tendance est commune à tous les types de strophes. Autrement dit, la coïncidence entre fin de phrase et fin de strophe est plus fréquente quand il s'agit de la fin d'une unité sémantique.

Mais précisons maintenant ces deux concepts de relations additionnelles et logiques.

i. Énoncé formé de phrases distinctes en relation additionnelle

Si l'on en reste, comme nous l'avons dit au départ, aux phrases séparées par des ponctuations fortes autres que le point, on note qu'un certain nombre entretiennent entre elles une relation d'accumulation : ou bien le poète répète dans plusieurs phrases accumulées une même idée, ou bien l'accumulation suit un déroulement chronologique. Cette relation additionnelle est foncièrement analytique : l'énoncé qui résulte de cette accumulation n'a pas d'unité interne, l'énumération aurait pu se poursuivre encore.

L'accumulation de phrases distinctes peut parfois être de nature chronologique. En 3.6. 17-20, cette accumulation se moule dans le cadre strophique et s'achève avec lui :

Fecunda culpa saecula nuptias  
primum inquinare et genus et domos;  
hoc fonte deriuata clades  
in patriam populumque fluxit.

Retraçant la progression de la décadence à Rome, le poète utilise la métaphore d'un flot de boue : il le voit souiller d'abord les mœurs privés puis se répandre sur la vie publique<sup>6</sup>. La réflexion du poète, rendue très visuelle par cette métaphore, est de type historique : les étapes de la décadence romaine se succèdent, et le poète aurait pu en faire intervenir d'autres. La coïncidence de ces deux étapes, de ces deux phrases avec, d'abord, la fin du deuxième vers, ensuite la fin de la strophe, accentue le sentiment d'addition, de succession, de progression fatale du mal, tout en donnant à l'expression un cadre bien défini et ainsi une évidente solennité.

Mais plus souvent, l'énumération de phrases distinctes n'est pas chronologique, elle vise à énoncer de multiples façons une seule et même idée. Ainsi en 3.16. 11-16, Horace

---

<sup>6</sup> Pour cette métaphore filée, cf. D. West, 2002, p. 68 : les termes « fonte, deriuata, fluxit » y participent dans la seconde phrase ; dans la première, le commentateur rappelle l'étymologie du verbe « inquinare », rattachée à « caenum » : dans la première occurrence du verbe en latin (Plaute, *Mil* 225), il renvoie à l'idée d'une boue liquide.

accumule un certain nombre de références mythologiques ou historiques visant à illustrer l'idée précédemment énoncée selon laquelle l'or peut tout<sup>7</sup> :

- 11                   ...; concidit auguris  
                  Argiui domus ob lucrum  
  
                  demersa exitio ; diffidit urbium  
  
15           portas uir Macedo et subruit aemulos  
                  reges muneribus ; munera nauium  
  
17           saeuos inlaqueant duces.

La toute puissance de l'or est ici montrée par les exemples d'Amphiaraos, de Philippe de Macédoine et, vraisemblablement<sup>8</sup>, de Ménas, commandant de la flotte de Sextus Pompée. Cette accumulation, foncièrement analytique, d'exemples, qui aurait pu être poursuivie encore, vise à exprimer une seule et même idée<sup>9</sup> : l'or est tout-puissant. Ici, l'accumulation se poursuit, par enjambement, sur deux strophes et chaque nouvel exemple intervient en cours de vers ou à la coupe ; seul le dernier exemple s'achève avec la strophe. Ce groupe formé par accumulation a donc une grande ampleur, témoigne d'une indéniable vivacité, mais conserve une certaine unité : aucun des éléments accumulés ne s'achève avec la strophe et n'a donc d'indépendance dans la diction.

Un cas particulier mais fréquent de ce type de reprise d'une même idée est constitué par des phrases interrogatives. Le point d'interrogation est, selon l'expression de J. Dangel, une « ponctuation suspensive », puisqu'au terme de la question se trouve placée en suspens la résolution sémantique que formera la réponse. Mais souvent dans les *Odes*, Horace ne se contente pas d'une seule question : il les multiplie selon le précepte rhétorique de Cicéron *interrogando urgeat*<sup>10</sup>. Cette multiplication de questions concourt à une même idée. Ainsi en 2.16. 17-20 :

Quid breui fortes iaculamur aeuo  
multa ? quid terras alio calentis

---

<sup>7</sup> Il s'agit là d'une accumulation d'exemples qui visent à illustrer une réflexion morale : nous rappelons plus loin (p. 94sq) l'importance de ces *exempla* à l'intérieur d'une rhétorique délibérative. H.P. Syndikus, 2001, p. 153 souligne que ces accumulations d'exemples moraux sont typiques de l'art de la satire horatienne (ex. *Sat.* I.2. 4-22).

<sup>8</sup> Cf. F. Plessis –P. Lejay, 1911, *ad loc.* – cf. cependant H.P. Syndikus, 2001, p. 154 note.

<sup>9</sup> J. Marouzeau, 1960 s'est attaché à repérer un certain nombre de procédés rhétoriques visant à faire ressortir le lien de dépendance qui existe entre ces phrases distinctes (verbes à l'initiale, répétitions de mots) : on en a de bons exemples ici. Ces procédés seront soulignés plus tard : nous nous contentons ici de présenter ces relations sémantiques en étudiant leur position métrique.

<sup>10</sup> Cic., *Or* 137.

sole mutamus ? patriae quis exul

se quoque fugit ?

Dans ces trois questions, l'idée est toujours la même : faut-il désirer autre chose que ce que l'on a ? L'énoncé interrogatif global est formé par la somme de ces trois questions et l'accumulation aurait pu être prolongée encore par d'autres interrogations identiques. Là encore, on a affaire à une relation additionnelle de phrases distinctes. Comme en 3.6. 17-20, ce groupe de questions se moule dans une seule strophe, ce qui lui donne une grande unité ; chaque interrogation (sauf la dernière) s'achève en cours ou en coupe de vers, ce qui donne à l'expression une certaine vivacité, justifiable par l'emploi de l'interrogation oratoire.

Mais les relations entre phrases distinctes peuvent être de nature plus logique, créer entre elles un lien de dépendance, une logique interne qui fait que l'une des phrases ne se comprend pas sans l'autre. C'est ce que J. Marouzeau désigne par l'expression d'énoncé-fonction : l'un des « énoncé [est] comme préparé par l'autre, c'est-à-dire comme fonction du dit énoncé, de telle façon que la traduction, pour être explicite, devrait comporter une formule additionnelle, servant pour ainsi dire de transition et d'appel »<sup>11</sup>. Ainsi dans l'exemple « Je ne sais pas ce que je ferais sans vous : vous êtes le seul en qui j'ai confiance », « l'énoncé subséquent est relatif ou fonctionnel » par rapport à l'énoncé qui précède. S'il fonctionnait de façon « autonome ou absolue », il perdrait sa destination et son sens<sup>12</sup>. Ce sont ces cas que nous allons examiner maintenant en comparant la position métrique des ponctuations fortes avec celles situées entre les phrases reliées de façon additionnelle.

## ii. Énoncé formé de phrases distinctes en relation logique

La nature de la relation logique unissant des phrases distinctes est diverse. On en distinguera trois : l'opposition, la cause et la conséquence.

Par exemple, en 2.10. 21-24, deux phrases distinctes s'opposent dans une même strophe :

Rebus angustis animosus atque  
fortis appare ; sapienter idem  
contrahes uento nimium secundo  
turgida uela.

Les expressions « rebus angustis » et « uento secundo » s'opposent ici : les deux injonctions (« sois fort dans les moments difficiles » ; « reste sur tes gardes dans les moments favorables ») sont complémentaires. C'est la relation entre l'une et l'autre phrases qui donne à

---

<sup>11</sup> J. Marouzeau, 1952, p. 149.

<sup>12</sup> J. Marouzeau, 1922, p. 72.

l'énoncé d'ensemble son sens complet, déjà exprimé dans la première strophe<sup>13</sup> : dans toutes les circonstances, la vie doit être réglée. Cet énoncé-fonction se trouve moulé à l'intérieur de la strophe saphique : cela contribue à un effet sententieux.

Comme exemple de rapport causal implicite entre deux phrases, citons 3.21. 9-12 :

Non ille, quamquam Socraticis madet  
sermonibus, te negleget horridus :  
narratur et prisci Catonis  
saepe mero caluisse uirtus.

La seconde phrase, se référant à Caton l'Ancien, est un exemple qui ne peut être isolé, car il perdrait alors son sens et sa destination : ici, Horace compare Corvinus à Caton, et affirme que s'il ne saurait négliger les plaisirs bachiques, c'est parce que Caton lui-même s'y est plu. Là-encore, l'énoncé-fonction est moulé dans la strophe, qui est de nature alcaïque cette fois : même ce rythme alcaïque lui donne une certaine vivacité, l'énoncé demeure clair, simple, transparent. Ici, en plus, contrairement à 2.10. 21-24, la relation sémantique entre les deux « phrases » s'articule à la fin du deuxième vers, ce qui augmente l'unisson entre métrique et rhétorique. L'ode 3.21 est un hymne parodique à la dive bouteille<sup>14</sup> : un rythme clair et transparent permet donc de pasticher le genre hymnique.

Enfin, un rapport consécutif (ou plutôt explicatif, si l'on préfère ici) peut être reconnu en 2.17. 10 :

... Non ego perfidum  
dixi sacramentum : ibimus, ibimus,  
utcumque praecedes, supremum  
carpere iter comites parati.

Horace annonce un « sacramentum » qu'il énonce explicitement dans la phrase suivante : c'est l'ensemble de ces deux phrases qui forme bien sûr ensemble un tout sémantique.

Ces relations logiques entre phrases distinctes créent un rapport d'intégration de l'une dans l'autre, secondaire certes par rapport à d'autres types d'intégration sémantico-syntaxique

---

<sup>13</sup> Il y a un évident parallélisme entre la première et la dernière strophe. On retrouve la même métaphore d'une vie assimilée à une traversée en bateau. Le parallélisme se fait sentir également dans la répétition de mots et de sonorités identiques : à l'exhortation au courage (2.10. 3-4 : « (neque) | **nimium preme**ndo || litus ») répond l'appel à la sagesse (2.10. 23-24 : « contrahe uento | **nimium secun**do || uela »). On a affaire ici à une composition cyclique de l'ode (cf. P.H. Schrijvers, 1973, p. 147) : G. Huber, 1970, p. 131 note que ce type de répétition d'un même mot en début et en fin d'ode est assez fréquent.

<sup>14</sup> Pour la valeur parodique de l'ode 3.21, cf. notamment D. West, 2002, p. 179-184. Notamment, il montre, p. 183, que l'adresse à Corvinus Messala dans cette strophe, paraît particulièrement ironique.

plus prégnantes, mais non négligeable cependant. Ces rapports de dépendance logique permettent d'unifier sémantiquement des énoncés.

Dans les trois exemples que nous venons de citer, les phrases en relation logique forment un tout qui s'achève avec la strophe, l'ensemble constitue ainsi des unités de sens très claires ; à l'intérieur d'elles, les phrases distinctes sont juxtaposées en cours ou à la coupe du vers, en 2.10. 22 et 2.17. 10 : la diction leur ôte ainsi de l'indépendance. Au contraire, en 3.21. 10, l'articulation des deux phrases distinctes intervient à la fin du deuxième vers, ce qui sépare celles-ci avec plus de clarté : 3.21 est une ode d'apparence hymnique et une poétique de la clarté rhétorique paraît de mise dans une célébration, même parodique comme ici.

### iii. Examen des tableaux statistiques

Si maintenant l'on examine le Tableau A-2, on peut comparer la position métrique habituelle des ponctuations fortes en générales, avec celles des ponctuations fortes séparant deux phrases reliées par un rapport logique et celles des ponctuations séparant des phrases accumulées.

Comme nous l'avons dit au départ, les phrases entretenant des relations logiques ou additionnelles sont, moins souvent que les autres, séparées par un changement de strophe. On note même, de façon indéniable, que les phrases en relation logique le sont beaucoup moins que celles en relation additionnelle. Cela s'explique aisément. Ces relations, logiques comme additionnelles, sont le plus souvent implicites : les séparer par un changement de strophe risquerait donc de les effacer totalement. La relation sémantique intervenant en cours de strophe, la diction *ad metrum* ne donne pas aux phrases d'indépendance.

Mais tandis que la relation additionnelle se contente de juxtaposer des phrases, la relation logique les intègre l'une à l'autre en créant entre elles une dépendance : c'est cette relation logique, sémantiquement unifiante, qui intervient si rarement en changement de strophe. Horace choisit donc de faire converger les procédés d'unification sémantique et métrique, afin que le second rende plus sensible le premier. Le cadre métrique permet ainsi à un procédé rhétorique comme l'énoncé-fonction de ressortir de façon nette.

Assez souvent, dans les cas rares où une relation logique unit deux phrases séparées par un changement de strophe, une particule vient expliciter la relation. Par exemple, en 2. 19. 21-28 :

21 Tu cum parentis regna per arduum  
cohors Gigantum scanderet inopia,  
Rhoetum retorsisti leonis  
unguibus horribilique mala;

25 **quamquam** choreis aptior et iocis



ludoque dictus, non sat idoneus

pugnae ferebaris; sed idem

28 pacis eras mediusque belli.

Ici, le « quamquam » explicite suffisamment la relation d'opposition entre les deux phrases pour qu'elle puisse aisément se faire d'une strophe à l'autre.

À l'intérieur des strophes alcaïques et saphiques<sup>15</sup>, on remarque que les ponctuations fortes séparant des phrases en relation logique sont principalement concentrées à la coupe d'un vers. C'est là une tendance forte qui est commune aux deux strophes et qui ne peut qu'attirer l'attention. Nous venons de dire qu'Horace avait tendance à unifier dans le cadre métrique ce que la relation d'énoncé-fonction unifie sémantiquement ; on peut apporter une précision supplémentaire : la relation d'unification par énoncé-fonction paraît mise en évidence par la coupe des vers horatiens. De fait, la coupe constitue un point de repère rythmique dans le vers qui permet, dans un but de convergence des effets métrique et rhétorique, de mettre en rapport des phrases, de les unifier dans un tout sémantique, tout en les maintenant cependant distinctes. Cet effet de la coupe devra être approfondi par la suite<sup>16</sup>.

Entre phrases distinctes, des relations logiques ou additionnelles peuvent donc exister. Les ponctuations fortes qui séparent de telles phrases ont alors une autre valeur : à l'oral, l'intonation ne devait pas être la même. Or on constate que ces ponctuations fortes ne se répartissent pas de la même manière dans la strophe. Ces phrases en relation sémantique sont plus rarement que les autres séparées par un changement de strophe, et les phrases unifiées entre elles par une relation de dépendance logique sont souvent séparées par une coupe, qui permet de souligner ce repère qu'est la ponctuation, sans pour autant séparer totalement des phrases unifiées sémantiquement.

Nous venons de voir, dans cette section, que, parmi les ponctuations fortes, toutes n'ont pas la même importance sémantique, puisque certaines séparent des phrases qui s'additionnent pour constituer une idée commune, et même des phrases qui entretiennent entre elles des relations de dépendance logique. Des distinctions doivent donc être faites parmi les ponctuations fortes. Dans la suite de notre étude, nous allons bien être forcé d'apporter une définition claire à ce que nous appelons « phrase » : désormais, nous appellerons *phrases* les énoncés qui forment un tout sémantique. Ainsi ne reconnaitrons-nous qu'une seule phrase dans les ensembles formés de plusieurs énoncés en relation énumérative ou logique, séparés par des points-virgules, deux-points, ou points d'interrogation ou d'interrogation selon les

---

<sup>15</sup> Les seules, en vérité, où le nombre de cas est suffisamment important pour que des conclusions à peu près assurées puissent être tirées.

<sup>16</sup> Cf. notamment dans notre deuxième partie (p. 317 sq).

modalités que nous avons reconnus dans cette section. Néanmoins, lorsque, à certains moments, il nous sera nécessaire de faire allusion à ces phrases distinctes en relation logique ou additionnelle, nous emploierons le mot « phrase » entre guillemets.

D'un point de vue maintenant non plus sémantique, mais plus largement rhétorique, on peut être amené également à donner une importance différente à telle ou telle ponctuation forte. Si l'on considère, comme nous avons essayé de le montrer dans notre introduction, que les *Odes* d'Horace peuvent être analysées selon des critères rhétoriques, chaque ode visant à produire un ou des effets précis sur l'allocutaire, on peut être tenté de reconnaître une structure rhétorique dans les odes, repérer des parties, un peu comme dans un discours cicéronien. Les ponctuations fortes où s'achèveraient ces parties auraient alors bien sûr une importance bien supérieure aux autres. Nous allons donc essayer maintenant de repérer ces « unités rhétoriques » et voir là où elles s'achèvent.

### I.3 : FINS D'UNITES RHETORIQUES

Le but de cette section est d'essayer de repérer dans les odes horatiennes des structures rhétoriques. L'étude de la structure sémantique interne des odes représente une part majeure de la critique horatienne ; mais, cette étude est presque toujours menée d'un point de vue thématique<sup>1</sup>. Nous voudrions ici aborder le problème d'un point de vue plus formel, en essayant de repérer comment, pour atteindre sa (ses ?) visée(s) sur son allocutaire, le poète utilise une rhétorique organisée en différentes étapes, jouant sur des motifs qu'il est possible de distinguer de manière à reconnaître dans l'ode une structure formée d'« unités rhétoriques ».

Comment définirons-nous ces « unités rhétoriques » ? On peut distinguer en premier lieu les fonctions et les sujets du discours : cela permettra de repérer les changements de visée du discours (par exemple, passage éventuel du conseil, une parénèse, à la louange) et les changements de partie du discours (narration, argumentation...). Pour préciser l'étude, on peut ensuite distinguer différents *topoi* utilisés (lieux de l'argumentation, de la louange...). Enfin, analyser différentes figures macro-structurales (interrogation, sentence, prosopopée...)<sup>2</sup> permet de distinguer des unités rhétoriques larges que les effets de style distinguent nettement du reste. En prenant en compte ces différents critères, il nous semble possible de distinguer dans une ode des « unités rhétoriques » constituées par une ou plusieurs phrases et qui témoignent d'une visée identique s'appuyant sur un sujet topique particulier, et, le cas échéant, étant exprimé selon une figure de pensée originale<sup>3</sup>. Nous pourrions voir alors s'il y a coïncidence ou non entre ces unités rhétoriques et le cadre strophique.

Rappelons qu'il ne s'agit évidemment pas là de prétendre que les *Odes* horatiennes ne seraient qu'une marquerie de lieux communs appris chez des professeurs de rhétorique. Nous voulons plutôt essayer de comprendre la création horatienne grâce aux outils rhétoriques. Par ailleurs, remarquons que cette étude ne peut se prétendre exhaustive : nous

---

<sup>1</sup> L'ouvrage général qui demeure essentiel dans ce domaine reste celui de N.E. Collinge, 1961. H.P. Syndikus, « some structure in Horace's *Odes* », in S.J. Harrison, 1995 (éd), p. 19, souligne l'aspect statique d'une telle étude de structure qui demeure cependant la plus usitée dans la critique horatienne (il renvoie également aux travaux de F. Cupaiuolo, 1976, p. 55-62) : il s'agit de reconnaître dans une ode une organisation en plusieurs parties. Il défend un autre type d'étude qu'il juge plus dynamique : renvoyant aux analyses d'odes de F. Klingner, 1959, il propose d'étudier dans chaque ode le développement dynamique, l'altération du contenu, des émotions, du niveau stylistique. L'étude d'unités rhétoriques, que nous essayons de mener dans cette section, tente d'aborder ce problème à partir d'outils formels : les postures rhétoriques, les *topoi*, les figures qui changent à travers un poème soulignent la progression dans les émotions exprimées, dans les visées adoptées.

<sup>2</sup> C'est-à-dire des figures qui ne se laissent pas isoler à l'intérieur d'une phrase, mais qui ont une plus grande ampleur : cf. G. Molinié, 1996, s.v.. Figure.

<sup>3</sup> Nous avons parfaitement conscience de l'aspect empirique d'une telle définition d'« unités rhétoriques » : il ne s'agit pas de plaquer des schèmes pré-établis sur le discours poétique horatien, mais plutôt de le décrire, en évitant les généralisations. Cette notion d'« unités rhétoriques » est donc pour nous davantage un outil visant à décrire le poème qu'un concept précisément défini.

nous contenterons d'examiner des figures, des lieux dont l'importance rhétorique nous paraît grande<sup>4</sup>.

Pour ce faire, nous allons reprendre les postures rhétoriques que nous avons définies dans notre introduction, pour essayer de voir comment à ces postures correspond une rhétorique précise, faite de motifs repérables. Nous envisagerons d'abord les passages qui relèvent d'une rhétorique parénétiq ue, où le poète exhorte son allocutaire à suivre un certain comportement ; nous comparerons à ces passages ceux où le poète se donne en exemple de comportement. Ensuite nous nous intéresserons à la rhétorique à l'œuvre dans les discours méta-poétiques. Enfin, nous examinerons la rhétorique épideictique.

### I.3. 1 La rhétorique parénétiq ue

À la *persona* du conseiller tenue par le locuteur, correspond un type de discours, une rhétorique assez précise. Ces odes où s'énoncent des conseils de vie relèvent d'une rhétorique délibérative : elles visent à convaincre l'allocutaire de l'utilité du comportement prôné. Au centre de ces odes se trouve l'exhortation directe, proprement dite, exprimée sous une forme injonctive. Mais pour modifier le comportement de l'allocutaire, la seule exhortation ne suffit pas<sup>5</sup> ; d'autres éléments rhétoriques l'accompagnent, il arrive même que l'exhortation soit sous-entendue. C'est l'articulation de ces éléments qui va nous intéresser.

Ces motifs sont de nature variée et ils ne s'associent pas selon des schémas préétablis. Il serait donc vain d'essayer d'analyser de façon trop précise leur articulation. Ce qu'il importe d'analyser en revanche, ce sont les coïncidences ou non-coïncidences entre les différents motifs de cette rhétorique et le cadre métrique : on pourra voir s'il existe des différences selon les sujets traités. Pour exprimer ces conseils, Horace use de motifs rhétoriques divers, que nous allons essayer de présenter ici, en commençant par l'exhortation elle-même.

#### i. L'exhortation

L'exhortation s'exprime généralement par un impératif ou un subjonctif d'ordre. Ainsi en 2.3. 1-8 :

*I*      *Aequam memento rebus in arduis*  
         *seruare mentem, non secus in bonis*  
         *ab insolenti temperatam*  
         *laetitia, moriture Delli,*

---

<sup>4</sup> Là-dessus, cf. les précautions que nous avons prises dans notre introduction p. 15 note.

<sup>5</sup> La seule ode qu'on peut dire entièrement injonctive est l'ode 1.11 : encore contient-elle des éléments de phrase déclaratifs. Nous envisagerons cette ode, lorsque nous nous intéresserons aux odes en distiques et monostiques.

5        seu maestus omni tempore uixeris,  
          seu te in remoto gramine per dies  
          festos reclinatum bearis

8        interiore nota Falerni.

L'exhortation se déploie ici sur deux strophes : la première contenant la proposition principale formée d'un verbe à l'impératif « memento », la seconde contenant des circonstancielles. Comme nous l'avons dit dans notre introduction<sup>6</sup>, l'exhortation, dans cette ode, est d'abord assez générale, énonçant une morale de vie, avant de se préciser et de prendre une orientation bachique. Dans ces deux premières strophes, que nous venons de citer, le conseil a une valeur très générale et apparente l'ode au genre gnomique : dans un tel contexte, l'unisson parfait avec le cadre métrique témoigne d'une simplicité rythmique typique du genre et ayant un aspect mnémonique. Le rythme alcaïque ressort ainsi de façon nette et univoque : l'insistance de ses contrastes<sup>7</sup>, à l'intérieur d'un cadre parfaitement souligné, donne à l'exhortation morale force et importance.

De façon générale d'ailleurs, si l'on examine ces exhortations, on constate que presque toutes s'achèvent dans un unisson parfait avec le cadre strophique, et ce, quel que soit l'objet du conseil, qu'il s'agisse d'un conseil amoureux ou d'une méditation sur l'ordre civil. Cet unisson témoigne de l'importance, en soi-même, de ce motif rhétorique souligné par un rythme simple et univoque<sup>8</sup>. Des conseils amoureux adoptent ainsi une coïncidence parfaite entre l'exhortation et le cadre métrique, comme en 1.33. 1-4 :

Albi, ne doleas plus nimio memor  
inmitis Glycerae neu miserabilis  
decantes elegos, cur tibi iunior  
laesa praeniteat fide.

Horace conseille ici à Albius (sans doute Tibulle) de tempérer son chagrin d'avoir été abandonné de Glycère : il le fait par une série de propositions au subjonctif d'ordre, qui se moule entièrement dans le cadre de cette strophe alcaïque. À l'élégie et ses gémissements, le poète lyrique oppose ainsi une poétique de la clarté et de la fermeté : ses exhortations sont

---

<sup>6</sup> Cf. *supra* p. 28.

<sup>7</sup> Sur l'*ethos* naturel de la strophe alcaïque, cf. notre introduction p. 57.

<sup>8</sup> Bien plus, P.H. Schrijvers, 1973, p. 142-144, dans une perspective rhétorique totalement identique à la nôtre, note que les exhortations, les prières sont, à plusieurs reprises, placées en fin d'odes : cette unité rhétorique s'achève ainsi non seulement sur une fin de strophe mais sur une fin de poème. Selon P.H. Schrijvers, lorsque l'exhortation, la prière découlent de l'argumentation qui précède, cette place constitue pour l'ode un procédé de clôture, un moyen d'achèvement par la structure logique de l'ode.

parfaitement moulées dans une strophe asclépiade a, naturellement ample et puissante. On ressent ainsi l'assurance du poète, la fermeté de son esprit.

On notera cependant deux cas exceptionnels de discordance entre le motif rhétorique et le cadre strophique. Le premier est dans une ode, qui, sous la forme d'un *propemptikon* exprime un conseil moral, et sans doute même civique<sup>9</sup> : il s'agit de l'exhortation de 1.14. 2-3 :

O nauis referent in mare te noui  
fluctus. O quid agis ? **fortiter occupa**  
**portum**. Non uides ut  
nudum remigio latus

Dans cette ode en strophes asclépiades b, le poète souhaite qu'un navire, sans doute allégorie de l'État, évite de courir des dangers inutiles. Il s'agit donc d'une ode morale et peut-être même civique. Après une première phrase où s'exprime la menace que court le bateau, puis une interrogation oratoire, l'exhortation intervient à la coupe d'un vers et s'achève en cours de phérecratien : on a là une discordance très forte entre la grille rhétorique et la grille métrique, qui témoigne de l'agitation d'esprit, de l'inquiétude du locuteur au même moment où il émet ce conseil. La strophe asclépiade b montre, naturellement un rythme ambigu, où la solennité de l'asclépiade mineur est nuancée par les deux derniers vers beaucoup plus courts<sup>10</sup> : les décalages de la syntaxe orientent cette ambiguïté rythmique vers l'expression de la violence des émotions. La rhétorique du discours progresse ici sans respecter les repères principaux du cadre strophique, et témoigne ici de l'agitation qu'elle exprime.

Dans le cas ci-dessus, c'est l'inquiétude du locuteur qui justifie la discordance entre la rhétorique et la métrique. Le deuxième cas se trouve à la fin de l'exhortation qui se développe en 2.7. 17-23 : ici, c'est le sujet, qui peut expliquer une discordance identique :

17 **Ergo obligatam redde Ioui dapem**  
**longaque fessum militia latus**  
**depone sub lauru mea, nec**  
20 **parce cadis tibi destinatis.**

**Obliuioso leuia Massico**  
**ciboria exple, funde capacibus**

---

<sup>9</sup> Sur l'interprétation allégorique de cette ode, cf. Quintilien, *IO* 8.6. 44 : « nauem pro re publica, fluctus et tempestates pro bellis ciuilibus, portum pro pace atque concordia dicit ». En même temps, sur le rapprochement de cette ode avec le genre du *propemptikon*, cf. F. Cairns, 1972, p. 218.

<sup>10</sup> Cf. notre introduction p. 59.

**unguenta de conchis. Quis udo**

deproperare apio coronas

25 curuatae myrto ?

L'ode 2.7 a une structure rhétorique très nette. Célébrant le retour de Pompeius Varus, elle est à classer dans le sous-genre lyrique du *prosphonetikon*<sup>11</sup>. Les deux premières strophes sont une formule d'accueil tandis que les deux suivantes donnent le récit des aventures communes du poète et de son ami. Ces quatre strophes forment des arguments qui justifient l'invitation aux réjouissances que le poète développe au début de la cinquième strophe, en 2.7. 17 : le « ergo » initial souligne avec une netteté rare le début de cette exhortation<sup>12</sup>.

Or, dans la seconde strophe de cette exhortation bachique, exprimée dans une strophe alcaïque, on note une discordance globale entre le métrique et le rhétorique : emporté par la pensée de la fête prochaine, le poète s'attache moins au respect d'un rythme simple et strict et préfère faire ressortir des contrastes rythmiques : l'exhortation s'achève au vers 23, en plein cours de vers<sup>13</sup>.

Ces deux cas sont cependant exceptionnels : partout ailleurs, quels que soient les sujets traités et le type de strophe adopté, les exhortations s'achèvent en fin de strophe. Rappelons, encore une fois, que l'exhortation peut être considérée comme l'élément central de cette rhétorique parénétique, même s'il est parfois sous-entendu. On ne sera donc pas surpris de constater que le rythme adopté dans ces exhortations se veut net et clair.

Mais l'exhortation morale peut également s'exprimer par une figure typique de ces odes, qui, pour conseiller, se font souvent gnomiques, et que donc il convient d'étudier : la *sententia*.

---

<sup>11</sup> Cf. F. Cairns, 1972, p. 21.

<sup>12</sup> *Ergo* est un adverbe qui apporte de la vivacité à une exclamation, à une interrogation rhétorique et les poètes latins y ont parfois recours en début de poème (ex. : *Prop.* 3.7) : c'est cette valeur exclamative que l'on trouve dans la seconde occurrence du mot dans les *Odes*, en 1.24. 5. Ici, en revanche, l'adverbe se double d'une valeur logique : il introduit la conséquence de ce qui a été dit avant. C'est pourquoi nous reconnaissons une structure logique à cette ode. P.H. Schrijvers, 1973, p. 145 y repère, en plus, une structure chronologique : 2.7. 1-16 parle du passé, 2.7. 17-28 du présent. R.G.M. Nisbet – M. Hubbard, 1978, p. 117 résumant bien la question : "Horace now draw the necessary consequences in a crowning group of three stanzas. *Ergo* points the sequence of thought with an explicitness unusual in the Odes; it marks the change from the past to the present, from description to exhortation, from δέσις to λύσις"

<sup>13</sup> Il faut noter, dans la seconde strophe de l'exhortation (2.7. 21-23), d'autres faits qui témoignent de la même vivacité rythmique. Un fait de nature rhétorique : le mot pentasyllabique « obliuioso » qui emplit tout l'hémistiche est d'une ampleur remarquable. Deux faits de nature prosodique : l'élision exceptionnelle de la quatrième syllabe « ciboria exple » (sur l'incident prosodique créé par une telle élision, cf. J. Soubiran, 1966), et le début iambique de cet hendécasyllabe alcaïque (cibōria exple). Tout cela montre la vivacité de l'expression. En comparaison, cf. les remarques sur les premiers vers de cette exhortation, p. 943.

ii. La *sententia*

Comme le note H. Lausberg, la *sententia* est une pensée *infinita* (générale) formulée en une phrase, servant d'argument à une *quaestio finita* (à un problème particulier), ainsi que d'ornement<sup>14</sup>. La valeur argumentative de la *sententia* est soulignée par Priscien : « *sententia est oratio pronuntiationem habens, hortans ad aliquam rem uel dehortans uel demonstrans quale sit aliquid* »<sup>15</sup>. C'est pour cette valeur « exhortative » qu'il nous faut étudier ces *sententiae* : la *sententia* présente le conseil moral sous une forme dénuée de toute référence (directe, tout du moins<sup>16</sup>) à la situation d'énonciation, sous son aspect « infini ».

La valeur ornementale de la *sententia* ne va pas être étudiée dans cette section, puisque c'est la structure rhétorique d'ensemble des odes qui nous intéresse ici<sup>17</sup>. En revanche, nous allons tâcher d'étudier comment les limites de ces *sententiae* s'intègrent dans celle du cadre métrique. Mais pour cela, encore faut-il définir nettement ces sentences morales.

Dans les *sententiae* telles que nous les repérons dans les *Odes*, le poète utilise des termes généraux, qui montrent bien qu'il s'agit d'une « uox uniuersalis »<sup>18</sup>. Les sujets des verbes sont souvent indéfinis : c'est par exemple la « gens humana » en 1.3. 26. Parfois un sujet indéfini est seulement qualifié par un groupe adjectif apposé, comme en 1.22. 1-2 : « *integer uitae scelerisque purus || non eget Mauris iaculis* ». L'emploi d'une relative indéfinie permet souvent de faire une généralisation. Ainsi en 2.2. 23-24 et en 2.10. 5-6 :

... Virtus populumque falsis	Auream <b>quisquis</b> mediocritatem
dedocet uti	diligit, tutus caret obsoleti
	sordibus tecti, caret inuidenda
uocibus, regnum et diadema tutum	sobrius aula.
deferens uni propriamque laurum	
<b>quisquis</b> ingentis oculo inretorto	
spectat aceruos.	

On notera cependant que l'emploi de la première ou de la deuxième personne du singulier peut avoir une valeur indéfinie. On considérera comme une *sententia* l'expression « *caelum ipsum petimus stultitia* ». De même, plusieurs fois, on peut parfois hésiter sur l'emploi de la deuxième personne. Nous avons dit qu'une ode horatienne s'adressait généralement à un allocutaire considéré comme présent ; pourtant dans certaines odes, le

<sup>14</sup> H. Lausberg, 1960, § 872.

<sup>15</sup> Priscien, *Praeex.* 4, in *GLK* 3, 409-440.

<sup>16</sup> Cf. Quint., *I.O.* VIII 5,3.

<sup>17</sup> Pour cette valeur ornementale, cf. notamment p. 239 sq.

<sup>18</sup> Quint *I.O.* VIII 5,3.



contexte très général incite à reconnaître une valeur indéfinie à la deuxième personne. Citons ainsi 2.2. 9-12 ou 2.10. 1-4 dont la structure syntaxique est fort ressemblante :

Latius regnes audidum domando	Rectius uiues, Licini, neque altum
spiritum quam si Libyam remotis	semper urgendo neque dum procellas
Gadibus iungas et uterque Poenus	cautus horrescis, nimium premo
seruiat uni.	litus iniquom

Le conseil de vie est ici exprimé par un adverbe au comparatif, un verbe au futur à la deuxième personne du singulier accompagné d'un gérondif à l'ablatif. Les métaphores tendent à donner à ce conseil un aspect général : la vie est assimilée à une mer que l'on traverse (en 2.10), à un royaume que l'on conquiert (en 2.2). Ce sont ces images qui nous incitent à reconnaître un aspect sentencieux à ces énoncés très proches l'un de l'autre<sup>19</sup>.

Les divinités, quant à elles, peuvent être désignées précisément, car elles représentent les forces du monde. Ainsi considère-t-on comme une *sententia* l'expression de 2.11. 17-18 « dissipat Euhius || curas edacis ».

On peut maintenant analyser la place dans le cadre métrique des *sententiae* ainsi définies. Il est notable que la quasi-totalité des *sententiae* s'achèvent en fin de strophe et se rencontrent aussi bien dans les strophes alcaïques que saphiques<sup>20</sup>. On notera que ces *sententiae* interviennent essentiellement dans les odes de conseil moral, parfois bachique, mais jamais érotique : c'est donc dans des genres plus « sérieux » que l'on trouve cette coïncidence entre la phrase et la strophe en fin de *sententia* qui contribue à l'expression d'une morale de vie.

Nous ne repérons que deux exceptions. La première est l'expression de 2.11. 17-18 citée ci-dessus :

16 Cur non ...

potamus uncti ? **dissipat Euhius**

**curas edacis.** Quis puer ocuis

restinguet ardentis Falerni

20 pocula praetereunte lympa?

<sup>19</sup> De telles images relèvent évidemment de la topique de l'exhortation morale : cf. H.P. Syndikus, 2001, p. 348 note 21 pour 2.2. 9-12 et p. 393 note 11 pour 2.10. 1-4.

<sup>20</sup> On en trouve également en strophe asclépiade a. Rappelons que les deux strophes asclépiades sont moins employées, ce qui rend les analyses plus incertaines.

Le conseil, dans cette ode en strophes alcaïques, est de nature bachique : dans le but d'encourager Hirpinus à venir boire, les deux strophes, 2.11. 13-20, présentent des interrogations oratoires assez pressantes. Enchâssée dans ces questions, une *sententia* expose de façon imagée les bienfaits du vin pour chasser les soucis. La place de cette *sententia* débutant et s'achevant à la coupe d'un vers crée un décalage assez vif ; la référence au dieu Bacchus n'a rien de solennel, elle se fait « en passant », à cheval entre deux vers. Ce rythme non univoque ôte à cette sentence toute austérité ; ressort alors une impression de légèreté qui sied à une ode bachique.

La seconde exception se trouve dans la prosopopée d'Europe, en 3.27. 37-38. Lorsque la jeune fille regrette d'avoir suivi Jupiter, entre deux gémissements, à cheval entre deux vers, elle prononce une *sententia* :

34                   “.. Pater, o relictum  
35   filiae nomen pietasque”, dixit  
    “uicta furore !

unde quo ueni ? **leuis una mors est**  
**uirginum culpae.** Vigilansne ploro  
turpe commissum an uitiiis carentem

40   ludit imago?

Dans ce contexte pathétique, la contradiction entre la valeur générale de cette sentence et sa position métrique entre deux vers exprime la souffrance de la jeune fille qui comprend soudain son erreur et revient à la raison.

Dans tous les autres cas des *Odes*, on constate que les *sententiae* s'achèvent en fin de strophe. Ainsi en 1.24. 19-20 où elle forme les deux derniers vers de l'ode, après une interrogation oratoire :

15   Num uanae redeat sanguis imagini,  
    quam uirga semel horrida,

non lenis precibus fata recludere,  
nigro compulerit Mercurius gregi?

**durum: sed leuius fit patientia**

20   **quicquid corrigere est nefas.**

Horace incite ainsi l'allocutaire à se consoler de la mort de Varus : l'interrogation oratoire énonce l'argument selon lequel les pleurs ne le feront pas revivre. C'est après cette

*interrogatio* qu'intervient la *sententia* qui encourage à la patience. Placée ainsi dans les deux derniers vers, cette sentence vient sceller l'ode avec une considération générale<sup>21</sup>.

Mais plus souvent encore, il faut noter que les *sententiae* non seulement s'achèvent mais débutent en changement de strophe. On a bien souvent dans les *Odes* ce que l'on peut appeler des strophes gnomiques, où le poète moule dans son cadre une pensée morale générale. C'est le cas des strophes 2.2. 5-8, 2.2. 9-12 ou 2.10. 1-4 citées ci-dessus. Dans de telles strophes, la valeur ornementale de la *sententia* est évidente : formant un tout unifié dans le moule strophique, dans un rythme parfaitement univoque, l'énoncé gnomique devient une parole de vérité infrangible. Ces strophes gnomiques peuvent alors être juxtaposées, comme on le voit justement dans l'ode 2.2. Le rythme saphique qui est là utilisé, est naturellement simple et modéré : parfaitement cadré comme il l'est dans ces strophes gnomiques, il a une valeur mnémonique certaine.

La *sententia* plus encore que l'exhortation, adopte donc un rythme jouant sur un unisson parfait entre le métrique et le rhétorique. On parvient alors à des strophes gnomiques, dont la cohésion a, là encore, valeur mnémonique, et qui donnent une force très grande au conseil donné par le poète : celui-ci prend alors l'aspect d'un sage dont la parole est vérité.

Mais pour donner force à ses conseils, le poète ne s'appuie pas seulement sur des figures de généralisation. Il adopte aussi une argumentation précise. Autour de ses exhortations s'organisent en effet des pensées qui sont autant d'arguments qui visent à convaincre l'allocutaire du bien fondé du précepte. C'est cette argumentation de la rhétorique délibérative que l'on peut étudier maintenant sans cependant viser l'exhaustivité, car la variété est grande ici d'une ode à l'autre.

### iii. L'argumentation délibérative

Dans le cours des odes où le poète prend l'apparence du conseiller, les idées qui se développent peuvent être lues souvent comme des arguments justifiant l'exhortation centrale. Chaque argument peut ainsi être isolé comme une unité rhétorique, au même titre que l'exhortation ou la *sententia*. On peut alors étudier la position métrique de la fin de ces unités rhétoriques. Nous voudrions présenter ici différents arguments utilisés par Horace. Assurément il serait oiseux de vouloir classer toutes les pensées dans un système de topiques rhétoriques. Pourtant, on peut s'appuyer sur certaines notions empruntées à la rhétorique antique. Ainsi cette présentation suivra-t-elle le plan adopté par H. Lausberg dans son étude de l'*argumentatio* rhétorique<sup>22</sup>. Concernant les odes qui nous occupent ici, nous aurons à nous

---

<sup>21</sup> G. Nussbaum, « Sympathy and Empathy in Horace », in W. Haase (dir), 1981, p. 2111-2112 note que ce changement d'unités rhétoriques s'accompagne d'un mouvement rythmique très net : l'argument développé dans l'interrogation oratoire (1.24. 13-17) suit un long mouvement *crescendo* où les images fortes (description des enfers), les jeux de sonorités (allitération en [r] et [g]) deviennent de plus en plus puissants et dramatiques. Au terme de ce mouvement, « *durum !* is the awakening of the nightmare » à partir duquel un *diminuendo* conclusif glisse doucement mais fermement vers son achèvement.

<sup>22</sup> H. Lausberg, 1960, § 348-430.

intéresser d'abord aux arguments topiques, puis nous examinerons les exemples, les comparaisons utilisées.

➤ *Les argumenta*

Les arguments utilisés par Horace pour justifier ses conseils de vie relèvent d'une topique tout à fait traditionnelle et qu'il est donc aisé d'analyser.

On constate que plus le conseil est précis, plus l'argumentation va s'appuyer sur des faits précis. Ce n'est donc pas tant dans les odes dites morales que dans les odes érotiques et bachiques que l'on trouvera des arguments particulièrement forts. Ainsi les invitations à boire pour jouir de la vie sont très souvent appuyées par un *argumentum a tempore* : une référence à la saison va ainsi justifier la fête bachique. Ainsi en 3.17. 1-13 :

1 Aeli uetusto nobilis ab Lamo

...

9 – **cras foliis nemus**

10 **multis et alga litus inutili**

**demissa tempestas ab Euro**

**sternet, aquae nisi fallit augur**

**annosa cornix.** Dum potes, aridum

14 conpone lignum ;...

Parce que l'hiver approche, parce que les tempêtes vont bientôt sévir, il faut profiter des derniers beaux jours pour boire et se réjouir. L'argument se développe ici sur plus de la moitié de l'ode, entrecoupé d'une longue parenthèse sur la généalogie de l'allocutaire. Ici l'argument s'achève en cours de strophe, à la coupe du premier hendécasyllabe alcaïque. Cette discordance participe au rythme complexe que la longue parenthèse faisait déjà sentir<sup>23</sup> : le rythme relativement heurté qui caractérise naturellement la strophe alcaïque se trouve ici accentué.

C'est également un argument *a tempore* qui, en 1.14. 9-15, justifie le conseil donné au bateau de rejoindre le port. Il s'agit là d'un *propemptikon* qui peut être interprété, nous l'avons dit, comme une ode civique allégorique<sup>24</sup>. La tempête a abîmé le navire ; les circonstances incitent à la prudence. Par la même occasion, cet argument réfute un argument *a persona* : la noblesse et la naissance ne servent de rien dans les circonstances présentes.

9 ... **Non tibi sunt integra lintea,**

<sup>23</sup> Sur le rythme de cette parenthèse, cf. p. 172.

<sup>24</sup> Cf. *supra* p. 85.

10 **non di, quos iterum pressa uoces malo.**

**Quamuis Pontica pinus,**

**siluae filia nobilis,**

**iactes et genus et nomen inutile:**

**nil pictis timidus nauita puppibus**

15 **fidit.** Tu, nisi uentis

16 debes ludibrium, caue.

Là encore, il est à noter que l'argumentation s'achève en plein cours de phérecratien. Les phrases sont cependant moins longues qu'en 3.17 : l'effet de la discordance n'est donc pas celui d'une ampleur excessive, mais bien d'une violence qui laisse sentir l'inquiétude du poète.

Les deux cas que nous venons d'analyser montrent que l'argumentation qui se développe dans ces odes se soucie peu d'une concordance avec le mètre. Dans le premier cas, le genre bachique peut justifier cette liberté rythmique. En revanche, l'ode 1.14 est une ode sérieuse et la complexité du rythme témoigne non pas d'un laisser-aller mais bien plutôt d'une difficulté à trouver l'apaisement. Nous avons déjà repéré d'autres cas de discordance dans cette ode<sup>25</sup> : visiblement, il y a une recherche du poète pour rompre le rythme de la strophe asclépiade b et créer un rythme heurté.

Dans les exhortations, le poète domine l'allocutaire : il est convaincu de la valeur de ses conseils, à telles enseignes que le rythme de ces énoncés est alors d'un calme, d'une simplicité absolue. En revanche dans l'argumentation, lorsqu'il s'agit de convaincre et de persuader l'allocutaire, par des considérations précises, alors le rythme est plus complexe : il vise à modifier le point de vue de celui qui écoute.

Il en va de même en 2.5 : le poète incite ici à ne pas se formaliser des refus de Lalagé : cette exhortation, exprimée à partir du v.9, est justifiée, dans les deux strophes qui précèdent, par un argument *a persona* : la jeune fille est trop jeune. Or là encore, l'argumentation s'achève en cours de strophe, à la coupe du premier hendécasyllabe alcaïque :

1 **Nondum subacta ferre iugum ualet**

**ceruice, nondum munia comparis**

**aequare, nec tauri ruentis**

**in uenerem tolerare pondus.**

---

<sup>25</sup> Cf. *supra* p. 85.

5      **Circa uirentis est animus tuae**  
**campos, nunc fluuiis grauem**  
**solantis aestum, nunc in udo**  
**ludere cum uitulis salicto**

**praegestientis. Tolle cupidinem**

10     immitis uuae:...

Les deux phrases qui forment l'argumentation se déploient selon un rythme interne fort complexe<sup>26</sup>. La première s'achève en fin de strophe, mais la seconde, plus importante puisqu'elle conclut l'« unité rhétorique » argumentative, s'achève à la coupe d'un vers. Le rythme d'ensemble de cette argumentation ne se moule pas dans le cadre strophique : le rythme mime par là la mutine Lalagé et ses changements d'humeur. Cherchant à persuader son allocutaire, le poète fait sentir, dans le rythme de sa phrase, l'espièglerie de la jeune fille<sup>27</sup>.

Il serait faux bien sûr de considérer que tous les arguments utilisés par le poète se développent sans souci du cadre métrique. En réalité, tout dépend de ce que cherche à faire ressentir le poète à son allocutaire : lorsqu'il s'agit de lui peindre une jeune fille espiègle, ou une tempête, le rythme sera complexe, de même lorsqu'il s'agit de le mettre en mouvement parce que l'hiver approche. En revanche, en 2.4, le poète exhorte son allocutaire à ne pas avoir honte de ses amours ancillaires : la dernière strophe, v. 21-24, sous la forme d'une *σφραγίς*<sup>28</sup>, développe un argument *a persona* qui vise à faire reconnaître l'intégrité du locuteur et donc le caractère désintéressé de ses propos :

Bracchia et uoltum teretisque suras  
integer laudo : fuge suspicari  
cuius octauum trepidauit aetas  
claudere lustrum.

---

<sup>26</sup> Comme le notent R.G.M. Nisbet – M. Hubbard, 1978, p. 80 ces deux phrases constituent des *tricola* : on constate que leur organisation syntaxique est en décalage avec le mètre : pour le rythme ainsi créé, cf. p. 444.

<sup>27</sup> L'exhortation soudaine qui intervient ensuite en 2.5. 9 n'en est que plus remarquable : cf. R.G.M. Nisbet – M. Hubbard, 1978, p. 84.

<sup>28</sup> La *sphragis*, au sens strict, est la signature finale du poème qui se clôt sur le nom de l'auteur (cf. E. Fraenkel, 1957, p. 363). De façon plus générale, elle se repère par l'intervention soudaine d'une première personne qui apporte des informations autobiographiques (origine, physique, caractère, manière de vivre). W. Kranz, 1961 a consacré une longue étude à l'histoire de ce procédé rhétorique en poésie antique, mais également en prose. Dans le cas de 2.4. 21-24, cette *sphragis* pourrait informer sur l'âge du poète au moment de l'écriture : cf. là-dessus R.G.M. Nisbet-M. Hubbard, 1978, p. 76-77.

Dans cette ode, le poète cherche à apaiser son allocataire, et à lui faire plaisir. Le rythme est donc simple, dans l'ode dans son ensemble, et dans cette strophe en particulier : on a une parfaite concordance entre les limites de la phrase et celle de la strophe. Le rythme naturellement modéré de la strophe saphique est mis en évidence.

C'est dans les odes bachiques et érotiques que les conseils de vie donnés par le poète prennent appui sur des arguments : ces conseils se réfèrent en effet à des circonstances précises que des arguments précis peuvent utiliser. Le rythme utilisé dans ses passages dépend alors bien sûr de l'effet que veut créer l'énoncé sur l'allocataire, mais souvent on note qu'il vise à faire ressentir, à travers un contrepoint complexe avec la grille métrique, combien la situation invite à l'action : une situation de tempête, une jeune fille espiègle...

L'argumentation générale ne s'appuie pas seulement sur des arguments proprement dit ; elle recourt aussi à des exemples : c'est cela que nous allons étudier maintenant.

#### ➤ Les exempla

Quintilien définit l'*exemplum* comme une « rei gestae aut ut gestae utilis ad persuadendum id quod intenderis commemoratio »<sup>29</sup>. La fonction argumentative de l'exemple est donc essentielle, et c'est elle qui nous intéressera ici. Nous distinguerons simplement les exemples d'événements réels et ceux de nature mythique (*fabula*).

Comme le remarque H. Lausberg, la forme littéraire de l'*exemplum* peut prendre la forme longue de la *narratio*, ou la forme courte de l'allusion<sup>30</sup>. C'est sous cet angle rhétorique, nous semble-t-il, qu'il faut comprendre l'utilisation de la narration dans les *Odes* d'Horace. En effet, la narration n'a pas sa place normale dans la poésie lyrique, car elle est davantage un art du discours que du récit<sup>31</sup>. Lues sous l'angle de cette rhétorique, les narrations horatiennes assument les fonctions d'une *narratio* oratoire<sup>32</sup> : elles participent à l'argumentation. Cela ne veut évidemment pas dire qu'elles demeurent subordonnées à cette visée rhétorique : une richesse des *Odes* tient au fait, au contraire, que les narrations d'abord introduites pour justifier un propos acquièrent leur autonomie et se développent pour elles-mêmes<sup>33</sup>. On a alors affaire à des odes qui évoluent d'une rhétorique *ad probandum* à une

---

<sup>29</sup> Quintilien, I.O. V 11, 6.

<sup>30</sup> H. Lausberg, 1960, § 415.

<sup>31</sup> C'est de cette constatation que part l'étude de M. Lowrie, 1997 (p. 1 : "The Odes are lyric, and narrative belongs to other genres. Horace speaks as a lyric *ego*, as if to persuade rather than inform or entertain his addressee."). Aussi l'introduction de la narration dans l'ode lyrique pose des problèmes qui concernent souvent la question de la générique : le narratif met le lyrisme avec le récit élégiaque ou le récit épique (cf. p. 38).

<sup>32</sup> La *narratio* oratoire a une fonction précisément définie par Quintilien, I.O. 4,2, 31 : « utilis ad persuadendum ». Cette fonction argumentative de la narration horatienne est soulignée par M. Lowrie, 1997, p. 31-32 ; elle note très justement (p. 32) que la seule exception d'une narration qui ne s'intègre à aucun discours est l'ode 1.15.

<sup>33</sup> C'est ce que constatent les commentateurs dans bon nombre d'odes : citons, pour exemple, E. Fraënkel, 1957, p. 192-197 qui remarque, au sujet de 3.11 et 3.27, que dans leur développement, les narrations (3.11. 30-52 ; 3.27. 29-76) n'ont pas grand-chose à voir avec le prétexte introductif.

rhétorique *ad narrandum*. Mais malgré cela, dans le développement discursif des *Odes*, les narrations sont censées participer à une argumentation. Nous nous intéresserons donc ici à l'emploi de ces narrations utilisées comme *exempla* argumentatifs pour appuyer un conseil de vie<sup>34</sup>.

Les exemples peuvent être d'une longueur telle qu'ils recouvrent presque l'ensemble de l'ode : en réalité, le conseil moral n'est alors parfois qu'un prétexte pour introduire la narration exemplaire. C'est le cas dans les trois odes centrales de l'ensemble formé par les six odes du début du livre III et que l'on appelle traditionnellement odes romaines. Ces six odes, toutes écrites en strophes alcaïques, sont des odes à la fois civiques et morales : elles condamnent la décadence romaine du I<sup>er</sup> siècle et encouragent le retour aux valeurs morales prônées par Auguste. Pour atteindre ce but, les odes 3.3, 3.4 et 3.5 développent des narrations qui visent à convaincre de l'importance des conseils de morale civique donnée par le poète.

L'ode 3.3 célèbre les vertus de justice et de fermeté. Après deux strophes développant une *sententia* abstraite<sup>35</sup>, l'ode introduit, après le changement de strophe, en 3.3. 9 une série de *fabulae* prises dans la mythologie : témoignent ainsi de ces vertus Pollux, Hercule, Bacchus et, enfin, Romulus-Quirinus. Ce dernier exemple, qui débute en cours de strophe en 3.3. 15, est alors développé dans une longue narration de l'accession du premier roi de Rome à l'Olympe : cette narration acquiert une forme vivante et dramatique grâce à la prosopopée de Junon (3.3. 18-68) : celle-ci commence en cours de strophe, à la coupe d'un vers et s'achève en changement de strophe. Par ce discours de Junon, les valeurs de justice et de fermeté apparaissent comme fondatrices du destin exceptionnel de Rome ; il faut cependant noter qu'au terme de ce discours, la visée initiale de l'ode est un peu oubliée<sup>36</sup>.

L'ode 3.4, après un hymne aux muses<sup>37</sup>, affirme que la force n'est rien si elle n'est dirigée par la sagesse. Ce conseil moral est d'abord introduit par la narration mythique de la Titanomachie. Elle débute dans le vers, à la coupe de 3.4. 42 et s'achève en fin de strophe en 3.4. 54, pour laisser la place à une sentence gnomique :

42                   ... Scimus ut impios  
43   Titanas inmanemque turbam  
44   fulmine sustulerit caduco

<sup>34</sup> Les narrations interviennent bien-sûr dans d'autres passages : par exemple, pour asseoir son autorité de poète inspiré, dans la narration fabuleuse de son enfance en 3.4. 9-20, ou encore pour montrer les mérites d'une divinité dans les narrations hymniques (là-dessus cf. *infra* p. 123).

<sup>35</sup> Sur cette *sententia* gnomique et le rythme rhétorique qui y est utilisé, cf. p. 409.

<sup>36</sup> E. Fraenkel, 1957, p. 207 va jusqu'à considérer que ce qui compte dans l'ode 3.3, c'est le mythe de Junon et que ce qui précède n'est qu'une introduction. M. Lowrie, 1997, p. 38-44 note, quant à elle, l'ambiguïté de l'intégration du mythe dans le récit : même si le mythe finit par faire oublier son but initial, sa structure narrative y est adaptée : un *concilium deorum* épique inclut normalement plusieurs discours, ici en sélectionnant seulement le discours de Junon, le poète focalise sa narration sur un point et la rend plus à même de s'adapter à la visée rhétorique première.

<sup>37</sup> H.P. Syndikus, 2001, p. 61 note : „Von Vers 62 an verlässt Horaz die Hymnenform“.



...  
62                   ... qui Lyciae tenet  
63       dumeta natalemque siluam,  
64       Delius et Patareus Apollo.

Ce récit de la Titanomachie jouit d'une ampleur assez exceptionnelle pour une narration dans les *Odes* d'Horace ; son sujet est naturellement élevé ; enfin, la rhétorique qui y est utilisée est d'une force exceptionnelle<sup>38</sup>. Visiblement cette ode 3.4 adopte une esthétique qui s'éloigne du lyrisme habituel d'Horace, plus léger, pour se rapprocher d'un lyrisme pindarique qui laisse naturellement la place à des narrations introduites sous forme allusive<sup>39</sup>.

Enfin, l'ode 3.5 illustre l'importance du dévouement à la patrie par l'*exemplum* de Régulus<sup>40</sup> : il commence en début de strophe, en 3.5. 13 et s'achève avec l'ode. Une prosopopée débute à la coupe du vers 3.5. 18 et s'achève en fin de strophe en 3.5. 40 : elle vient donner de la vivacité à ce récit.

Mais l'*exemplum* argumentatif ne se présente pas toujours comme une narration prolongée ; comme nous l'avons dit, l'allusion est souvent utilisée. En 3.4. 69-80, la valeur argumentative des *fabulae* est nettement soulignée :

Testis mearum centimanus gigas  
sententiarum, notus et integrae  
temptator Orion Dianae,  
uirginea domitus sagitta.

...  
Après avoir énoncé (v. 65-68) la maxime selon laquelle la force croule sans l'intelligence, Horace l'appuie par une série de références mythologiques qui vient reprendre sous le mode allusif la narration faite précédemment de la Titanomachie. On note que ces *exempla* débutent en début de strophe et s'achèvent à la fin de l'ode.

Tous les cas que nous venons de citer d'exemples appuyant un conseil de vie s'achèvent, selon un unisson très simple, en fin de strophe ; en revanche, lorsque la figure de

---

<sup>38</sup> On note la multiplication des jeux d'anaphores : *qui* en 3.4. 45 et 31-62, *quid* en 3.4. 53-55, *hinc* en 3.4. 57-25.

<sup>39</sup> Cette esthétique pindarique est nettement soulignée par H.P. Syndikus, 2001, p. 61 : il note (p. 61 note) que ce mythe est l'un des plus longs des *Odes* et que, parmi les mythes de longueur semblable, seul celui de l'ode 3.3 a un sujet comparable. Il y a évidemment une proximité thématique et esthétique entre ces odes qui appartiennent aux *Odes Romaines*. Par ailleurs, D. West, 2002, p. 46, également très sensible à l'esthétique pindarique de ce mythe, rappelle que plusieurs récits pindariques débutent, comme dans cette ode en 3.4. 42, sur « nous savons » (cf. *Pyth.* 3.114, *Isth.* 4.35). M. Lowrie, 1997, p. 229 note également que l'adaptation du récit épique au lyrisme se fait par l'entremise de l'épique pindarique. Selon la critique, la narration est faite en se centrant sur une scène, à la manière d'un tableau, ou plutôt d'une frise, selon une esthétique typiquement pindarique.

<sup>40</sup> Sur la fonction d'illustration de la pensée morale, cf. M. Lowrie, 1997, p. 33.

la prosopopée intervient pour donner du réalisme et de la vivacité au récit, elle débute souvent à la coupe d'un vers. Le poète témoigne d'une volonté de marquer nettement les limites d'un récit, développé ou allusif. L'exemple rapproche la situation évoquée d'une situation comparable ; leur rapprochement trop complet à l'intérieur même d'une strophe donnerait une impression de désordre. Le seul cas que nous relevons d'un exemple s'achevant en cours de strophe est en 2.9. 17 : le poète conseille à son ami de cesser de toujours pleurer la mort de Mystès. Aux vers 13-17, il justifie son conseil en s'appuyant sur deux exemples, un historique, la mort d'Antilocheus, un mythologique, la mort de Troilus :

13 **At non ter aevo functus amabilem**

**ploravit omnis Antiochum senex**

15 **annos nec inpubem parentes**

**Troilon aut Phrygiae sorores**

**flevere semper.** Desine mollium

18 tandem querellarum...

Notons que de nombreuses comparaisons avaient déjà été développées dans les strophes (v.1-8) : l'ensemble vise à faire comprendre que le monde est en perpétuel changement, et que l'on ne saurait donc pleurer éternellement la mort d'un être, aussi cher soit-il. Toute cette argumentation se développe jusqu'à la coupe du vers 17 ; alors intervient l'exhortation « desine querellarum ». Le passage en plein cours de strophe de l'argumentation à l'exhortation donne à celle-ci une vigueur assez exceptionnelle ; la place du verbe « desine » à l'initiale de la proposition souligne encore la force de l'injonction. On a là une opposition assez forte entre la grille métrique et la grille rhétorique : elle complexifie légèrement le rythme et lui donne une force qui doit pousser l'allocutaire à réagir.

Nous terminerons cette présentation forcément rapide de la rhétorique parénétique horatienne, par l'étude d'une figure très fréquente : l'interrogation oratoire.

#### iv. L'*interrogatio*

L'*interrogatio* est une figure de pensée lorsqu'elle vise non pas véritablement à interroger, mais à insister<sup>41</sup>. Tous les énoncés interrogatifs horatiens sont-ils des *interrogationes rhetoricae* ? Certes, dans les odes horatiennes, l'allocutaire, même s'il est considéré comme présent, n'a pas la parole, il n'est pas interlocuteur : on ne saurait donc

---

<sup>41</sup> Quintilien, *I.O IX 2, 7* : « figuratum autem, quotiens non sciscitandi gratia assumitur, sed instandi ».

attendre de lui une réponse à des questions posées<sup>42</sup>. Est-ce à dire pour autant que toutes les interrogations ont une pure et simple visée insistante ?

Dans son étude sur les « mouvements interrogatifs » chez Catulle, J. Granarolo propose des distinctions intéressantes : il note que toutes les interrogations ont une valeur expressive, mais qui va « de la question proprement dite, mais frémissante de curiosité et d'impatience, à l'explosion indignée ou à l'insurrection »<sup>43</sup>. Horace, quant à lui, s'insurge rarement ; mais on peut reconnaître, chez lui également, un échelonnement : certaines interrogations procèdent d'une ignorance – réelle ou feinte – de la réponse, et manifestent le désir que l'allocutaire puisse remédier à cette ignorance (ce sont les interrogations véritables), tandis que d'autres, assurément plus nombreuses, sont des figures de pensée qui valent pour une affirmation, certaines enfin sont des interrogations délibératives, des *dubitaciones*.

Dans la rhétorique parénétiq ue, des interrogations véritables, en ceci que le poète paraît ne pas en avoir la réponse, interviennent au début de l'ode, comme une manière d'aborder l'allocutaire, donc avec une double visée informative et phatique. Par exemple, en 2.7, le poète retrouve un ancien ami qu'il invite à participer à une fête bachique : il l'aborde aux v. 1-8 par une question par laquelle il montre qu'il ne l'a pas vu depuis longtemps :

1 O saepe mecum tempus in ultimum

deducte Bruto militiae duce,

quis te redonauit Quiritem

dis patriis Italoque caelo,

5 Pompei, meorum prime sodalium,

cum quo morantem saepe diem mero

fregi, coronatus nitentis

8 malobathro Syrio capillos?

En abordant l'ami perdu de vue depuis longtemps, le poète lui demande ce qu'il a fait entre-temps: cette question si simple est présente dans une coïncidence avec le cadre strophique. Il n'y a là aucune recherche de vivacité particulière.

---

<sup>42</sup> Seules certaines odes font exception. L'ode 1.27 est considérée comme une ode dramatique : le poète parle au milieu d'un banquet et s'adresse à des amis et certaines questions supposent une réponse : c'est le cas lorsque le poète demande le nom de la femme qu'aime le frère de Mégylla : la réponse n'est pas donnée dans le texte, mais à partir du vers 18, elle est supposée : là-dessus cf. *supra* La seule ode où des réponses sont données est l'ode amoébee 3.9.

<sup>43</sup> J. Granarolo, 1967, p. 325. Plus généralement, cf. p. 310-372. Évidemment la sensibilité catullienne est fort différente de celle d'Horace, mais les distinctions faites par Granarolo nous semblent valoir également pour notre auteur.

En revanche, en 1.5. 1-5, lorsqu'il aborde Pyrrha pour lui reprocher d'éveiller les passions des jeunes gens et de les faire souffrir, le poète dit, par une suite d'interrogations, qu'il ignore de quel garçon il s'agit. Or, ici, la série de questions s'achève en cours de strophe : on a donc un décalage entre l'unité rhétorique et le cadre métrique :

1      Quis multa gracilis te puer in rosa  
         perfusus liquidis urget odoribus  
         grato, Pyrrha, sub antro?  
         cui flauam religas comam

5      simplex munditiis?

Ce décalage témoigne ici de la vivacité du reproche qu'il va explicitement adressée ensuite à la courtisane<sup>44</sup>. Comme 1.14, où nous avons repéré de fréquents décalages entre la métrique et la rhétorique, cette ode 1.5 est écrite en strophes asclépiades b : il semblerait, mais c'est là une hypothèse qu'il faudra approfondir dans la suite de notre travail, que la strophe asclépiade b, caractérisée par son ambivalence, qui unit la solennité de l'asclépiade mineur et la brièveté des deux vers finaux<sup>45</sup>, encourage les décalages entre la métrique et la rhétorique afin de faire ressortir un rythme heurté.

Les deux interrogations que nous venons de citer paraissent être des interrogations véritables. Mais bien plus souvent, l'énoncé interrogatif est surtout une figure de pensée qui donne de la vivacité à une affirmation : elle vise souvent à justifier l'exhortation exprimée dans ces odes. Ainsi en 2.3, le poète exhorte son ami à garder une âme apaisée et à jouir de la vie en buvant. Cette invitation à boire est justifiée, en 2.3. 9-12, par un argument *a loco* : le poète affirme que le lieu incite aux réjouissances. Or cet argument est présenté sous la forme d'une interrogation oratoire :

Quo pinus ingens albaque populus  
         umbram hospitem consociare amant  
         ramis? Quid obliquo laborat  
         lympha fugax trepidare riuo?

La réponse à ces questions est évidente : le charme du lieu est fait pour les réjouissances bachiques. Il faut donc boire : c'est sur cette exhortation que débouche l'ode au vers 13. Ce motif rhétorique, que constitue la série d'interrogations oratoires, est ici en

---

<sup>44</sup> Sur ce décalage de l'énoncé interrogatif avec le cadre métrique, cf. J. Evrard-Gillis, 1976 (1), p. 223.

<sup>45</sup> Cf. notre introduction : cette ambivalence peut être présentée comme de l'équilibre ou bien comme du contraste.

parfaite concordance<sup>46</sup> avec le cadre métrique, ce qui donne à cet argument un caractère d'évidence.

L'interrogation oratoire peut également donner de la vivacité à l'exhortation. L'ode 2.17 cherche à consoler Mécène : Horace y invite son ami à ne pas redouter de se retrouver seul face à la mort. Le premier vers est une interrogation oratoire qui exprime, mieux que toutes les injonctions, le conseil du poète :

**Cur me querellis exanimas tuis?**

nec dis amicum nec mihi te prius

obire, Maecenas, mearum

grande decus columenque rerum.

Par l'interrogation oratoire, le poète invite son ami à cesser de pleurer sur sa mort prochaine. Il énonce ensuite aux v. 2-4 un double argument qui sera développé dans tout le reste de l'ode : Mécène n'a pas à redouter une mort solitaire car les dieux (« nec dis amicum est » : l'idée de volonté divine est développée ensuite aux v. 13-30) et Horace lui-même (« nec mihi » : l'idée de la volonté personnelle du poète est développée aux v. 5-12) désirent que les deux amis meurent ensemble. L'interrogation oratoire constitue donc l'exhortation initiale, qu'un long discours développe ensuite.

Il est nécessaire de remarquer ici que, dans les *Odes*, les interrogations ne sont pas toujours marquées par un mot interrogatif initial et que dans ces conditions, en l'absence de ponctuation dans les manuscrits, l'aspect interrogatif d'un énoncé n'est pas toujours assuré : si le récitant, à l'oral, faisait nécessairement ressortir cet aspect<sup>47</sup>, il n'est pas toujours possible pour nous de le reconnaître. Parce que l'interrogation oratoire a surtout pour effet de donner de l'insistance et de la vivacité à une idée, on ne peut toujours juger de la valeur rythmique d'un énoncé. Citons par exemple 1.9. 1-4 :

Vides ut alta stet niue candidum

Soracte nec iam sustineant onus

siluae laborantes geluque

flumina constiterint acuto ?

L'édition de F. Villeneuve ponctue l'énoncé d'un point d'interrogation, tandis que F. Klingner place un simple point. Cette différence d'interprétation n'a évidemment aucune incidence sur le sens de la phrase. Il s'agit en effet d'un argument *a tempore* : la saison

---

<sup>46</sup> Tout au moins, dans ces limites : nous étudierons plus loin les décalages avec le cadre métrique que l'on trouve à l'intérieur de cet énoncé interrogatif. Ces décalages accentuent la vivacité créée par les *interrogationes rhetoricae*.

<sup>47</sup> Cf. *I.O.* 11.3. 176 ; C. Touratier, 1994, p. 477-478, interprétant ce passage de Quintilien, en déduit même que l'intonation interrogative devait être plus forte encore dans les interrogations sans mot interrogatif.

hivernale justifie que l'on fasse la fête<sup>48</sup>. En revanche, au niveau rythmique, l'effet est évidemment très différent entre un énoncé initial interrogatif et un déclaratif : la diction devait être différente. Mais il ne nous est pas possible de trancher. En tous les cas, là encore, la concordance entre l'énoncé et le cadre strophique donne à l'argument un caractère d'évidence.

Nous venons de voir que les interrogations oratoires visent à donner de la vivacité à l'argumentation parénétique. Cette vivacité est sensible dans le rythme adopté par ces énoncés. Si, dans la plupart des cas cités jusqu'ici, elles s'achèvent en fin de strophe, en réalité, cette coïncidence parfaite avec le cadre métrique est loin d'être majoritaire.

Lorsque l'*interrogatio* s'achève en fin de vers interne à la strophe, la discordance entre les deux grilles est encore toute relative : dans le cas d'1.17. 1, cette interrogation par sa brièveté témoigne d'une vivacité sensible, mais elle n'est pas en contradiction violente avec le cadre strophique. Il en va de même en 3.6. 45, lorsque le poète, exhortant à réformer les mœurs romaines, appuie sa pensée sur l'idée d'une décadence à laquelle il faut s'opposer : cette idée de décadence est vivement présentée dans une rapide interrogation oratoire :

Damnosa quid non inminuit dies?

Mais on pourra vraiment parler de complexité rythmique lorsque les *interrogationes* s'achèvent à la coupe ou en plein cours de vers. Rappelons par exemple 2.11. 13-22 :

13 **Cur non sub alta uel platano uel hac**

**pinu iacentes sic temere et rosa**

15 **canos odorati capillos,**

**dum licet, Assyriaque nardo**

**potamus uncti ?** dissipat Euhius

curas edacis. **Quis puer ocius**

**restinguet ardentis Falerni**

20 **pocula praetereunte lympa ?**

---

<sup>48</sup> L'argument *a tempore* justifiant l'invitation bacchique est souvent placé en début d'odes et on note fréquemment l'emploi d'un « Iam » initial : c'est le cas également en 1.4 (v. 3, 5), 3.29 (v. 17, 18, 21), 4.7 (v. 1), 4.12 (v. 1 [premier mot de l'ode], 3. Ce « Iam d'ouverture », analysé par J.P. Chausserie-Laprée, 1969, p. 497 dans l'écriture narrative, permet, plus globalement d'exprimer l'intensité dramatique : en ouvrant l'ode sur un tel procédé, Horace donne un ton vif et alerte à l'expression. Si, en plus, l'énoncé forme une interrogation oratoire, la vivacité est particulièrement forte.

### **Quis deuium scortum eliciet domo**

#### 22 **Lyden ?**

Les interrogations oratoires ont ici valeur d'exhortation : en disant « pourquoi ne pas boire ? », le poète incite à boire. Ces *interrogationes* se développent en deux séries séparées par une *sententia* que nous avons déjà analysée<sup>49</sup>. La première interrogation s'achève à la coupe, au vers 17 ; puis après la sentence morale intervient une seconde série formée de deux interrogations qui s'achèvent cette fois en plein cours de vers, au vers 22. On a dans tout ce passage un contrepoint assez complexe entre la grille rhétorique et la grille métrique. Cela donne à ce passage une vivacité qui se justifie sans doute par le contexte bacchique : il s'agit ici d'inciter à la fête par un rythme d'apparence libre et emportée.

Rappelons également le début de l'ode 1.14 : pour inciter le navire à regagner le port, le poète lance deux interrogations oratoires la première (v.2) qui contribue à l'exhortation, la seconde qui la justifie par un argument *a tempore* (v.3-9) : la tempête a mis le navire en pièce :

2                   ... **.O quid agis ?** Fortiter occupa

portum. **Nonne uides ut**

**nudum remigio latus,**

5                   **et malus celeri saucius Africo**

**antennaque gemant ac sine funibus**

**uix durare carinae**

**possint imperiosius**

9                   **aequor ?**

Ces deux interrogations oratoires se développent sans s'appuyer aucunement sur le cadre métrique : la première s'achève à la coupe du vers 2, la seconde en plein cours du vers 9. La contradiction entre le rhétorique et le métrique contribue à la vivacité de cette ode que nous avons déjà soulignée.

On voit donc que ces interrogations oratoires, visant à donner de la vivacité à l'exhortation et à l'argumentation, s'achèvent souvent en décalage avec le cadre strophique : cette discordance des deux grilles, rhétorique et métrique, accentuée, assurément, la vivacité de l'expression<sup>50</sup>.

---

<sup>49</sup> Cf. *supra* p. 88.

<sup>50</sup> Comme on a pu le constater dans les exemples cités, beaucoup d'*interrogationes* se rencontrent en début d'odes. En effet, sur les 103 odes des quatre livres, on en compte 12 qui débutent sur une interrogation directe, 4

v. Utilisation de la rhétorique parénétique quand le locuteur se montre en action

Nous avons essayé d'isoler un certain nombre d' « unités rhétoriques », caractérisées par la présence de lieux communs, de figures macrostructurales, et qui organisent la rhétorique parénétique. Exhortation, sentences, arguments, interrogations oratoires sont autant d'étapes pour conseiller l'allocutaire de suivre un comportement particulier.

Dans notre introduction, nous avons vu que le poète pouvait également se montrer lui-même en train d'agir : il lui arrive alors d'utiliser également une rhétorique parénétique dont l'originalité tient seulement à un point : dans les passages étudiés jusque là, le conseil de vie était donné dans l'intérêt de l'allocutaire, ici il demande à l'allocutaire d'agir d'une certaine manière qui lui serait favorable à lui. Voyons alors si les motifs que nous venons d'examiner, se retrouvent et se comportent de la même manière dans la grille métrique.

En fait, les tendances apparues dans l'étude de la rhétorique parénétique proprement dite se retrouvent. La grande majorité des « unités rhétoriques » s'achèvent en fin de strophe. Analysons par exemple 3.10 qui est une sorte de *paraklausithuron* : on voit le poète exprimer sa souffrance de demeurer devant la porte close de sa maîtresse<sup>51</sup>. Il s'adresse à cette dernière pour l'inviter à se laisser fléchir : la rhétorique utilisée suit constamment le cadre métrique. D'abord le poète enchâsse dans la première strophe un argument que les manuels de rhétorique appellent *a fictione*<sup>52</sup> : si elle était Scythe, Lycé aurait pitié de lui. Puis un argument *a tempore* est exprimé sous la forme d'une interrogation oratoire dans la seconde strophe<sup>53</sup> : le mauvais temps incite à avoir pitié de lui. Ensuite la troisième strophe, strophe centrale de l'ode, juxtapose en un énoncé-fonction l'exhortation proprement dite et une comparaison avec Pénélope qui n'a d'autre but que de la justifier. Enfin se développe sur les deux dernières strophes une nouvelle prière. Les « unités rhétoriques » s'achèvent donc toujours avec une fin de strophe.

Les cas où il y a discordance entre les fins d' « unité rhétorique » et les fins de strophes sont rares. On citera par exemple le cas de 1.17. 13-14. Dans cette ode, le poète invite Tyndaris à venir vivre avec lui. Il commence par un argument *a loco*, qui se développe

---

sur une interrogation indirecte, et 1 (l'ode 1.9) où l'on peut s'interroger sur la valeur interrogative du premier énoncé. C'est là une proportion importante. P.H. Schrijvers, 1973, p. 143, note qu'une interrogation initiale est un « procédé très approprié à créer un état d'attente et de curiosité aussi bien chez le destinataire du poème que chez le lecteur en général ». Ce commencement par une question est un procédé rhétorique qui a également été noté chez Properce (cf. *ibid* note).

<sup>51</sup> Que cette rhétorique du *pathos* soit parodique et exprime l'ironie du poète lyrique face à la morale élégiaque est possible (cf. notamment D. West, 2002, p. 98-100), mais cela ne change rien pour nous ici, puisque c'est justement cette rhétorique que nous analysons. H.P. Syndikus, 2001, p. 112 note cependant un indice rhétorique qui montre la distance du locuteur par rapport à son propre énoncé : les marques de première personne sont très rares (un seul cas : 3.10. 2 : « me »).

<sup>52</sup> *IO* 5.10. 95 ; H. Lausberg, 1960, § 398. D. West, 2002, p. 98 note que la périphrase « Tanain biberes » pour dire « Scythe » relève d'une parodie du grand style poétique.

<sup>53</sup> Bien qu'il n'y ait pas de mot interrogatif dans cette phrase, Klingner, 1959 et Villeneuve, 1929 s'accordent à y reconnaître une interrogation.



dans les trois premières strophes (v.1-12) : le domaine de Sabine est un lieu où il fait bon vivre, dit-il ; il termine du vers 14 au vers 28 sur l'exhortation elle-même exprimée au futur<sup>54</sup>. Mais entre ces deux grandes parties, s'enclasse, au centre de l'ode, v. 13-14, un énoncé qui intégré au reste de l'ode a valeur d'argument *a persona*, mais est bien plus important que cela :

Di me tuentur, di pietas mea  
et Musa cordi est. ...

Pour inciter la jeune femme à le suivre, il se dit protégé par les dieux : l'argument peut sembler banal et faible. Cependant placé ainsi au centre de l'ode, l'énoncé dépasse son rôle d'argument, il est cri lancé par le poète affirmant sa puissance inspirée. S'achevant en plein milieu de la strophe, à la coupe, il acquiert une vivacité très forte<sup>55</sup>.

Mais c'est dans l'ode 1.27 que les décalages entre les « unités rhétoriques » et le cadre strophique sont les plus forts et les plus répétés. L'ode 1.27, nous l'avons dit, est une ode dramatique : au milieu d'un banquet, on entend le poète vivre, se réjouir et, à certains moments, exhorter ces compagnons. L'ensemble de l'ode ne relève donc pas d'une rhétorique exhortative. Au début, le poète s'adresse à l'ensemble de ses compagnons : les deux premières strophes constituent une unique « unité rhétorique », où deux conseils sont prononcés, chaque fois rattachés, en énoncé-fonction, de façon très prégnante, à une remarque qui justifie ce conseil. La concordance entre la rhétorique et le cadre métrique est donc nettement recherché ici : le poète semble se placer au-dessus des autres buveurs, en les incitant au calme. Puis à partir du vers 9, répondant à la demande de ses amis qui lui demandent de se joindre à eux (v.9-10), il s'adresse directement à un seul des buveurs et le « taquine » en lui demandant la personne qu'il aime : avec une forte vivacité, il mêle alors prières, interrogations, promesses :

10                   ... . Dicat Opuntiae  
frater Megyllae quo beatus  
uolnere, qua pereat sagitta.  
  
Cessat uoluntas? Non alia bibam  
mercede. Quae te cumque domat Venus  
15                   non erubescendis adurit

---

<sup>54</sup> Sur la valeur exhortative du futur de l'indicatif, cf. A. Ernout-F. Thomas, 1953, § 267.

<sup>55</sup> Ce décalage a des conséquences très grandes. En effet l'énoncé qui le suit (1.17. 14-28) débute ainsi en cours de strophe sur « hic » (1.17. 14), qui sera ensuite répété en anaphore au début des deux strophes suivantes (1.17.17 et 20). Ce début de mouvement rhétorique en cours de strophe crée un décalage très net, entre l'itération strophique et la reprise anaphorique.

ignibus ingenuoque semper

amore peccas. Quicquid habes, age,

18 deponere tutis auribus. A! miser,

quanta laborabas Charybdi,

digne puer meliore flamma.

Une première prière s'achève en fin de strophe, en coïncidence avec le cadre métrique (v. 10-12) ; puis une question intervient jusqu'à la coupe du vers (v. 13) ; une menace suit et s'achève en cours de vers (v. 13-14) ; vient alors une affirmation qui vise à encourager l'allocutaire et s'achève à la coupe (v. 14-17) ; enfin, l'invitation à parler revient à nouveau jusqu'au cours du vers suivant (v. 17-18). On a donc là de très courtes phrases, qui constituent chaque fois des unités rhétoriques distinctes, et qui s'achèvent presque toutes en cours de strophe. Il y a là un décalage très net entre métrique et rhétorique qui vise à donner une impression de naturel, de familiarité, de vivacité<sup>56</sup>.

Ce décalage entre une rhétorique vive, aux mouvements changeants et le cadre métrique se fait d'autant mieux sentir ici du fait d'une situation tout à fait originale. Aux vers 17-18, le locuteur demande à son interlocuteur le nom de celle qu'il aime. Or l'exclamation qui suit, v. 18-20, (« A ! miser... ») laisse supposer que l'interlocuteur a répondu puisque c'est cette réponse qui déclenche l'exclamation du poète ; mais le poème ne cite pas la réponse. La fiction dramatique de l'ode incite donc à supposer qu'entre l'injonction aux vers 17-18 et l'exclamation aux vers 18-20, un temps s'est écoulé<sup>57</sup>. Mais si la grille de lecture métrique ne permet pas cette pause, puisque le changement de phrase intervient en plein cours de vers. Cette rhétorique vive, aux mouvements changeants a beau donner une impression de réalisme, la lecture *ad metrum* contrecarre ce réalisme. On a ainsi une rhétorique exhortative en conflit vif avec le cadre métrique.

Ce cas est cependant exceptionnel. Dans la majorité des cas, la rhétorique exhortative, utilisée dans ces odes qui montrent le poète en train de vivre, se moule totalement dans le cadre strophique et chaque « unité rhétorique » s'achève en même temps que la strophe.

---

<sup>56</sup> D'un point de vue microstructural, cette vivacité se fait sentir également par différents jeux stylistiques, notamment en 1.27. 13-17, au moment où le locuteur encourage l'allocutaire en cherchant à le rassurer d'avance, en lui disant qu'il n'a pas de honte à avoir. Dans cette phrase, on sera sensible d'abord à des jeux rhétoriques. La longueur de l'adjectif verbal « erubescendis » frappe l'oreille de l'auditeur, elle vise à donner confiance à l'allocutaire. Les répétitions de sonorités « (erubescendis) *ignibus ingenuoque* (amore) » permet de relier très fortement les deux propositions et de souligner le balancement rhétorique entre ces deux groupes nominaux (cf. RG.M. Nisbet – M. Hubbard, 1970, p. 315). Par ailleurs, d'un point de vue métrique, le rejet strophique de « amore peccas » est d'autant plus vif que l'initiale du nom est prosodiquement brève, ce qui fait débiter le vers sur un iambe : tout concourt à créer un sentiment de vivacité familière.

<sup>57</sup> Nous reprenons ici une analyse menée par J. Soubiran, 1975, p. 51 note 19.

vi. Bilan sur la rhétorique parénétiq

Dans ce type de recherches, il paraît difficile de proposer des statistiques, tant il est vrai que ces repérages relèvent de l'interprétation et peuvent prêter à discussion : la visée parénétiq des odes étudiées, la délimitation des motifs rhétoriques repérés sont parfois contestables, et une analyse exhaustive paraît difficile. Si l'on en reste cependant aux situations qui nous ont paru les plus claires et que nous venons de présenter, quelques conclusions peuvent être tirées.

On a pu remarquer que les éléments essentiels de la rhétorique parénétiq étaient en concordance avec le cadre strophique : exhortations et *sententiae* s'achèvent presque toujours avec la strophe. Visiblement dans les étapes rhétoriques importantes du discours, le poète use d'une poétique de la transparence : ce sont des étapes qui méritent un rythme simple et univoque. Dans les cas où il y a une discordance, le contexte (l'inquiétude du locuteur), le sujet (sujets légers comme l'amour) la justifient souvent. En revanche, dans les odes proprement morales, afin de donner une parfaite clarté à ses exhortations, le poète opte pour une concordance des deux grilles, ce qui produit un rythme simple, à vertu mnémotique.

En dehors des exhortations et des *sententiae*, on trouve des situations de discordances intéressantes. Selon les sujets, plus souvent, les arguments énoncés se trouvent en décalage avec le cadre strophique, même si, bien sûr, dans la grande majorité des cas, les limites externes de ces « unités rhétoriques » concordent avec les limites de la strophe. Par ailleurs, dans les cas où le poète use de figures macrostructurales telles que la prosopopée ou l'interrogation oratoire, il y a assez souvent un décalage avec le cadre métrique. La vivacité recherchée sur le plan rhétorique est accentuée par la relation avec le cadre métrique. Cette recherche de vivacité justifie également les décalages fréquents entre les deux grilles de lecture dans l'ode dramatique 1.27.

Nous avons étudié certains motifs importants de la rhétorique parénétiq par laquelle le poète enjoint à son allocutaire d'adopter un certain comportement. Comme nous l'avons dit dans notre introduction, le poète peut souvent également décrire son propre comportement : il est intéressant d'examiner dans quelle mesure le « je » est présent dans les odes et voir comment ses interventions se positionnent par rapport au cadre métrique.

### I.3. 2 Intervention du locuteur pour se donner comme exemple

Lorsque le poète prend son allocutaire à témoin pour lui montrer quelque chose, la rhétorique utilisée peut être analysée en fonction de l'importance donnée à la situation d'énonciation. Dans l'ode, le poète s'adresse à l'allocutaire pour le prendre à témoin : la situation d'énonciation est alors parfaitement explicite. Mais lorsque le poète se met à parler de sa vie, cette situation d'énonciation est effacée. Des indices formels de l'ancrage dans la

situation d'énonciation ont été proposés d'abord par E. Benveniste<sup>58</sup>, et J. Evrard-Gillis a montré que le repérage de ces indices avait leur pertinence dans les *Odes* d'Horace<sup>59</sup>. Le problème de l'énonciation n'est pas étranger à la rhétorique latine<sup>60</sup> et certains des motifs rhétoriques repérés précédemment peuvent être repris ici. Ainsi la *sententia*, où s'exprime une *quaestio infinita*, est, par nature, coupée de la situation d'énonciation. Au contraire, le poète peut s'adresser à l'allocutaire dans des buts précis<sup>61</sup>.

Tout cela peut permettre de repérer des « unités rhétoriques ». Ainsi l'ode 2.6 exprime le bonheur du poète à vivre à la campagne, dans l'Italie profonde, à Tibur ou à Tarente. Le poète ne s'adresse à l'allocutaire qu'au début et à la fin, ce qui invite à reconnaître trois moments dans cette ode : v. 1-8, s'adressant à Septimius, le poète forme le vœu de mourir à Tibur, v. 9-20, il explique le plaisir qu'il a à vivre à la campagne sans jamais s'adresser à son allocutaire, v. 21-24, il se retourne à nouveau vers son ami. Chaque « unité rhétorique » s'achève en fin de strophe, ce qui témoigne du calme, de la simplicité de cette ode.

L'ode 1.22 a également une structure tripartite, cette fois-ci plus régulière. Les deux premières strophes, tout en apostrophant Fuscus, énoncent une *sententia* ; c'est seulement au v.9 que le poète dit « je », pour raconter dans les deux strophes suivantes, comment son amour pour Lalagé l'a sauvé du danger<sup>62</sup> ; dans les deux dernières strophes, le poète forme le vœu de toujours aimer Lalagé. Là encore, les « unités rhétoriques » s'achèvent en fin de strophe.

Par le repérage de procédés rhétoriques ancrant plus ou moins l'énoncé dans la situation d'énonciation, il semble donc possible de comprendre comment l'allocutaire est pris à témoin de ce que raconte le poète. On peut alors distinguer des « unités rhétoriques » qui peuvent concorder ou non avec le cadre métrique. On constate qu'elle concorde le plus souvent.

La seule exception nous paraît être 1.34. Cette ode n'a pas d'allocutaire précis. Le poète raconte comment un danger lui a fait renier ses idées épicuriennes. Cette narration s'achève en cours de strophe au v. 12<sup>63</sup>, pour laisser la place à une *sententia* :

---

<sup>58</sup> E. Benveniste, 1970, p. 12-18, repère un « appareil formel d'énonciation » dans lequel il distingue les indices de personne, d'ostentation, les fonctions syntaxiques par lesquels le locuteur vise à agir sur l'allocutaire, interrogation, intimation, assertion, les indices de temps.

<sup>59</sup> J. Evrard-Gillis, 1978.

<sup>60</sup> Là-dessus F. Desbordes, 2006, p. 109 (« L'énonciation dans la rhétorique antique ») remarque : « La rhétorique antique n'a pas produit une théorie de l'énonciation comparable aux théories modernes en cours d'élaboration, mais elle a fort bien perçu cette dimension du langage et en a tenu compte. »

<sup>61</sup> H. Lausberg, 1960, § 759-765.

<sup>62</sup> Le vers 9 de 1.22 commence sur « namque » qui, comme le notent R.G.M. Nisbet – M. Hubbard, 1970, p. 268, permet d'introduire un exemple particulier qui illustre une maxime générale précédente.

<sup>63</sup> Comme en 1.22. 9, cette narration débute sur « namque » (cf. note précédente) : R.G.M. Nisbet – M. Hubbard, 1970, p. 380 rapprochent explicitement les deux cas : « both these clauses describe a personal experience that justifies a preceding statement, and both act as the pivot of the whole poem ». Dans le cas de 1.34, l'expérience personnelle est interprétée comme le résultat d'une action divine. Il y a bien sûr une part d'humour dans cette

5                   ... ; namque Diespiter  
                  **igni corusco nubila diuidens**  
                  **plerumque, per purum tonantis**  
                  **egit equos uolucrumque currum,**  
  
                  **quo bruta tellus et uaga flumina**  
10               **quo Styx et inuisi horrida Taenari**  
                  **sedes Atlanteusque finis**  
                  **concutitur.** Valet ima summis

mutare et insignem attenuat deus,  
obscura promens; hinc apicem rapax

15               Fortuna cum stridore acuto  
                  sustulit, hic posuisse gaudet.

Très visiblement, l'ode 1.34 s'achève sur une « unité rhétorique » sentencieuse qui débute en cours de vers au v. 12 : la narration qui précède et où le poète se met en scène s'achève en effet en discordance avec le cadre strophique. Cette discordance témoigne du choc ressenti par le poète lors de l'événement.

En dépit de ce cas exceptionnel, il faut reconnaître que, la plupart du temps, ces moments où le poète se présente en train de vivre concordent avec le cadre métrique. Comme les exhortations dans la rhétorique parénétiq ue, il s'agit de moments importants : on comprend qu'ils fassent l'objet d'un rythme simple et univoque.

Nous allons maintenant nous intéresser aux odes où le poète parle d'une de ses activités qui a une importance tout à fait particulière, sa poésie. Quelle rhétorique le poète adopte-t-il lorsqu'il parle de son activité poétique ?

### I.3. 3 Rhétorique du discours métapoétique : la *recusatio*

Les réflexions métapoétiques sont relativement fréquentes dans les *Odes*. Elles sont bien sûr essentielles pour comprendre la pratique du lyrisme par Horace : nous ne nous y

---

interprétation : l'archaïsme « Diespiter » en témoigne, ainsi que l'emphase du rythme rhétorique dans la strophe 1.22. 9-12 (cf. là-dessus, *infra*, p. 491)

intéresserons ici que dans la mesure où elles sont développées selon des pratiques rhétoriques qu'il convient de mettre à jour.

Selon la pratique alexandrine du livre de poésie, le recueil des livres I-III est formé d'un prologue programmatique et d'un épilogue<sup>64</sup>. Dans l'ode 1.1, le poète affirme ses ambitions poétiques, lesquelles seront définies plus précisément au fur et à mesure du recueil. Mais la création poétique, à Rome, n'est pas coupée du monde, et lorsque le poète parle de son œuvre, il en parle, le plus souvent, à un ami, à un protecteur, parfois à un autre écrivain. La visée du poète est alors toujours d'expliquer à son allocutaire son projet poétique, de le convaincre de son intérêt, souvent en réponse à un autre projet, un projet qu'on lui propose ou bien qu'un autre poète a formé. Ces remarques prennent alors, plusieurs fois, la forme classique de la *recusatio*<sup>65</sup>.

Dans ces conditions, si l'on veut étudier l'organisation rhétorique de ces odes, on peut distinguer différents procédés utilisés : d'abord, pour convaincre l'allocutaire que le projet poétique qu'il lui soumet ne lui convient pas ; ensuite, pour présenter son propre projet. Cela permettra de repérer encore une fois des « unités rhétoriques » dont on pourra étudier la position métrique.

On constate une coïncidence quasi parfaite entre les fins d'« unités rhétoriques » et la fin de strophe. Ici ne se pose pas en effet le problème des sujets légers, où le poète se permettrait certaines libertés rythmiques ; au contraire, le poète définit ici son œuvre et recherche un rythme simple et clair.

Lorsque le poète refuse le projet poétique que son allocutaire lui soumet, il adopte des procédés rhétoriques qui visent à donner de la vigueur à sa *recusatio*<sup>66</sup>.

Fréquemment, il renverse le problème, en invitant, dans une exhortation, son allocutaire à réaliser lui-même son projet. De fait, cet allocutaire est plusieurs fois écrivain lui-même et il soumet ce projet à Horace parfois, non tant pour que celui-ci se l'approprie, mais parce que c'est le sien. Ainsi en 2.1. 9-16, au subjonctif le poète exhorte Pollion à se faire historien de la guerre civile :

Paulum seuerae Musa tragoediae  
desit theatris; mox, ubi publicas

---

<sup>64</sup> Sur ce principe de composition du livre de poésie, cf. par exemple M.S. Santirocco, 1980, p. 46.

<sup>65</sup> Sur le discours métapoétique, parfois ambigu, de la *recusatio*, cf. notre introduction p. 34 sq.

<sup>66</sup> La *recusatio* s'apparente souvent à une priamel. Cette figure, fréquente en poésie antique, consiste, rappelons-le, en une énumération de termes ou d'idées rejetés et servant de repoussoir pour introduire enfin l'idée voulue : sa forme générale est du type « non A, non B, non C, sed D » ; plus spécifiquement, pour ce qui nous intéresse ici, elle se schématise de la façon suivante « alii..., alii... ; sed ego... ». Sur la priamel, cf. W.H. Race, 1982 (définition : p. 7-16 ; rapport avec la *recusatio* : p. 21-22). D'après W.H. Race, p. 122 qui étudie ce procédé d'Homère à Boèce, « next to Pindar's choral lyric, Horace's *Odes* exhibit the most sophisticated use of priamels ». Sans paraître connaître le terme de priamel, E. Breguet, 1962, analyse le cliché « alius..., ego » chez les poètes latins, et reconnaît (p. 132-133) qu'Horace l'utilise fréquemment pour « délimiter le domaine que lui assigne sa Muse », en l'opposant à d'autres.

res ordinariis, grande munus

Cecropio repetes cothurno

Cette invitation à réaliser son projet littéraire se double d'une invitation, au futur jussif, à revenir ensuite à la tragédie.

Le futur est souvent employé pour exprimer une exhortation adoucie, une invitation adressée à l'allocutaire ou à un tiers à réaliser le projet poétique qu'il soumet. Ainsi dans la première strophe de 1.6, il répond à Agrippa qu'il refuse d'écrire sur des sujets élevés et remarque que Varus ferait mieux que lui dans ce domaine : le verbe initial « Scriberis Vario fortis » peut alors être considéré comme une invitation indirecte adressée à Varus à écrire sur ce sujet. De même, en 2.12. 9-12, après avoir refusé la proposition de Mécène d'écrire sur des sujets épiques, dans une « phrase » qui est rattachée à la précédente par un énoncé-fonction (relation oppositive malgré le « -que ») il invite Mécène à réaliser lui-même ce projet<sup>67</sup> :

... ; tuque pedestribus

dices historiis proelia Caesaris,

Maecenas, melius ductaque per uias

regum colla minacium.

Dans tous ces passages, le poète renvoie à son allocutaire le soin de pratiquer un genre littéraire qu'il refuse. Cette pratique particulière de la *recusatio* se rencontre à des positions remarquables du recueil des *Livres I-III* : l'ode 1.6 se trouve au début du recueil, dans cette partie introductrice formée par les neuf premières odes, que l'on a reconnues comme étant les *Odes de Parade*<sup>68</sup> ; l'ode 2.1 ouvre le second livre ainsi que l'ensemble formé par les douze premières odes du livre II<sup>69</sup> ; l'ode 2.12 clôt cet ensemble. En les plaçant à des positions privilégiées du recueil, Horace souligne l'importance de ces odes pour la définition du genre lyrique qu'il pratique.

Dans le second recueil, celui du *livre IV*, la même pratique se trouve dans l'ode 4.2. Horace refuse d'abord d'imiter Pindare en traitant des sujets nobles (v. 1-32), puis toute la seconde moitié de l'ode, à partir de la neuvième strophe, est écrite au futur pour inviter l'allocutaire, Jullus Antoine, à chanter lui-même César, tandis que lui, Horace, se contentera

---

<sup>67</sup> Entre les vers 1 et 9, le poète énumère les sujets épiques qu'il ne saurait traiter ; v. 9-12, il coordonne à cette énumération le conseil que Mécène lui donne. À tout cela s'oppose, en 2.12. 13-20, la définition des sujets lyriques que le poète désire traiter. On a ainsi un exemple complexe et remarquable de priamel, analysé par E. Breguet, 1962, p. 133.

<sup>68</sup> Depuis longtemps, on a remarqué que les neuf premières odes du livre I sont écrites en mètres différents, comme si Horace, pour ouvrir son œuvre, voulait donner la preuve de sa virtuosité de poète : sur l'unité de ce groupement, cf. notamment M.S. Santirocco, 1986, p. 14-41.

<sup>69</sup> L'ensemble formé par les odes 2.1 à 2.12 tient à l'alternance de strophes alcaïques et saphiques (jusqu'à la dernière en strophe asclépiades a) et la disposition annulaire d'odes parlant de philosophie (2.2-2.3, 2.10-2.11), d'amour (2.4- 2.5, 2.8-2.9), d'amitié (2.6-2.7). L'ode 2.1 et l'ode 2.12 se répondent : elles parlent de poésie à des grands hommes (Pollion et Mécène). Sur l'unité de ce groupe, cf. W. Ludwig, 1957 et M.S. Santirocco, 1986, p. 83-109.

de mêler sa voix à la foule (v. 33-60). Cette *recusatio* métapoétique est intéressante, car elle permet assez bien de situer certaines ambitions du livre IV par rapport au recueil précédent. Après les *Livres I-III*, le poète a désormais posé sa voix : il ne mesure plus son art en le comparant à d'autres genres comme l'histoire ou l'épopée, mais à une autre voix lyrique, celle de Pindare<sup>70</sup>. Surtout, dans cette ode 4.2, la *recusatio* prend une teinte différente de ce que l'on trouve dans les autres : lorsque le poète évoque son art personnel (v. 33-60), il le fait au futur (4.2. 47 : « canam »). Cette ode 4.2 est prononcée dans l'attente du retour à Rome d'Auguste parti combattre les Sygambres (4.2. 34-36). Par conséquent, cette *recusatio* n'est pas seulement la définition du lyrisme horatien par opposition à un autre genre, elle prend l'aspect d'une promesse d'un chant à venir, d'un chant renouvelé<sup>71</sup> qui se mêlera à la voix de la communauté réunie autour de son chef et protecteur<sup>72</sup>.

Dans tous les cas précédents, pour refuser un projet poétique, Horace procède en renversant la situation, en invitant un autre à le réaliser : cette invitation se fait toujours en concordance parfaite avec le cadre strophique. Souvent aussi, Horace marque sa distance par rapport au projet poétique qu'on lui soumet en recourant à un énoncé en modalité interrogative. Par une interrogation rhétorique, il prend une distance par rapport aux récits qu'on lui demande de faire. C'est ce que l'on note dans les strophes de 1.6. 13-16 et 2.1. 29-36 :

Quis Martem tunica tectum adamantina  
digne scripserit aut puluere Troico  
nigrum Merionen aut ope Palladis  
Tydiden superis parem?

Quis non Latino sanguine pinguior  
campus sepulcris impia proelia  
testatur auditumque Medis  
Hesperiae sonitum ruinae ?

Qui gurgis aut quae flumina lugubris  
ignara belli ? Quod mare Daunia  
non decolorauere caedes ?

<sup>70</sup> Dans le premier recueil, Horace mesure également implicitement son art à Pindare lorsque, en 1.12, il le cite dans le *motto* initial, mais il n'y avait pas de réflexion métapoétique : il s'agissait plutôt de montrer les relations entre son lyrisme, qu'il commençait à définir, et celui de Pindare. Dans cette seconde ode du livre IV, qui peut être conçue comme un second prologue après 4.1 (M.C.J. Putnam, 1986, p. 62), le genre lyrique d'Horace est désormais établi et il peut souligner sa pratique en la comparant à celle de Pindare.

<sup>71</sup> Assurément, le futur « canam » peut s'interpréter comme un futur performatif qui indique l'action dans laquelle le locuteur est sur le point de s'engager. Cependant, le contexte global de cette partie de l'ode invite à voir la promesse d'un nouveau chant. M.C.J. Putnam, 1986, p. 60-62, note que le chant que promet Horace est un rêve de *renouveau* puisqu'il doit accompagner le *retour* d'Auguste. Le vocabulaire employé insiste sur l'idée de renouvellement (v. 43 : *reditu*, v. 47 : *recepto* ; v. 58 : *referentis*).

<sup>72</sup> Auguste, absent de Rome dans cette ode 4.2, est encore attendu dans l'ode 4.5. Par ailleurs, 4.4. et 4.14 fêtent le retour de Drusus et Tibère. M.C.J. Putnam, 1986, p. 31 note avec raison que l'un des thèmes majeurs du livre IV est celui du renouvellement, de la revitalisation, de Rome, mais aussi de la voix poétique. Le livre IV multiplie les promesses d'un nouveau chant : 4.2. 46-48, 4.5. 37-40, 4.11. 31-36, 4.15. 4.15. 25-32.



Quae caret ora cruore nostro ?

Au sujet de l'ode 2.1, M. Lowrie note très justement qu'après avoir encouragé Pollion dans son projet d'écrire une histoire des guerres civiles, Horace paraît faire sien ce projet en commençant une narration dans les strophes 5 à 7, mais cette narration tourne court au vers 29, lorsque par des interrogations rhétoriques, le poète met à distance son propre récit<sup>73</sup> : passant au régime du discours, il exprime l'impossibilité de donner une image complète de ces guerres. Il en va de même en 1.6. 13-16, où l'interrogation rhétorique permet au poète de dire son incapacité à traiter des sujets mythiques. Dans les deux cas, ces interrogations rhétoriques s'achèvent en fin de strophe.

Refusant le projet qu'on lui soumet, le poète peut aussi feindre de ne plus s'adresser à son allocutaire, et s'encourager lui-même à garder son projet personnel. Ce procédé rhétorique passe par des exhortations adressées à soi-même ou à sa muse, et par des interrogations oratoires. C'est ce que l'on trouve dans les dernières strophes des odes 2.1 et 3.3<sup>74</sup> :

2.1. 37-40 :

Sed ne relictis, Musa procax, iocis  
Caeae retractes munera Neniae,  
mecum Dionaeo sub antro  
quaere modos leuiore plectro.

3.3. 69-72 :

Non hoc iocosae conueniet lyrae;  
quo, Musa, tendis ? Desine peruicax  
referre sermones deorum et  
magna modis tenuare paruus.

Dans les deux exhortations juxtaposées de 2.1. 37-40, avec un « sed » initial très fort, le poète affirme sa volonté de traiter des sujets légers. La strophe 3.3. 69-72 est un peu plus agitée. C'est le seul passage métopoétique que nous rencontrons où une « unité rhétorique » s'achève en cours de strophe : l'interrogation « quo, Musa, tendis ? » s'achève à la coupe du vers, pour laisser la place à une injonction forte.

On voit ainsi que la rhétorique utilisée dans ces odes est, dans ses limites externes, en concordance avec le cadre strophique. La plupart des odes où Horace définit son projet poétique s'adresse à un allocutaire qui lui soumet un projet : ces odes ont alors pour visée de convaincre l'allocutaire que ces projets ne conviennent pas. La rhétorique est simple et use de

---

<sup>73</sup> M. Lowrie, 1997, p. 176-185 : “the intervening stanza progress from the vivid representation of *enargeia* (17-24) to narrative (25-28) to rhetorical questions (29-36), **from Pollio's history to Horace's preferred manner of voicing civil war**”.

<sup>74</sup> Dans les deux cas, il s'agit d'un procédé de rupture où le poète annonce explicitement la fin de l'ode en disant qu'il cesse de parler, parce qu'il abandonne un sujet qui ne lui convient pas. Ce procédé de « formule de rupture » (*Abbruchsformel*) a été défini et étudié dans le lyrisme pindarique par W. Schadewaldt, *der Aufbau der Pindarischen Epinikion*, 1928, *Schriften der Königsberger Gelehrten Ges.*, G. Kl. V 3, p. 311 sq. cité par E. Fraenkel, 1957, p. 239 qui étudie ce même phénomène dans les *Odes* d'Horace.

procédés aisément identifiables. Il est peu d'odes où le poète se contente d'affirmer sa pratique poétique, où l'allocutaire n'est sollicité que comme témoin. Parmi les odes écrites en quatrain, on n'en trouve qu'une, la dernière du livre II, qui soit adressée à Mécène : celui-ci n'est sollicité que comme témoin des affirmations du poète. L'ode s'achève seulement sur une exhortation qui ne semble cependant pas être adressée directement à Mécène :

Absint inani funere neniae  
luctusque turpes et querimoniae;  
conpesce clamorem ac sepulcri  
mitte superuacuos honores.

Après avoir affirmé que sa poésie le rendra immortel, le poète conclut sur cette strophe où il encourage ses contemporains à ne pas se soucier de sa mort physique.

Ainsi voit-on que dans ces odes où le poète parle de son projet poétique, il adopte une rhétorique qui vise à convaincre l'allocutaire du bien-fondé de ce projet par opposition à d'autres qu'on lui soumet. Cette rhétorique assez simple est constituée d'« unités » qui toujours s'achèvent en fin de strophe. Ces odes témoignent par là d'un rythme global relativement calme, où s'affirme la confiance du poète en son travail de créateur.

Nous allons maintenant nous intéresser à la dernière posture, au dernier masque que, selon ce que nous avons pu reconnaître dans notre introduction, le poète peut prendre dans ses *Odes* : la posture du célébrant.

### I.3. 4 La rhétorique de la célébration

Dans les odes que nous avons jusqu'ici examinées, l'allocutaire était un égal ou un inférieur du poète : ces odes visaient à leur faire suivre certaines règles de vie, à les prendre à témoin de la vie du poète lui-même, à leur faire comprendre son projet poétique et les convaincre de sa valeur. Très nettement distinctes, au moins en apparence, sont les odes qui vont nous intéresser maintenant. Ici l'allocutaire est un dieu ou un humain que le poète veut louer : on a donc affaire à une rhétorique épидictique.

Parce que la relation au destinataire est ici très nettement différente des autres cas, il est possible, nous semble-t-il, de distinguer précisément les odes qui contiennent cette rhétorique épидictique. On peut ainsi repérer :

- Sept odes qui, du début à la fin, font la louange d'un être humain : 1.26, 3.14, 4.4, 4.5, 4.9, 4.14 et 4.15
- Treize qui, du début à la fin, ont pour visée de louer et de prier une divinité ou un être non humain : ces odes peuvent avoir cependant, en même temps d'autres visées : 1.10, 1.12, 1.21, 1.30, 1.31, 1.32, 2.19, 3.13, 3.18, 3.21, 3.22, 4.6, le *Chant Séculaire*.

- Cinq où un passage seulement, et non l'ensemble, a cette visée de louange et de prière adressée souvent à un dieu, une fois (3.14) à un homme : 1.2 (25-52), 1.35 (1-32), 3.4 (1-42), 3.11 (1-24), 3.14 (1-12), 3.26 (9-12)

Nous allons tâcher d'analyser la rhétorique à l'œuvre dans ces odes : nous distinguerons deux pôles, ce qui vise à la prière et ce qui vise à la louange<sup>75</sup>. Nous verrons ensuite comment certaines odes associent les deux. Ces deux visées de prière et de louange créent une rhétorique dont on peut distinguer des « unités », dont nous étudierons la place dans le cadre strophique.

#### i. La prière

Nous allons étudier dans cette section les odes où le poète célébrant n'a d'autres visées que d'adresser une prière à la divinité. Cependant, dans ces odes, le poète peut également avoir une autre apparence que celle du célébrant.

Ces odes peuvent n'être constituée que d'une prière proprement dite, ou bien être accompagnées d'une autre « unité rhétorique ». Nous examinerons ces deux cas tour à tour.

##### ➤ *Hymnes élémentaires : la prière*

On relève deux ou trois odes horatiennes qui forment des hymnes constitués d'une seule et unique prière, la *precatio* : 1.30 et 3.22, et d'un certain point de vue 1.32<sup>76</sup>. Les deux premières, 1.30 et 3.22, sont des odes très courtes, formées de deux strophes.

L'ode 1.30 est une prière à Vénus et sa suite pour qu'elles viennent toucher Glycère. La première strophe s'adresse directement à Vénus, la seconde se tourne vers d'autres divinités qui accompagnent la déesse de l'amour. Cette ode, tout en prenant une forme hymnique, est, en réalité, une sorte de billet amoureux. Il n'y a rien là cependant que de très simple : les exhortations se moulent entièrement dans le cadre strophique.

L'ode, 3.22, formée d'une seule phrase, est une dédicace d'un pin à Diane. Cependant, bien qu'il s'agisse d'un unique énoncé, il faut noter que la protase contenu dans la première strophe est une invocation, tandis que l'apodose, dans la seconde strophe, contient la prière

---

<sup>75</sup> La rhétorique hymnique est, de celles employées dans les odes, la plus clairement codifiée : F. Cairns, 1974, ainsi que *id.*, 1982, p. 228 a analysé ce genre hymnique en listant les actants qui y interviennent (ce qu'il appelle les *primary elements*) et les lieux communs qui y sont utilisés (ce qu'il appelle les *secondary elements*). La rhétorique hymnique dans l'antiquité gréco-romaine a été amplement étudiée : nous ne chercherons pas ici à définir une spécificité rhétorique des hymnes horatiens, mais simplement à en étudier l'agencement dans le cadre métrique. Pour la structure des hymnes grecs et des formes poétiques qui leur sont apparentées, on pourra consulter l'article de C. Calame, 1994 et son point bibliographique p. 393.

<sup>76</sup> N.E. Collinge, 1961, p. 126 reconnaît à ces trois odes le statut d'hymne, mais il note que cette catégorie « hymnique » est difficile à définir et la qualifie d'élastique. Cf. ce que nous en avons dit dans notre introduction.

proprement dite<sup>77</sup>. Cette coïncidence de la syntaxe, de la rhétorique et de la métrique témoigne de la simplicité de l'ode.

Ce sont là deux petites odes très simples où une seule idée s'exprime, s'appuyant sur un seul motif rhétorique, la prière, et se développe dans deux strophes seulement.

L'ode 1.32, quant à elle, est une prière au barbiton, la lyre éolienne. Au début de cette ode, le premier mot « poscimur » pose des problèmes de manuscrits et d'interprétations<sup>78</sup>. Mais si l'on exclut ce mot, toutes les phrases de cette ode sont des prières. On a cependant ici un exemple intéressant d'une parenthèse centrale qui vient apporter à l'ode un élément nouveau. En effet, bien que globalement l'ode soit toute entière une prière, les deux strophes centrales, à l'intérieur d'une relative, font le portrait d'Alcée, l'initiateur du genre lyrique éolien. Ainsi incluse aussi bien dans la prière d'ensemble que dans la syntaxe elle-même de la phrase, la figure d'Alcée, à la manière de celle d'un héros mythique fondateur, rattache le *barbiton* à une tradition des plus anciennes, et donne à la prière une grande solennité. On notera que cette relative débute et s'achève à des changements de strophes et que les prières proprement dites se développent dans des strophes unifiées (v. 1-4 et v.13-16). La coïncidence entre la grille métrique et la grille rhétorique est ainsi assurée et souligne, là encore, la solennité modérée de la prière.

Ces odes sont toutes entières des prières adressées à des divinités et sont écrites en strophes saphiques. Rappelons que le rythme saphique associe naturellement la gravité du dactyle et la légèreté du vers court : accentué par la coïncidence avec la grille rhétorique, du moins dans ses limites externes, ce rythme simple et ondulant correspond parfaitement à ces prières légères.

L'emploi unique de la *precatio* se retrouve également dans l'ode 3.26, où le poète, après avoir annoncé la fin de ses amours, avoir donné des ordres à ses serviteurs, change d'allocutaire dans la dernière strophe et adresse une prière à Vénus :

O quae beatam diua tenes Cyprum et  
Memphin carentem Sithonia niue  
regina, sublimi flagello  
tange Chloen semel arrogantem.

---

<sup>77</sup> Cf. NE. Collinge, *ibid* (de même, F. Cairns, 1982, p. 228-241 a étudié tous les *topoi* hymniques présents dans cet unique énoncé). Cette association en une phrase de l'invocation et de la prière est typique de la rhétorique hymnique (cf. E. Norden, 1913, p. 168) : nous la retrouverons dans les odes étudiées plus loin : aussi, sauf cas particuliers, nous considérerons maintenant l'invocation et la prière comme deux motifs associés.

<sup>78</sup> Le problème est discutable. F. Villeneuve, 1929, qui adopte la leçon « poscimur », comme, après lui, D.R. Shackleton Bailey, 2008, note (p. 44 note 1), que « dic » après « poscimur Latinum carmen » serait gauche, tandis que « poscimur » peut se réclamer de Pindare *Isth* 8. 5. Au contraire, R.G.M. Nisbet – M. Hubbard, 1970, p. 360, qui optent pour « poscimur », comme A. Kiessling – R. Heinze, 1955 ou F. Klingner, 1959, reconnaissent là une imitation du *λίσσομαι* des hymnes grecs et considèrent qu'un « poscimur » initial est trop abrupt. Quoi qu'il en soit, pour ce qui nous concerne, nous pouvons considérer que même avec la leçon « poscimur », le premier énoncé constitue une prière.

Cette ode n'est pas un hymne. Horace joue ici le rôle de l'ancien amant qui témoigne de la fin de ses amours ; mais dans la dernière strophe Horace recourt à une rhétorique de la prière, en s'adressant soudain à Vénus, qu'il met au service de son témoignage. Cette prière faite à Vénus montre la solennité du témoignage. On notera que, dans cette ode, la prière demeure parfaitement isolée dans le cadre de la strophe, la dernière de l'ode.

Dans tous les cas que nous venons de voir, la prière est simplement formée d'une phrase ou deux à l'impératif. Dans ces prières, le poète, derrière le masque de l'orant, adopte une autre *persona* : celle de l'amoureux en 1.30 et 3.26, celle de l'homme vivant dans son domaine campagnard, en 3.22, celle du poète en 1.32. La prière n'est donc qu'une forme rhétorique mise au service d'une autre visée. Cette forme rhétorique demeure très simple, en parfait accord avec le cadre métrique.

Cependant, cette prière peut être exprimée de façon un peu plus complexe, par l'ajout de procédés rhétoriques que nous allons examiner maintenant.

➤ *Prière renforcée par des procédés rhétoriques*

Dans les odes où le poète célébrant se contente d'adresser une prière à une divinité, il peut donner une certaine vigueur rhétorique à cette prière par des procédés rhétoriques. C'est le cas dans deux odes, 1.2 (où la partie célébrante est comprise dans les vers 25-52) et 1.31.

Remarquable est le cas de l'ode 1.31. Cette ode semble avoir été écrite pour un jour solennel, la dédicace à Apollon du temple sur le Palatin. Pourtant loin de composer une ode officielle, le poète s'adresse ici personnellement au dieu. N.E. Collinge classe cette ode parmi les hymnes mais remarque que la prière y est précédée d'un « passage d'introspection »<sup>79</sup>. En vérité, cette introspection est d'autant plus intéressante qu'elle commence à la troisième personne. Le poète se demande ce qu'il va demander à Apollon pour lui-même : parlant à la troisième personne, il se pose cette question à laquelle il donne aussitôt des réponses négatives.

Quid dedicatum poscit Apollinem  
uates? Quid ora de patera nouum  
fundens liquorem? Non opimae  
Sardiniae segetes feraces.

On note que le passage de la question à la réponse se fait en plein cours de vers : cette discordance entre métrique et rhétorique laisse sentir que nous ne sommes pas encore entrés

---

<sup>79</sup> N.E. Collinge, 1961, p. 126. Cette ode est typique de l'inclusion de la méditation personnelle dans la visée hymnique collective, caractéristique de l'hymnique horatien. Cf. ce que nous en avons dit dans notre introduction, p. 31.

dans un contexte hymnique, solennel<sup>80</sup>. La vivacité créée par la discordance entre les deux grilles exprime l'intimité de la réflexion du poète.

En apparence donc, le poète n'a pas d'allocutaire dans les trois premières strophes de l'ode, car il ne paraît pas s'adresser à Apollon qu'il désigne par la troisième personne, mais en même temps, ces trois strophes annoncent ce que le poète va effectivement demander à la divinité dans la strophe suivante. Tout se passe en fait comme si la prière qu'allait adresser le poète à la divinité était annoncée dans une mise à distance. H.P. Syndikus note très justement qu'une telle mise à distance crée une tension qui ne sera résolue que lorsque la prière sera effectivement prononcée dans la dernière strophe de l'ode<sup>81</sup> :

Frui paratis et ualido mihi,  
Latoe, dones, at, precor, integra  
cum mente, nec turpem senectam  
degere nec cithara carentem.

On accède ainsi dans cette dernière strophe à une prière tout à fait traditionnelle<sup>82</sup>. Les quatre strophes précédentes ont fait attendre cette prière en définissant l'identité de l'orant : un *uates* qui ne saurait demander à Apollon des biens matériels<sup>83</sup>. L'accession à la prière s'est faite à l'unisson avec la grille rhétorique, après un changement de strophe.

Dans cette ode 1.31, alors que la prière est annoncée dès le début, la relation hymnique, qui unit un Je célébrant un Tu, ne se met en place que dans la dernière strophe lorsque, enfin, le poète commence à s'adresser directement à la divinité pour lui faire sa prière ; jusqu'alors, le recours à la troisième personne effaçait la situation d'énonciation. C'est cette mise à distance qui donne un effet original à la prière adressée à Apollon.

Le cas de 1.2 est moins original. Dans cette ode, les 7 premières strophes sont sans destinataire, sans « tu » explicite : elles présentent une description des guerres civiles qui incite le poète à appeler au secours. Aussi ne peut-on pas ici parler d'hymnes purs : F.

---

<sup>80</sup> D. Feeney, *art. cit.*, in N. Rudd, 1993 (éd.), p. 46, dans une lecture globale du recueil des *Odes*, note que l'ode 1.31 est l'une des premières à mêler la sphère du public et celle du privé.

<sup>81</sup> H.P. Syndikus, 2001, p. 279 : « Die Spannung, die durch die Fragen der ersten Verse erweckt wird, zieht sich durch die ganze Ode hin und wird erst in der letzten Strophe, die das Gebet des Dichters endlich bringt, gelöst ».

<sup>82</sup> R.G.M. Nisbet – M. Hubbard, 1970, p. 356 montrent qu'elle est fortement inspirée de sources poétiques et philosophiques. Arrivant ainsi en fin d'ode, cette strophe de prière a une emphase certaine : d'après les commentateurs (*ibid*), le « frui » est emphatique. On notera que ce mot est iambique : cela crée un rythme original de cet hendécasyllabe alcaïque et attire l'attention de l'auditeur.

<sup>83</sup> La coordination des éléments que demande le poète à Apollon demeure cependant problématique : il demande la santé physique (*ualido*), mentale (*integra cum mente*), intellectuelle (*nec cithara carentem*), mais l'emploi du « at » au cours du second vers est surprenant, et peut-être faut-il, contrairement à ce que fait F. Villeneuve, 1929, adopter la correction de Lambin et préférer « et ». C'est la leçon adoptée par un certain nombre d'éditeurs (F. Klingner, 1959, D.R. Shackleton Bailey, 2008) et de commentateurs (R.G.M. Nisbet – M. Hubbard, 1970, p. 357-358 qui s'en justifient).

Villeneuve classe cette ode parmi les odes civiques<sup>84</sup>. Cependant la violence des luttes intestines, décrites en ce début d'ode, est telle que le poète, à partir du v.25, éprouve le besoin d'en appeler aux dieux, de leur adresser une prière et d'opposer à ce tableau plein de fureur un hymne serein à une divinité protectrice. Mais cette divinité se fait attendre : aussi la prière en elle-même est-elle encore retardée. En effet, en 1.2. 25-30, au lieu que la prière intervienne directement, le poète exprime par une série d'interrogation son incapacité à trouver la divinité qui pourra protéger Rome : on a ici une *dubitatio*<sup>85</sup> :

Quem uocet diuum populus ruentis  
imperi rebus? Prece qua fatigent  
uirgines sanctae minus audientem  
carmine Vestam?

Cui dabit partis scelus expiandi  
Iuppiter? Tandem uenias precamur,  
Nube candentis umeros amictus,  
augur Apollo.

La *dubitatio* permet ici la transition entre le tableau des guerres civiles et l'invocation aux dieux. D'un point de vue rythmique, on note que ce motif, au début, est en concordance avec la grille métrique, mais s'achève en plein cours d'hendécasyllabe saphique : c'est alors seulement qu'une adresse à la deuxième personne a lieu, dans un décalage fort avec la grille métrique. Cette discordance témoigne de la difficulté d'accéder à l'équilibre rythmique de l'hymne. Celui-ci n'est atteint qu'à partir du vers 30 : une invocation, en forme de litanie, se déploie alors sur trois strophes et demie. Puis l'ode s'achève sur une prière à Mercure-Octave. Dans cette ode 1.2, la *dubitatio* sert à introduire la prière, en faisant la transition avec ce qui précédait. Le décalage avec le cadre strophique complexifie le rythme de ces strophes saphiques en leur donnant une ampleur plus grande.

Nous avons examiné ici les cas où le poète prend l'apparence du célébrant en vue d'adresser une prière à une divinité. Cette prière formée de phrases injonctives peut être précédée de procédés rhétoriques qui lui donnent une relative originalité. La visée profonde de cette rhétorique de la prière est multiple : expression de l'amour, déploration civique, prière personnelle. Pourtant quelles que soient ces visées, on a vu que presque toujours, il y a

---

<sup>84</sup> F. Villeneuve, 1929, p. 2.

<sup>85</sup> Cf. *I.O.* IX 2. 19 : « *dubitatio*, cum simulamus quaerere nos unde incipiendum, ubi desinendum, quid potissimum dicendum sit ». H.P. Syndikus, 2001, p. 413 note que la *dubitatio* initiale est un trait caractéristique de l'« Hymnenstil » : il donne comme références Pindare, *Olympiques* 2.1-4, *Isthmiques* 7. 1-3, *frag.* 29, 89. cf. Norden, *op. cit.*, p. 152.

coïncidence entre les « unités rhétoriques » et le cadre strophique ; lorsqu'il n'y en a pas (1.31. 3, 1.2. 30, c'est que le poète n'est pas encore entré de plein pied dans la relation hymnique, dans la prière proprement dite.

Nous allons maintenant nous intéresser aux cas, fort différents, où le poète célébrait a pour but unique d'adresser une louange.

## ii. La louange

Dans certaines odes, le poète ne prend la posture du célébrait que pour adresser une louange, sans demander quoi que ce soit en échange. C'est le cas de célébrations adressées à des êtres humains : aux hommes, le poète n'adresse pas souvent de prière. Mais il arrive également qu'Horace se contente de faire la louange d'une divinité sans la prier.

Nous allons donc parler ici, pour la première fois dans cette section, d'odes qui célèbrent des hommes. Il s'agit là d'une situation fort différente de la célébration de divinités, et nous allons voir en effet que la structure rhétorique, dans son rapport avec le cadre métrique, y diffère sensiblement<sup>86</sup>. Comme nous l'avons dit dans notre introduction, ces odes de célébration humaine sont rares dans le premier recueil d'odes, beaucoup plus fréquentes dans le second. La louange humaine donne en effet au poète un rôle, lui fait adopter un masque qu'il hésite à prendre, celui d'un juge en valeurs politiques et humaines. C'est là un rôle que se reconnaît souvent Pindare, qu'Horace affirme ne pas oser imiter : cela explique la rareté des louanges humaines dans le premier recueil, alors que le second, lui, suit une esthétique différente.

Nous étudierons donc ici la rhétorique qu'adopte Horace pour prononcer une louange. Nous allons d'abord voir comment Horace légitime sa posture de célébrait avant de prononcer une louange humaine.

### ➤ *La légitimation du Je dans la louange humaine*

Horace, dans son premier recueil au moins, a hésité à consacrer des odes entières à une louange humaine directe. Ç'aurait été donner trop d'importance à un simple mortel. De plus, tandis que tout homme peut prier une divinité, une louange humaine, sans doute, implique que le locuteur ait une légitimité à parler d'affaires politiques pour louer les grands hommes. La louange humaine, de fait, passe souvent par une autolégitimation du locuteur : cela est traditionnel depuis Pindare qui, dans ses épinicies, passe beaucoup de temps à parler de sa création poétique et à se construire cette figure de poète à la puissance immortalisante.

---

<sup>86</sup> Ces différences conduisent N.E. Collinge, 1961, p. 126 à d'étranges incohérences. Il ne reconnaît pas le statut d'hymnes à des odes comme 4.4, 4.5 ou 4.15, choix qui ne se justifie que par le fait qu'elles sont dédiées à des hommes (car à part cela, des éléments de rhétorique hymnique s'y trouvent) ; en revanche, il classe parmi les hymnes 4.14, également en l'honneur d'Auguste. L'un des buts de ce paragraphe va être d'essayer de montrer les ressemblances entre la rhétorique utilisée pour célébrer un homme et celle utilisée pour célébrer un dieu.



De même, dans les odes, peu nombreuses dans les *livres I-III*, majoritaires dans le *livre IV*, où Horace prend l'apparence du célébrant pour prononcer une louange humaine directe, souvent, il commence par justifier ses propos en légitimant sa parole. Cette légitimation, chez Horace, passe souvent par l'invocation aux Muses. Ainsi la brève ode 1.26, la seule des *livres I-III* à être tout entière une louange humaine, est-elle surtout, en réalité, une invocation à la Muse, qui seule, selon lui, peut produire une louange digne de Lamia<sup>87</sup>. Cette invocation est organisée en trois étapes : des vers 1 à 6, le poète affirme son attachement aux Muses, des vers 6 à 9, il exhorte à louer Lamia, enfin des vers 9 à 12, il explique cette exhortation par le fait que seules les Muses ont cette puissance immortalisante. On notera que ces trois parties sont en décalage permanent avec le cadre strophique, puisqu'elles s'achèvent en cours de vers. Ces discordances sont surprenantes dans ce contexte de célébration : on en a déduit souvent qu'il s'agissait des premiers essais lyriques d'Horace<sup>88</sup>. En tous les cas, ces décalages incitent à ne pas voir dans cette louange quoi que ce soit de solennel : il s'agit là d'une odelette sans grande prétention.

Il en va, bien sûr, tout autrement dans les odes du *livre IV*. Ce livre a dans son ensemble une visée célébrante bien plus prononcée que le premier recueil<sup>89</sup> et plusieurs odes débutent sur une partie qui vise à légitimer la parole du poète<sup>90</sup>. Ainsi la dernière ode, 4.15, avant la louange proprement dite à Auguste, commence-t-elle sur une imitation de la *Réponses aux Telchines*, de Callimaque, où le poète affirme que son sujet lui a été imposé par Apollon lui-même :

**1 Phoebus uolentem proelia me loqui  
uictas et urbes increpuit lyra  
ne parua Tyrrenum per aequor  
uela darem. Tua, Caesar, aetas**

5 fruges et agris rettulit uberes

Cette première phrase est la seule où intervient la première personne du singulier : le poète commence par se justifier de louer Auguste, avant de prononcer cette louange à laquelle l'absence de « je » apporte une dimension objective. Cette phrase de légitimation est en décalage avec le cadre strophique. Cette discordance fait sentir que nous ne sommes pas encore dans la louange proprement dite : la solennité d'un rythme pleinement univoque n'est

---

<sup>87</sup> La louange a valeur sacrée : c'est bien le terme employé par Horace : « hunc sacrare ».

<sup>88</sup> Cf. *infra* p. 453 note.

<sup>89</sup> Selon la « Vie d'Horace » par Suétone (9), Auguste aurait poussé (*coegerit*) Horace à composer ce *livre IV* pour ses victoires et celles de ses beaux-fils. Cette remarque de Suétone a conduit la critique, durant longtemps, à négliger ce recueil et à n'y voir qu'une œuvre de commande : cf. R.G.M. Putnam, 1986, p. 11-12.

<sup>90</sup> Selon G. Hutchinson *art. cit.*, in S.J. Harrison, 2007 (éd), p. 47, l'affirmation que la poésie rapporte la gloire au poète est même plus insistante encore dans le *Livre IV* d'Horace que dans les épiniées de Pindare.

pas encore de mise. En revanche, le poète a hâte d'en venir à cette louange : c'est ce que fait sentir le contre-rejet de la seconde phrase. Cette première phrase permet de légitimer la voix du poète célébrant de façon très paradoxale. Horace reprend un *topos* qui traditionnellement légitime la pratique de la poésie légère, en l'opposant aux récits de bataille<sup>91</sup>. Ici, Horace infléchit ce *topos* : aux récits de batailles s'oppose désormais la paix, civique autant qu'individuelle<sup>92</sup>. Par cet infléchissement du *topos*, Horace légitime sa célébration, tout en évitant de donner l'impression d'imiter et en demeurant dans la tradition de la poésie légère des *poetae novi*. Cette pratique paradoxale d'imitation créatrice justifie peut-être également en soi-même un rythme complexe en décalage avec le cadre métrique.

La légitimation de la parole poétique célébrante peut être beaucoup plus développée. En 4.9, elle devient presque le sujet essentiel de l'ode. Ici, le poète veut louer M. Lollius ; mais la louange elle-même ne débute vraiment qu'à la coupe du vers 30 :

29 Paulum sepultae distat inertiae  
30 celata uirtus. Non ego te meis  
chartis inornatum silebo  
totue tuos patiar labores

impune, Lolli, carpere liuidas

34 obliuiones. ...

Dans les trente premiers vers, le poète se livre à une longue réflexion sur le pouvoir immortalisant de la poésie, en développant ce *topos* selon lequel bien des hommes vaillants ont vécu dans l'Histoire mais seuls ceux que la Muse a loués sont restés dans les mémoires. Ce *topos* se développe par une série de références épiques et s'achève par une *sententia* aux vers 29-30 commençant en début de strophe mais s'achevant à la coupe. Ce décalage avec le cadre strophique a le même effet qu'en 4.15. 1-4 : la solennité de la célébration n'a pas encore commencé, mais le poète a hâte d'y arriver.

Nous venons d'examiner les discours que tient le poète pour légitimer la louange qu'il s'apprête à faire d'un homme. Nous avons repéré de fréquents décalages entre les limites de ces « unités rhétoriques » et le cadre strophique : cela montre que la louange à proprement parler, avec la solennité qu'elle implique, n'a pas encore commencé. Cela se justifie peut-être aussi par le fait qu'une louange humaine ne se place pas spontanément dans un contexte

---

<sup>91</sup> Dans la *Réponse aux Telchines*, Apollon détourne Callimaque des longs récits de guerre pour le pousser vers une poésie courte et légère ; dans les *Bucoliques* 6. 1-12, Thalie interdit à Virgile de chanter les rois et les combats et lui fait préférer un *carmen deductum* ; dans ses *Elégies* 3.3. 1-26, Properce est conduit par Apollon à abandonner une Histoire de Rome pour chanter l'amour.

<sup>92</sup> Cf. E. Fraenkel, 1957, p. 450 ; M.C.J. Putnam, 1986, p. 265-268.

hiératique, comme c'est le cas dans une prière à une divinité comme nous en avons vu dans le paragraphe précédent.

De fait, on trouve des odes à des êtres non humains où le poète tient également des paroles métopoétiques ; mais, alors, il ne s'agit plus de légitimer cette voix célébrante, mais de l'affirmer comme déjà pleinement légitime. C'est ce que l'on trouve en 3.13, où s'adressant à la fontaine de Bandusie, le poète termine en affirmant la puissance immortalisante de sa parole.

Fies nobilium tu quoque fontium  
me dicente cauis impositam ilicem  
saxis, unde loquaces  
lymphae desiliunt tuae

Ici, en 3.13. 13-16, le poète, par une parole performative, affirme que sa louange à la fontaine de Bandusie la rendra immortelle. Cette intervention finale du « Je » poète constitue une *sphragis*<sup>93</sup> : Le poète signe et scelle son discours par l'intervention finale du « je », mais ce « je » a changé de posture, il ne s'agit plus du célébrant mais du poète qui parle de son œuvre. Du même coup, la portée de l'ode 3.13 tout entière prend un nouvel aspect et invite à une lecture métopoétique de l'offrande à la fontaine<sup>94</sup>. Cet élément final de l'ode n'est plus une louange proprement dite, mais il en garde la solennité : le poète est sûr de sa puissance. On ne sera donc pas étonné que cette *sphragis* se moule entièrement dans une strophe : il s'agit de maintenir la tonalité solennelle et de montrer l'assurance du poète parlant de son œuvre.

On voit donc que le travail de légitimation du Je dans les louanges humaines s'avère plus important que dans les louanges divines : le poète paraît plus sûr de son droit à louer un dieu. La conséquence en est que ces « unités rhétoriques » dans les louanges humaines sont davantage en décalage avec le cadre strophique.

Nous allons voir maintenant ce qu'il en est dans les parties de louange proprement dite.

---

<sup>93</sup> Sur ce procédé, cf. *supra* p. 93. Sur son identification dans cette strophe, cf. P.H. Schrijvers, 1973, p. 149 note 4.

<sup>94</sup> Par cette dernière strophe, l'ode 3.13 cesse totalement d'apparaître comme un hymne qui aurait pu réellement être prononcé (si tant est qu'elle ait jamais paru l'être : cf. R.G.M. Nisbet – N. Rudd, 2004, p. 175). Ces commentateurs notent que ce souhait que le poème ait une force immortalisante est un *topos* poétique. En même temps, en plaçant ce souhait en *sphragis* d'un hymne religieux, le poète transforme l'adresse hymnique à une source sacrée en monologue dramatique à sujet métopoétique (cf. K. Quinn, 1963, p. 75) : sur l'interprétation métopoétique de cet hymne 3.13 où le sacrifice devient la métaphore de la poésie lyrique, cf. notamment G. Davies, 1991, p. 127 sq. Dans une étude fondée sur les genres poétiques anciens, F. Cairns, 1977, p. 525, note que par cette dernière strophe, Horace quitte le genre du *genethliakon* (offrande) épigrammatique et s'élève à un lyrisme plus élevé qui pourrait faire penser à Pindare (et à l'assimilation, fréquente chez lui, du poème et du cadeau).

➤ *La louange proprement dite*

Nous allons essayer d'analyser ici les motifs rhétoriques utilisés par Horace pour prononcer ses louanges, tant humaines que divines. Rappelons que dans ce paragraphe nous ne nous intéresserons qu'aux odes où le poète célébrant ne fait aucune prière et cherche simplement à louer ; bien sûr, ces motifs que nous aurons analysés se retrouveront ensuite dans les odes où la prière s'associe à la louange. Nous pourrions voir ainsi si ces « unités rhétoriques » coïncident avec le cadre strophique.

▪ Des procédés de louange

La louange, *laudatio*, peut prendre des formes variées. Elle passe souvent par la description de la puissance de la personne louée ou des bienfaits dont elle est à l'origine. C'est ce que l'on trouve par exemple en 4.15. 4-24, lorsque Horace loue Auguste d'avoir ramené la paix à Rome.

Pour présenter les pouvoirs de la personne louée, le poète passe souvent par une narration<sup>95</sup>. Dans les odes de louange divine, la narration est une narration mythique. Il s'agit de récits mythiques qui visent à la louange d'une divinité par la narration d'une action merveilleuse. Ce sont là des motifs traditionnels dans la rhétorique hymnique : on parle d'*ἀρεταλογία*<sup>96</sup>. C'est ce que l'on trouve en 1.10, ode tout entière dédiée à la louange de Mercure. Dans les deux strophes 9-16, la louange prend cette forme de courtes narrations mythiques : en deux strophes, deux récits sont donnés, celui du vol de la lyre par Mercure, celui de Priam se rendant auprès d'Achille. Ces récits concentrés en une strophe témoignent d'un art que nous étudierons précisément plus loin. La dernière strophe achève la louange par une présentation plus générale (on note le passage du parfait au présent) de la fonction de psychopompe de Mercure.

Deux odes de louange à des hommes, dans le *livre IV*, sont des épiniées, écrites en l'honneur des victoires sur les Germains : ce sont 4.4 et 4.14. Il est alors compréhensible que ces victoires soient racontées : c'est ce que l'on trouve en 4.4. 1-28 et 4.14. 7-40. Ces *narrationes* s'achèvent chaque fois en fin de strophe. Cependant, elles témoignent l'une et l'autre d'originalités très grandes, ne serait-ce que par leur longueur exceptionnelle. Cela nous incite à les analyser en détail.

Au récit de la victoire sur les Germains (v. 1-28), l'ode 4.4 ajoute une autre *narratio*, celle qui vise à louer un ancêtre de l'allocutaire, Néro le vainqueur du Métaure (v. 37-76). Cette narration s'accompagne d'une prosopopée d'Hannibal qui débute en cours de strophe, en 4.4. 50 : ce décalage entre le cadre strophique et l'organisation rhétorique est, disons-le,

---

<sup>95</sup> Sur la narration dans la poésie lyrique, cf. *supra* p. 94.

<sup>96</sup> Sur cet élément qui participe à la structure rhétorique de l'hymne traditionnel, cf. E. Norden, 1913, p. 76.

exceptionnel, dans ces louanges. Il s'explique par le fait qu'Horace aime que les changements de locuteur, dans les cas de prosopopée, interviennent en cours de strophe<sup>97</sup>.

La *narratio* de l'ode 4.14 est également remarquable : elle se déroule des vers 7 à 40. Son originalité tient au fait que, plus que 4.4, cette ode montre l'ambiguïté d'une épinicie adressée à Tibère, mais ayant en réalité pour visée la louange d'Auguste<sup>98</sup>. Comment alors narrer les exploits de Tibère en faisant la louange d'Auguste ?

La *narratio* est, en réalité, formée de deux récits<sup>99</sup> : la première raconte la victoire de Tibère sur les Germains, la seconde rappelle la victoire d'Auguste à Actium. Dans la première histoire, Auguste est peu présent. Il ne joue en effet aucun rôle direct dans la victoire de Tibère, mais cependant la narration débute et s'achève sur la remarque que la victoire a été remportée grâce aux soldats d'Auguste (4.14. 9 : « milite nam tuo »), grâce à ses plans et à la protection divine dont il jouit (4.14. 33-34 : « te copias, te consilium et tuos / praebente diuos »). La présence de ces deuxièmes personnes au début et à la fin de cette première ἀρεταλογία est le signe explicite que cette narration vise à la louange d'Auguste. Une *narratio* aussi longue et si peu reliée à l'objet véritable de la louange (Auguste) est unique dans les *Odes* d'Horace.

De plus, il faut noter que ce motif rhétorique est en net décalage avec la grille métrique : la narration commence par une première phrase introductrice qui débute au milieu d'une strophe (début du vers 7), la seconde phrase où la narration se développe vraiment commence à la coupe d'un vers (4.14. 9) et la narration s'achève à la coupe (4.14. 34). On a donc là une narration qui se déploie avec longueur et avec une apparente liberté par rapport au cadre métrique<sup>100</sup>. Cela crée une polyphonie complexe entre les deux grilles de lecture, métrique et rhétorique, qui ne ressemble en rien à l'unisson des hymnes traditionnels.

La seconde *narratio* se développe aux vers 34-40 : sur bien des points, elle semble établir un rythme plus simple et chercher à rééquilibrer l'ensemble de l'hymne auquel la première longue narration donne des proportions exceptionnelles. En effet, d'un point de vue thématique, cette narration fait contrepoids avec la précédente : elle rappelle la bataille d'Actium, de sorte qu'à la victoire sur les Barbares du Nord, dans la première narration, répond ici celle sur les Orientaux<sup>101</sup>. De plus, cette narration est plus directement une louange d'Auguste puisque celui-ci était présent à la bataille d'Actium. Enfin sur le plan rythmique,

---

<sup>97</sup> Cf. le discours de Nérée en cours de vers 1.15. 5, celui de Junon qui débute à la coupe de 3.3. 18, celui de Régulus à celle de 3.5. 18, celui d'Europe en 3.27. 32 (qui s'achève également en cours de strophe). Seul le discours d'Hypermnestre dans l'ode 3.11 commence en début de strophe.

<sup>98</sup> Voir *supra* notre introduction. p. 38.

<sup>99</sup> Ces deux récits sont scandés rhétoriquement par la reprise de la particule « nam » accompagnée d'une marque de la deuxième personne (v. 9 : « milite nam tuo » ; v. 34 : « nam tibi quo die »). H.P. Syndikus, 2001, p. 393 rappelle qu'il s'agit là d'un trait constitutif du style hymnique utilisé pour la représentation des pouvoirs de la divinité : cf. Lucrèce 1.10 ; Virgile, *Aen* 6.117.

<sup>100</sup> Suivant une façon très pindarique : H.P. Syndikus, 2001, p. 414 le note très justement.

<sup>101</sup> L'antithèse Orient / occident est topique chez Horace : cf. par exemple, le rapprochement des Cantabres et des Scythes en 2.11. 1.

cette narration rétablit un rythme simple : la phrase débutant à la coupe d'un vers s'achève en fin de strophe<sup>102</sup>.

On voit donc que la louange passe par la narration d'exploits. Or on constate de nettes disparités entre les odes de louanges divines, et celles, du livre IV, adressées à des hommes. Dans ces dernières, la *narratio* prend une ampleur exceptionnelle, et acquiert un rythme relativement complexe, en ceci que ces « unités rhétoriques » s'achèvent en cours de strophe. Il n'est pas sans intérêt que ces odes de pures louanges humaines, dans le livre IV (4.4, 4.9, 4.14, 4.15) soient écrites en strophes alcaïques. La complexité rythmique qu'on y a reconnue dans le contrepoint entre les strophes et les « unités rhétoriques » intensifie le rythme heurté qui caractérise naturellement la strophe alcaïque.

La louange passe également par des procédés rhétoriques plus ciblés. Nous en parlerons dans les chapitres qui suivront. Cependant, il convient de dire un mot de l'un de ces procédés, procédé qu'E. Norden a reconnu comme une caractéristique traditionnelle de la louange hymnique et qu'il appelle le « Du-Stil »<sup>103</sup> : il consiste en une anaphore du pronom personnel de la seconde personne, qui insiste par là sur l'importance de celui qui est loué. Ce « Du-Stil » se rencontre en premier lieu dans les odes de louanges divines : 1.10 (« te » répété aux vers 5, 9, 13, 17), 3.13 (« te » répété aux vers 9, 10, 13), 3.21 (« te » répété aux vers 13, 17, 21). On remarque que dans ces cas, le « te » est répété en anaphore en début de strophe consécutive, ce qui crée à l'intérieur de ces « unités rhétoriques » une parfaite concordance avec le cadre strophique. Mais le « Du-Stil » est repris également dans une ode de louange à Auguste, en 4.14 (« te » répété en 4.14. 33-34, puis sept fois dans les deux dernières strophes, vers 41-52). Ce trait constitutif de l'*Hymnenstil* est ainsi intégré aux louanges humaines : Horace semble parvenir à hausser la louange humaine au niveau de la louange divine.

Reste à dire un mot de la figure de pensée quelquefois utilisée dans ces louanges, l'interrogation oratoire. Parmi les odes de pures louanges, on en trouve un cas en 4.14. 1-6. Comme nous l'avons dit dans notre introduction, cette ode, prenant la forme d'une épinicie en l'honneur de Tibère, est en même temps une louange à Auguste. Il n'est question de Tibère, en réalité, qu'aux vers 9-34 : au début et à la fin, la louange à Auguste est directe. Elle se fait à la fin, nous l'avons vu, par le « Du-Stil » ; au début est employée une interrogation oratoire qui veut dire la grandeur incommensurable des bienfaits du *princeps* :

I      Quae cura patrum quaeue Quiritium  
        plenis honorum muneribus tuas,  
        Auguste, uirtutes in aeuum  
        per titulos memoresque fastus

<sup>102</sup> Pour la simplicité du rythme à l'intérieur de cette phrase, avec un enjambement progressif très net, cf. p. 164.

<sup>103</sup> E. Norden, 1913, p. 149. Cf. également K.E. Bohenkamp, 1972, p. 127. Pour l'emploi de ce « Du-Stil », cf. par exemple Catulle 34. 13-20 ; Lucrèce I. 6.

- 5 aeternet, o qua sol habitabilis  
6 inlustrat oras maxime principum?

Cette interrogation s'achève en cours de strophe. Ce décalage avec le cadre strophique est intéressant. D'une part, bien sûr, il contribue à la vivacité créée par cette figure de pensée. D'autre part, elle témoigne du fait que la louange d'Auguste n'est pas directement le sujet de toute cette ode : aussitôt après va en effet débiter l'épinicie à Tibère. En fait, cette ode 4.14 a deux débuts, d'abord celui, au vers 1, qui fait commencer la louange d'Auguste, puis celui au vers 9, qui fait commencer l'épinicie de Tibère. Le décalage avec le cadre strophique fait sentir cette situation d'entre-deux où l'on se trouve.

On voit donc que, sauf cas particuliers, les louanges divines suivent, aux limites de leurs « unités rhétoriques », une coïncidence parfaite avec le cadre strophique. Le rythme simple ainsi créé fait sentir la solennité du moment. Exceptionnelles sont, en cela, les narrations données dans les odes 4.4 et surtout 4.14<sup>104</sup> : ces odes de louange humaine, en forme d'épinicie, témoignent d'une esthétique toute différente<sup>105</sup>.

Nous allons voir maintenant que bien plus qu'une coïncidence de chaque fin d'unité rhétorique avec les fins de strophes, les odes de louanges divine, suivent un plan fixe, qui fait coïncider les deux grilles, métrique et rhétorique, et que l'on retrouvera dans les odes qui associent la prière à la louange.

- Plan fixe de l'ode de louange divine

Les hymnes horatiens suivent souvent un plan fixe, constitué de deux parties symétriques en parfaite concordance avec le cadre métrique<sup>106</sup>. Les odes de pure louange divine, 1.10 adressée à Mercure, 3.13 à la fontaine de Bandusie, 3.21 à la « dive bouteille », suivent ce plan fixe.

Ces trois odes débutent sur une invocation, qui se prolonge sur trois strophes en 1.10 et 3.21, sur deux en 3.13. En 3.13, elle s'accompagne de la promesse d'une offrande<sup>107</sup>. Cette

---

<sup>104</sup> Ce sont ces particularités qui conduisent N.E. Collinge, 1961, p. 126 à affirmer que 4.14 contient sporadiquement des éléments hymniques mais n'est pas un hymne. Pourtant H.P. Syndikus, 2001, p. 413-414 montre bien que cette ode reprend les *topoi* de la rhétorique hymnique.

<sup>105</sup> Tous les commentateurs s'accordent à reconnaître dans ces deux odes une rhétorique pindarique : cf. H.P. Syndikus, 2001, p. 303 et 394

<sup>106</sup> Ce plan est bien connu. Cf. notamment N.E. Collinge, 1961, p. 126-127.

<sup>107</sup> Pour cette raison, F. Cairns, 1977, p. 523 rattache cette ode 3.13 au genre du *genethliakon* (offrande religieuse) ; il note cependant qu'elle traite de façon originale les *topoi* du genre : outre le chevreau, les objets offerts (vin et fleurs : 3.13. 2) ne sont cités que de façon allusive ; le donneur ne fait l'objet d'aucune qualification. De plus, l'offrande n'est que promise, annoncée, au futur (*donaberis*), pour le lendemain (*cras*), alors que traditionnellement, l'offrande est faite dans un présent performatif (cf. également R.G.M. Nisbet – N.

invocation peut se faire par un verbe injonctif invitant la divinité à s'approcher : « descende » dit 3.21. 7. L'invocation peut passer aussi par la voix du poète qui vient faire le lien avec la divinité : en disant « te canam » au v.5, l'ode 1.10 appelle Mercure<sup>108</sup>. Ces invocations font ensuite place à la louange proprement dite, qui se développe sur une longueur équivalente, trois strophes en 1.10 et 3.21<sup>109</sup>, deux en 3.13.

On notera simplement le cas particulier de 3.13 où la partie de louange proprement dite s'accompagne, comme nous l'avons dit<sup>110</sup>, d'une *sphragis* où le poète se dit certain de l'efficacité de sa louange.

Dans ces trois cas d'odes de pure louange divine, le passage d'un motif rhétorique à un autre se fait donc en changement de strophe. Mieux encore, les deux éléments de l'hymne (invocation et louange proprement dite) ont un nombre de strophes identiques ou proches.

Cette structure bipartite forme le schéma rhétorique traditionnel de l'hymne horatien. Dans les trois odes de pure louange que nous venons d'examiner, ce schéma est utilisé, quelle que soit la visée profonde de l'hymne. De fait, l'ode 3.21, usant de la rhétorique hymnique, est en réalité, explicitement, une invitation bachique, adressée à Corvinus : comme nous l'avons vu pour les odes de prière comme 1.30<sup>111</sup>, la visée réelle de l'ode n'influe pas sur la forme rhétorique hymnique utilisée (au moins dans ces grandes structures). Dans ce schéma traditionnel de l'hymne horatien, tout est fait pour assurer une parfaite coïncidence entre le déploiement rhétorique de l'hymne et le cadre métrique et créer ainsi un rythme simple typique de l'hymnique.

Reconnaissons cependant que la nature des strophes utilisées donne assurément une coloration différente à ces trois odes, d'autant plus que la coïncidence des unités rhétoriques avec le cadre strophique donne à ce dernier toute son importance. L'ode 1.10 est écrite en strophes saphiques, comme les odes de prière 1.30, 3.22... : à l'instar de ces dernières, on reconnaît ainsi dans cette ode un exercice de style où le poète a cherché, dans ce rythme simple et ondulant qui caractérise cette strophe saphique, à associer des références poétiques et mythologiques et créer un hymne d'une gravité mesurée. L'ode 3.13, quant à elle, est écrite en strophes asclépiades b, dont nous avons plusieurs fois souligné l'ambivalence rythmique qui, ici, se traduit par un bel équilibre : la légèreté des vers brefs finaux exprime la douceur de la nature que peint ici le poète<sup>112</sup>, quand les asclépiades mineurs qui les précèdent donnent une solennité toute modérée à cet hymne où le poète revendique sa puissance immortalisante.

---

Rudd, 2004, p. 176). Selon F. Cairns, ces variantes par rapport au schéma traditionnel crée, dans cet hymne, une atmosphère informelle de légères excitations : sur le climat léger de cet hymne, cf. p. 357.

<sup>108</sup> « Canam » est ici un futur performatif typique de la poésie mélique : il « indique l'action rituelle dans laquelle le locuteur est sur le point ou a l'intention de s'engager » (C. Calame, 1994, p. 397).

<sup>109</sup> Cette interprétation peut être discutée pour 1.10 : N.E. Collinge, *ibid* voit dans cette ode une pure louange, élémentaire. Cf. cependant ce qu'en disent E. Fraënkel, 1957, p. 402 et H.P. Syndikus, 2001, p. 126-127.

<sup>110</sup> Cf. *supra* p. 120.

<sup>111</sup> Cf. *supra* p. 114.

<sup>112</sup> Sur la description de cette nature, cf. notamment p. 357.



L'ode 3.21, enfin, est écrite dans le rythme plus heurté de la strophe alcaïque et exprime avec bonheur l'invitation bachique.

Nous allons maintenant examiner les odes où la prière s'associe à la louange. Dans les odes de célébration divine, nous retrouverons aisément ce même plan fixe que nous avons rappelé. Nous nous intéresserons ensuite aux odes de célébration humaine.

iii. Prière associée à la louange : l'hymne traditionnel

Comme nous venons de le voir dans les paragraphes précédents, la rhétorique utilisée dans les odes de célébration humaine et divine est assez différente. Seules les odes adressées à un dieu peuvent être formées d'une simple prière. Au contraire, assez souvent, les odes de louange humaine passent par une légitimation du Je célébrant. Les odes de célébration divine sont plus solennelles : nous avons vu que plusieurs odes de louange suivaient un plan fixe où les « unités rhétoriques » s'achèvent avec les fins de strophes.

Les odes qui nous intéressent maintenant, celles où la prière s'associe à la louange, sont presque toutes des odes adressées à des dieux<sup>113</sup>. C'était prévisible, puisque la prière aux hommes est exceptionnelle. Nous allons ici essayer de voir comment s'articulent prière et louange et si cette articulation se moule sur le cadre strophique.

Les deux pôles, prière et louange, que nous avons distingués au départ peuvent s'opposer de façon assez nette, de sorte que le passage de l'un à l'autre paraisse assez abrupt. C'est le cas de l'ode 1.21 qui a pour particularité de ne pas s'adresser directement à la divinité mais au chœur qui doit la chanter<sup>114</sup>. Les trois premières strophes sont une louange à Apollon et Diane, louange indirecte puisqu'elle se fait par les encouragements que donne Horace aux jeunes gens. La dernière strophe vient rompre cette louange pour apporter quelque chose de nouveau :

Hic bellum lacrimosum, hic miseram famem

Pestemque a populo et principe Caesare in

Persas atque Britannos

uestra motus aget prece.

---

<sup>113</sup> Louange et prière sont, avec l'invocation initiale, les trois *topoi* fondamentaux des hymnes aux dieux, d'après Ménandre le rhéteur, *division des discours épideictiques*. Cf. L. Pernot, 2000, p. 232. Depuis le début du XXe siècle, on a reconnu dans les hymnes grecs et les formes poétiques qui leur sont apparentées, une structure tripartite *inuocatio – epica* (ou *media*) *pars – preces* (cf. C. Calame, 1994, p. 393).

<sup>114</sup> Cette posture du poète chef de chœur se retrouve en 4.6. 30-44 : dans cette ode, le poète change d'allocutaire (Apollon puis le chœur) en plein cours de strophe. Cependant, la visée célébrante, associant louange et prière, demeure malgré tout.

Cette dernière strophe constitue une prière : Horace souhaite qu'en retour des louanges prononcées dans les strophes précédentes, Apollon, touché (« uestra motus prece »), détournera de Rome les maux. Cette prière forme un parfait exemple d'ἀποπομπή<sup>115</sup>.

Dans cette ode 1.21, une nouvelle idée intervient dans la dernière strophe pour clore l'hymne, à la manière d'un envoi. Elle peut avoir quelque chose d'assez surprenant : elle met un terme à l'unité très nette des trois premières strophes constituées par les encouragements au chœur, et l'on passe soudain au futur<sup>116</sup>. En réalité, cette ode écrite en strophes asclépiades b modère l'aspect cérémonieux, solennel du rythme asclépiade par des vers finaux plus courts : l'ἀποπομπή, parce qu'elle rompt l'exhortation au chœur, laisse sentir des émotions personnelles du poète, mais la coïncidence<sup>117</sup> entre le changement de motif rhétorique et le changement de strophe maintient la solennité modérée de la cérémonie hymnique.

Cependant, un tel ajout d'un nouveau motif rhétorique à la dernière strophe est un cas unique dans les hymnes horatiens. De façon beaucoup plus fréquente, les deux motifs hymniques, prière et louange, s'articulent de façon équilibrée dans l'ode, chacun se développant sur un nombre de strophes à peu près égal, ce qui a amené N.E. Collinge à parler de « responsive arrangement »<sup>118</sup> : c'est là le plan fixe que nous avons déjà rappelé pour les odes de pure louange, mais qui s'avère particulièrement net maintenant. La plupart des hymnes horatiens suivent ce schéma que l'on peut considérer comme le schéma normal de l'hymne horatien traditionnel.

➤ *Schéma de l'hymne horatien traditionnel*

Une articulation simple de deux éléments rhétoriques, selon ce « responsive arrangement », se trouve en 3.18 et dans la partie hymnique de 3.11 (v. 1-24), deux odes écrites en strophes saphiques.

L'ode 3.18 est un hymne à Faunus. Il débute sur une invocation qui constitue une prière (3.18. 3 : « lenis incedas ») et qui se prolonge sur deux strophes. Suivent deux nouvelles strophes qui font la louange de Faunus. Cette louange consiste en une description d'une campagne idyllique où le loup est voisin de l'agneau. Le « Du-Stil » y est peu insistant :

---

<sup>115</sup> H.P. Syndikus, 2001, p. 221 n. 22 : cf. T-L V18. 12.

<sup>116</sup> C'est également ce que constate H.P. Syndikus, 2001, p. 218. Peut-être peut-on reprendre, pour cette ode en strophes asclépiades b, les remarques faites par J. Dangel, 2007, p. 390 sur le rythme saphique dans le *Chant Séculaire*, puisque 1.21 est également dédié à Apollon : « Apollon est chanté entre l'ombre et l'éclat, en parfaite convenance avec ce dieu en clair-obscur ».

<sup>117</sup> Ces coïncidences ne sont cependant qu'externes : des discordances à l'intérieur de cette dernière strophe (que nous examinerons plus loin : cf. p. 616) soulignent encore davantage la dimension personnelle des émotions qui s'y expriment.

<sup>118</sup> N.E. Collinge, 1961, p. 126-127 analyse avec netteté les schémas de pensées (*thought-patterns*), ce que nous appellerions la structure rhétorique, de l'hymne horatien et insiste sur l'apparence d'un « responsive arrangement » dans un certain nombre d'odes hymniques.

seuls deux « tibi » en cours de vers (v. 10 et 16) viennent rappeler que c'est là l'œuvre de Faune.

Concernant l'ode 3.11, N.E. Collinge souligne qu'elle est formée d'une première moitié hymnique (six strophes), suivie d'une seconde moitié mythologique. Le tout constitue, comme le remarque F. Villeneuve, « une prière d'amour adressée à la jeune Lydé, encore rebelle : pour l'attendrir, le poète rappelle le châtement des cruelles Danaïdes ». Cette division de cette ode en deux moitiés est aisée. N.E. Collinge a bien noté que cette première moitié hymnique de l'ode suit le plan de l'hymne horatien traditionnel, associant trois strophes d'invocation et de prière (v. 7 : « dic modos »), à trois autres de louange à la divinité qui prend la forme d'une ἀρεταλογία.

Il peut être cependant intéressant de noter également l'unité de cette ode 3.11. À partir de 3.11. 25, débute la seconde moitié de l'ode ; or, même si elle va rapidement oublier son origine hymnique, cette partie se trouve au départ parfaitement intégrée à ce qui précède. En effet, au vers 25, le poète reprend la prière du vers 7 : « Audiat Lyde scelus ». Le poète prie la lyre divinisée de prendre le relais de la narration de l'épisode des Danaïdes qu'il avait amorcée dans l'ἀρεταλογία (v.22-24). Le récit mythologique qui se développe de façon entièrement autonome à partir du second vers de la huitième strophe (v.30) est donc l'expansion de louange faite précédemment, en même temps que la réponse de la lyre à la prière qui lui a été faite de faire cette narration<sup>119</sup>. On a donc ici à la fois, dans la seconde moitié de l'ode, une autonomisation d'un motif rhétorique hymnique, l'ἀρεταλογία, et, dans la première moitié une utilisation globale de la rhétorique hymnique dans un but érotique : séduire Lydé.

Ces deux hymnes, 3.11. 1-24 et 3.18, suivent donc parfaitement ce schéma traditionnel de l'hymne. On notera que d'autres odes apportent parfois quelques variantes à ce schéma.

D'abord, notons que la symétrie parfaite entre les deux parties de la célébration, prière et louange, n'est pas toujours respectée : ce qui compte, surtout, c'est qu'elles s'articulent sans violence. Examinons par exemple le *Chant Séculaire*. On reconnaît souvent dans cet hymne une pure prière<sup>120</sup>. Pourtant, on peut constater que les impératifs et les subjonctifs d'exhortation se concentrent dans les treize premières strophes où se développent les invocations et les prières (C.S. 1-3 : « Phoebæ siluarumque potens Diana, ... date... ») ; entre les vers 53 et 72, l'hymne chante, sous la forme d'une louange, les bienfaits que les dieux ont déjà apporté à Rome<sup>121</sup>. Malgré l'absence du *Du-Stil* dans cette partie du poème, il semble

---

<sup>119</sup> Là-dessus, cf. F. Cairns, 1975. On note qu'à partir de la strophe 4, la catabase de la lyre orphique formait déjà en soi-même une aretologia cohérente ; c'est l'injonction « audiat Lyde » (3.11. 25) qui vient relancer l'ode en invitant à la narration de l'histoire des Danaïdes.

<sup>120</sup> E. Fraenkel, 1957, p. 370-371 distingue deux parties dans cette prière : dans la première (v. 1-36), on aurait une prière pour les conditions matérielles de la prospérité (vie et fertilité) ; dans la seconde (v. 37-72), il s'agirait d'une prière pour les conditions morales et politiques de cette prospérité (vertu, richesse et gloire).

<sup>121</sup> Ce passage à la louange pour les « gages de faveur que les dieux ont déjà donnés à Auguste » est reconnu par F. Villeneuve, 1929, *ad loc.* En fait, même si l'on peut douter d'un passage proprement dit de la prière à la

bien s'agir d'une *laudatio* pour la protection que les dieux apportent à la cité. Si c'est bien le cas, l'articulation des deux pôles de l'hymne, prière et louange, est plutôt traditionnelle, en dépit de l'asymétrie de ces deux parties.

Mais à ce schéma normal de l'hymne, Horace ajoute dans la dernière strophe un élément original : pour la première fois, le poème dit « je ». Il ne s'agit pas d'un « je » personnel qui ne saurait avoir sa place dans un hymne ; C'est la voix célébrante qui s'auto-désigne et évalue la portée de sa parole :

Haec Iouem sentire deosque cunctos  
spem bonam certamque domum **reporto**,  
doctus et Phoebi chorus et Dianae  
dicere laudes

Le chœur affirme son espoir de s'être concilié les dieux. Cette intervention du « Je » en finale de poème rappelle le cas de 3.13. 13-16 : il s'agit d'une *sphragis*<sup>122</sup>. On notera que cette « unité rhétorique » finale demeure entièrement moulée dans le cadre strophique : la solennité demeure.

Dans l'ode 2.19, c'est la première moitié de l'ode qui forme une légère variation par rapport au schéma hymnique normal. Les quatre dernières strophes, de fait, sont une ἀρεταλογία tout à fait classique qui fait la louange de Bacchus par le récit de ces exploits. En revanche, les quatre premières strophes incluent dans l'invocation d'ensemble un élément original<sup>123</sup> : il s'agit de la seconde strophe :

Euhoe recenti mens trepidat metu  
plenoque Bacchi pectore turbidum  
laetatur : Euhoe, parce liber  
parce, graui metuende thyrsos.

Alors que le poète invoque Bacchus, il émet soudain une crainte, celle de l'approcher de trop près et lance ce cri « parce » : c'est là l'expression d'un enthousiasme poétique très puissant et qui est assez exceptionnel dans les *Odes*<sup>124</sup>. Ce cri de peur que lance ici le poète se

---

louange, l'emploi de l'indicatif à partir du vers 53 est, en tous les cas, remarquable. Si ce changement de mode n'est pas dû à la rhétorique hymnique, elle pourrait s'expliquer par la poétique du poète (sur la complexité poétique du C.S., cf. notamment p. 696 note) : selon M.C.J. Putnam, 2000, p. 93-94, la valeur performative de la parole poétique est capable de créer la paix à Rome.

<sup>122</sup> P.H. Schrijvers, 1973 ne l'identifie pas comme telle et il ne nous semble pas que le terme soit ici employé par les critiques. Pourtant, si ce « je » n'est pas le poète, il apparaît néanmoins comme une signature qui clôt : si en 3.13. 15, c'est le poète écrivain qui dit « me dicente », en C.S. 75, c'est le chœur qui s'auto-désigne « doctus chorus ».

<sup>123</sup> R.G.M. Nisbet – M. Hubbard, 1978, p. 316 considèrent que l'hymne proprement dit ne débute qu'à la cinquième strophe.

<sup>124</sup> H.P. Syndikus, 2001, p. 470 note que cette expression de l'enthousiasme poétique est courante en poésie, mais qu'Horace lui donne ici une vigueur supérieure à ce que l'on trouve d'habitude dans la « hohe Dichtung ».

trouve cependant concentrée dans une seule strophe, ce qui préserve la régularité de la structure rythmique de l'hymne.

Comme pour les odes de pure louange, les odes qui associent louange et prière suivent donc majoritairement un schéma rhétorique traditionnel bipartite, et ce, quelle que soit la visée profonde de ces odes. Dans le fond, en effet, il n'y a rien de plus divers que les quatre odes que nous venons de passer en revue. Si le C.S. s'inscrit dans une tradition de la grande cérémonie civique, l'ode 3.18 n'est qu'une odelette champêtre qui accompagne une offrande à Faune ; la partie hymnique de 3.11 (v.1-24) est, elle, (nous l'avons vu) une invocation à la lyre au moment de prononcer une narration qui vise à séduire Lycé ; l'ode 2.19, elle, célèbre la toute puissance de Bacchus Liber, à la fois dieu du délire (2.19. 1-8) et garant de l'ordre olympien (2.19. 21-24)<sup>125</sup>, divinité aux aspects foncièrement différents des dieux loués dans le *Chant Séculaire*<sup>126</sup>. Pourtant, en dépit de la diversité de ces sujets, de ces visées profondes, toutes adoptent un schéma rhétorique identique, qui respecte de la même manière, au moins dans la structure générale, la coïncidence avec le cadre strophique.

➤ *Complexification des parties de l'hymne traditionnel : l'ode 1.12*

Sauf dans quelques légères variantes que nous venons de repérer, le schéma hymnique traditionnel de base, formé d'une prière et d'une louange, est donc constitué de deux « unités rhétoriques » : une exhortation et une affirmation. Mais il est une ode, associant prière et louange, qui est plus complexe : c'est 1.12<sup>127</sup>. Sa complexité tient à l'utilisation récurrente du *topos* de la *dubitatio*, dont nous avons déjà parlé.

L'ode débute (v.1-6) sur une imitation de la *dubitatio* initiale de la seconde *Olympique* de Pindare :

Ἀναξιφόρμιγγες ὕμνοι,  
τίνα θεόν, τίν' ἦρωα,

Quem uirum aut heroa lyra uel acri  
tibia sumis celebrare, Clio?

---

Cet enthousiasme s'accompagne d'une excitation devant l'épiphanie du dieu : selon H. Darney-Naylor, 1922, *ad loc*, le rejet de « laetatur » en marque le *climax*. R.G.M. Nisbet – M. Hubbard, 1978, p. 319 reconnaissent dans « turbidum laetatur » un oxymoron qui peint le trouble de la passion. Cette invocation distingue cette ode des autres hymnes par la posture du locuteur : il n'est pas qu'un célébrant, l'expression « pleno Bacchi » en fait un inspiré.

<sup>125</sup> L'aspect civique n'est sans doute pas oublié dans cet hymne à Bacchus : selon J.A. Stevens, 1999, p. 281-307, cette ode 2.19 serait une allégorie politique, Horace donnant les traits de Bacchus libérateur à Auguste. Notons que 2.19, comme 3.21, au sujet également bachique, est écrite en strophes alcaïques : visiblement le rythme relativement heurté de cette strophe sied bien à ces sujets.

<sup>126</sup> A. Barchiesi, « the uniqueness of *Carmen Saeculare* and its tradition » in A.J. Woodman – D.C. Feeney, 2002, p. 115-116 souligne la différence de style que l'on peut attendre entre une ode adressée à Apollon et celle adressée à Bacchus-Dionysos.

<sup>127</sup> Cette ode n'est considérée comme un hymne ni par F. Villeneuve, 1929, p. 2 ni par N.E. Collinge, 1961, p. 126. Pourtant, s'adressant à des dieux, nous allons voir qu'elle reprend les motifs rhétoriques que nous avons déjà repérés ; seulement elle en use de façon originale.

τίνα δ' ἄνδρα κελαδήσομεν  
ἦτοι Πίσα μὲν Διός ;

quem deum? Cuius recinet iocosa  
nomen imago

aut in umbrosis Heliconis oris

aut super Pindo gelidoue in Haemo?

Toute l'originalité de cet hymne 1.12 est que cette *dubitatio* initiale n'est pas résolue : la suite de l'ode fait alterner des invocations directes à divers personnes (v. 17-32 et v.37-49), une invocation présentée, dans une rhétorique plus vive, sous forme d'*interrogatio* (v. 13-16), et une nouvelle *dubitatio* cette fois sous forme d'interrogative indirecte (v.33-36). Ces invocations permettent la louange des diverses divinités et héros nommés par la référence à leur pouvoir et à leurs hauts-faits. C'est seulement après ces quatorze strophes, qu'intervient à la fin de l'ode, v.49-60, une prière à Jupiter pour protéger Auguste.

On a ainsi dans cette ode une alternance de plusieurs figures de pensées visant à montrer la difficulté de s'arrêter sur la prière à une divinité précise, jusqu'à ce que la résolution intervienne dans les trois dernières strophes. Le rythme rhétorique de cette ode est donc totalement différent des hymnes jusqu'ici examinés : la simplicité inhérente au rythme saphique se trouve ainsi complexifiée.

Il importe pourtant de noter que les alternances entre les différents motifs rhétoriques que nous venons de citer ont toujours lieu en changement de strophe, à l'exception de la première *dubitatio* qui s'achève au milieu d'une strophe<sup>128</sup>. Mieux, d'un point de vue thématique cette fois-ci, de nombreux critiques, s'opposant à l'impression première de désordre de cette ode, ont mis l'accent sur son « plan » qui révélerait une organisation thématique s'appuyant sur le cadre métrique<sup>129</sup>.

La rhétorique de cette ode, pour complexe qu'elle soit, vu le genre hymnique auquel elle appartient, reste donc cependant à l'unisson de la grille métrique : cela préserve son caractère solennel. Cependant, nous verrons plus loin qu'à l'intérieur des strophes, dans le contrepoint avec l'organisation interne des énoncés, le rythme s'avère fort complexe. L'unisson rythmique d'ensemble est donc préservé ; mais dans le détail, une polyphonie

<sup>128</sup> Encore que l'énoncé suivant (v.7-12), qui s'achève en fin de strophe, puisse lui être rattaché par un relatif de liaison « unde ». On notera que cette fin de phrase au vers 6 coïncide avec un hiatus interlinéaire (« Haemo? ? || unde ») qui a, semble-t-il, une fonction stylistique. Il montre le rôle paradoxal joué par la grille de lecture métrico-prosodique : les deux phrases (1.12. 1-6 et 7-12) sont unifiées dans une strophe, mais l'hiatus rompt l'unité prosodique de cette strophe. Les deux phrases sont ainsi nettement distinguées tout en étant unifiées dans la strophe. Sur la valeur stylistique de cet hiatus, cf. K. Bohenkamp, 1972, p. 30.

<sup>129</sup> Cf. en premier lieu, l'analyse donnée par W. Christ, *Metrik der Griechen und Römer*, 1879, p. 654 qui, se fondant sur la référence initiale aux épiniées pindariques, décompose cette ode en cinq triades, comprenant cette notion à la fois sur le plan métrique (comme chez Pindare, une triade = trois strophes), et sur le plan thématique (contrairement à Pindare, une triade = une idée). Depuis W. Christ, des critiques et de nouvelles propositions ont été faites pour reconnaître à cette ode un « plan » net (cf. N.E. Collinge, 1961, p. 104-105).

complexe domine, qui montre bien qu'Horace s'essaie à un type d'hymne totalement différent de ceux que nous avons analysés jusqu'ici.

➤ *Une partie de l'hymne traditionnel mise au service d'une autre visée : l'ode 1.35*

Les hymnes divins que nous venons d'analyser dans cette section ont pour visée principale apparente de louer et de prier la divinité à laquelle elle s'adresse. Cependant l'ode 1.35 a ceci de particulier que, dans son ensemble, elle a une autre visée que la célébration. Elle témoigne d'une ambiguïté, car on peut hésiter à son sujet : est-ce seulement la fin de l'ode qui n'a plus de visée célébrante, ou bien est-ce une partie de l'hymne qui est mise au service d'une autre visée ?

Cette ode est considérée comme un hymne, aussi bien par N.E. Collinge que par F. Villeneuve ; pourtant, ce dernier, selon une logique assez curieuse, note que « c'est en réalité une ode civique »<sup>130</sup>. Cette nuance tient visiblement à une distinction du fond et de la forme : selon F. Villeneuve, cette ode, derrière une forme hymnique, cache des préoccupations plus terrestres.

Pourtant, si le classement de cette ode parmi les hymnes est problématique, le problème peut se retrouver également dans la forme, dans la rhétorique qui y est utilisée. En effet, cette ode reprend les motifs caractéristiques de la rhétorique hymnique. La structure, parfaitement symétrique, en a été analysée par R. Heinze<sup>131</sup>. La première strophe constitue une invocation à *Fortuna*, après laquelle viennent trois strophes qui décrivent les adorateurs de la déesse, trois autres qui présentent ses parèdres, *Necessitas*, *Spes*, *Fides*. Ces sept strophes de louange sont suivies de trois strophes de prière. On a ainsi une structure (1+3+3)+3. Une telle symétrie révèle l'unisson général, dans cette ode, entre la grille métrique et la grille rhétorique. H.P. Syndikus note, avec raison, que l'invocation, qui commence au début de l'ode, crée une tension qui ne peut être résolue que par la prière finale, v. 29-40<sup>132</sup>.

Pourtant, ces trois dernières strophes de prière ont de quoi surprendre et nous ne sommes pas certain qu'il n'y ait rien d'autre là qu'une prière : citons donc 1.35. 29-40 :

29 Serues iturum Caesarem in ultimos  
30 Orbis Britannos et iuuenum recens  
Examen Eois timendum  
Partibus Oceanoque rubro.

---

<sup>130</sup> F. Villeneuve, 1929, p. 2.

<sup>131</sup> Kiessling – Heinze, 1955, *ad loc.*

<sup>132</sup> H.P. Syndikus, 2001, p. 315, remarque qu'une telle tension (« Spannung ») entre invocation et prière est typique des hymnes antiques : note 1 : « Lucr I 1ff. beginnt das Gebet v. 24, Hor. 4.6. 1ff v. 25 ; cf. Pind. Paeon. 2, 65-68, wo im Gebet der Anruf v. 1 aufgenommen wird. »

Heu, heu, cicatricum et sceleris pudet  
fratrumque. Quid nos dura refugimus  
35 aetas, quid intactum nefasti  
liquimus ? unde manum iuventus

metu deorum continuit ? Quibus  
pepercit aris ? O utinam noua  
incude diffingas retusum in

40 Massagetas Arabasque ferrum !

Ces dernières strophes possèdent un rythme très différent du reste de l'hymne, et même de tout ce que nous avons vu jusqu'ici dans les odes hymniques : on peut s'interroger sur la fonction des vers 33-38. Il y a désaccord sur ce point parmi les commentateurs. Les vers 29-32 sont une prière adressée à *Fortuna* selon une rhétorique hymnique tout à fait traditionnelle. En revanche la suite pose question. L'emploi des interjections, comme ici « heu, heu », est plutôt rare chez Horace<sup>133</sup> et témoigne d'un *pathos* très important ; de même les *interrogationes* nous éloignent de la relation hymnique impersonnelle attendue. Cependant, les derniers vers de l'ode, v. 33-40, sont une nouvelle prière, sur un ton très exclamatif dont témoignent les mots « O utinam », qui correspond à une ἀποπομπή.

La question se pose alors de savoir quelle fonction jouent ces vers 29-32. Sont-ils, comme le pense N.E. Collinge, une parenthèse non-hymnique où s'exprime « a sudden introspective realization of the crimes and follies of the age » ? ou bien, comme le juge H.P. Syndikus, participent-ils entièrement à la prière à *Fortuna*<sup>134</sup> ? Une partie de l'ode s'éloigne-t-elle de l'hymne ou bien l'ode est-elle entièrement hymnique mais avec une visée seconde ?

Il ne s'agit pas d'apporter une réponse à cette question : la vérité est sans doute entre les deux. Plus intéressant est de noter l'originalité de cette ode. Horace a parfaitement intégré ces exclamations dans le reste de l'ode ; mais il n'en reste pas moins qu'elles témoignent d'une rhétorique totalement étrangère au reste de cette ode hymnique : l'interrogation oratoire, le recours soudain à la première personne du pluriel nous éloigne d'une relation impersonnelle. Aussi intégré que soit ce passage dans le reste de l'ode, il n'en reste pas moins une parenthèse étrangère à la rhétorique hymnique.

---

<sup>133</sup> Cf. E. Fraenkel, 1957, p. 181 note 1 s'intéresse à l'exclamation « a », note que les poètes élégiaques en sont particulièrement friands, mais qu'elle est très rare chez Horace (deux occurrences dans les *Odes*). L'exclamation « heu » ou « eheu » est un peu plus fréquente (17 occurrences) ; en revanche, ce vers 1.35. 33 est le seul, avec 1.15. 9, où « heu » soit redoublé.

<sup>134</sup> N.E. Collinge, 1961, p. 102. H.P. Syndikus, 2001, p. 315 n.28 s'oppose explicitement à cette hypothèse.



Or il est intéressant de noter que ce passage d'*interrogationes* est en conflit avec le cadre métrique : il débute au vers 34 en plein cours de vers et s'achève devant une coupe au vers 38. Du point de vue de la structure d'ensemble de l'ode<sup>135</sup>, il faut donc noter que ces interrogations oratoires participent à un registre pathétique et crée un rythme rhétorique en conflit total avec le rythme métrique<sup>136</sup> : le contraste est donc fort avec tout le reste de l'ode, où la coïncidence métrique/rhétorique était parfaite.

On a donc en 1.35 un hymne qui témoigne d'une autre visée que la célébration et où l'articulation de ces visées crée un rythme complexe où les unités rhétoriques ne s'achèvent pas toutes avec les fins de strophes. Cette complexité du rythme accentue l'aspect naturellement heurté de la strophe alcaïque ici utilisée.

Nous avons examiné les hymnes divins qui articulent prière et louange. Leur similarité incite à reconnaître un schéma traditionnel de l'hymne horatien. Or, on peut se demander maintenant ce qu'il en est des odes de célébration humaine : peut-on retrouver un schéma hymnique identique ?

➤ *Prière et louange dans la célébration d'un homme : l'ode 4.5*

Les odes de célébration humaine, telles qu'on les rencontre dans le *Livre IV*, ne suivent pas le schéma traditionnel de l'hymne horatien, avec sa structure bipartite symétrique : en cela, on voit bien que la célébration humaine est foncièrement différente de la célébration divine. Rappelons d'ailleurs que, parmi ces odes de célébration humaine, N.E. Collinge ne reconnaît le statut d'hymne qu'à l'ode 4.14<sup>137</sup> ; or 4.14, nous l'avons dit, est une épinicie, où la louange à Auguste n'est d'abord qu'indirecte.

L'ode qui, dans le *Livre IV*, s'approche le plus de la structure rhétorique des hymnes rencontrés dans les *Livres I-III*, est l'ode 4.5. Il serait même tentant d'y reconnaître le schéma normal de l'hymne horatien traditionnel : quatre strophes formeraient l'invocation à laquelle s'associerait une prière pour qu'Auguste revienne à Rome<sup>138</sup> ; Suivrait la louange, où le poète décrirait un monde enfin redevenu paisible grâce à Auguste<sup>139</sup>.

---

<sup>135</sup> Pour le rythme à l'intérieur du passage, cf. p. 515.

<sup>136</sup> Cela crée un sentiment de vivacité que l'on retrouve sur le plan purement métrique : dans la dernière strophe, les deux hendécasyllabes débutent sur un iambe (1.35. 37 : mētū ; 1.35. 38 : pēpērcīt). Ces deux exceptions prosodiques consécutives sont absolument remarquables : elles témoignent d'un rythme particulièrement vif et âpre (cf. l'effet exactement identique en 1.27. 17 : p. 90 note).

<sup>137</sup> Cf. *supra* p. 123. On se demande d'ailleurs ce qui vaut cette reconnaissance à 4.14 plutôt qu'à 4.4 !...

<sup>138</sup> L'invocation et la prière ont la solennité des grands hymnes civiques. M.C.J. Putnam, 1986, p. 441-442 rapproche l'invocation à Auguste de celle à Romulus dans Ennius, Ann. 1.106-108 ; de plus, il remarque que l'image du grand homme qui ramène la lumière est un *topos* de la rhétorique épidiétique citée par Ménandre le Rhéteur, 381. Rappelons qu'Auguste, déjà absent dans l'ode 4.2, n'est toujours pas revenu de Gaulte.

<sup>139</sup> Le Du-Stil n'est employé qu'en 4.5. 33-36, mais la louange commence dès 4.5. 17 : il est symptomatique que F. Villeneuve, 1929 traduise « Oui, par toi, le bœuf peut aller... ». Ce « par toi » a été ajouté par le traducteur : la deuxième personne est absente de ces vers, mais est clairement sous-entendue.

Il est remarquable que cette ode soit écrite en strophes asclépiades a : celle-ci est en effet caractérisée par la solennité que créent les asclépiades mineurs. C'est, dans le *livre IV*, la seule ode de célébration humaine qui ne soit écrite dans le rythme heurté de la strophe alcaïque : il y aurait bien là la volonté de composer un véritable hymne à Auguste. On pourrait avoir l'impression qu'Horace en est arrivé à chanter Auguste comme il le faisait pour un dieu<sup>140</sup>.

Pourtant les choses ne sont pas si simples et l'on peut en juger par les modifications dans les adresses à Auguste. Dans les deux premières strophes, Horace s'adresse directement à Auguste avec des impératifs qui donnent l'impression d'une prière. Mais à partir du vers 9, César est désigné à la troisième personne : on entre, en coïncidence avec le changement de strophe, dans une nouvelle unité rhétorique<sup>141</sup>. Cette disparition de l'adresse à Auguste fait passer de l'exhortation à la description : Horace prend de la distance pour montrer les hommages que le peuple rend à Auguste pour le remercier de ses bienfaits. Aussi les vers 17-24 sont-ils ambigus<sup>142</sup> : quand est décrite la paix retrouvée, est-ce pour louer directement Auguste en une *aretologia* très ressemblante à celle de 3.18. 9-16<sup>143</sup>, ou bien est-ce pour la Rome renouvelée et expliquer ainsi les raisons de l'affection que le peuple éprouve pour Auguste ? La strophe suivante, v. 25-28, entièrement interrogative, forme une unité rhétorique bien close : la présence de la troisième personne, « Caesare », souligne à nouveau la distance descriptive, qui rapproche cette ode des odes civiques et l'éloigne de l'hymne<sup>144</sup>. La réapparition de la deuxième personne, en changement de strophe, à partir du vers 32, et sa répétition en anaphore font penser au *Du-Stil* hymnique, mais en réalité, elles servent toujours à décrire les honneurs que le peuple rend à Auguste<sup>145</sup>. La dernière strophe vient, nous semble-t-il, donner la clé de lecture de l'ode, avec l'apparition soudaine de la première personne, où le poète se mêle à la foule pour invoquer Auguste, introduisant ainsi un hymne à l'intérieur de l'ode<sup>146</sup>.

<sup>140</sup> H.P. Syndikus, 2001, p. 331 note qu'Horace adopte exactement la même rhétorique hymnique que pour une divinité : « Im Formalen folgt Horaz der geprägten Art eines die Gottheit herbeirufenden Hymnus. »

<sup>141</sup> H.P. Syndikus, *ibid.*, y voit la preuve qu'Horace n'est pas esclave (« sklavisch ») de la forme hymnique traditionnelle.

<sup>142</sup> I.M. Le M. du Quesnay Horace, « Odes 4.5: *Pro Reditu Imperatoris Caesaris Divi Fiii Augusti* », in S.J. Harrison 1995 (éd.), p. 182, conçoit ainsi cette ambiguïté : “The central stanzas (17-28) provide an encomiastic description of the place to which he is being invited. But since the addressee is the *custos gentis* and *dux bonus*, and since the place to which he is being invited is what it is because what he is what he has achieved, these central stanza also constitute praise of the addressee.”

<sup>143</sup> Pour la ressemblance entre ces deux passages, cf. p. 376.

<sup>144</sup> Selon I.M. Le M. du Quesnay, *art. cit.*, in S.J. Harrison 1995 (éd.), p. 182, cette strophe 25-28 s'associe aux deux strophes précédentes (v. 17-24) pour former « untypically and therefore emphatically » une louange nettement organisée des réalisations d'Auguste (1) dans la paix (v. 17-24), (2) dans la guerre (v. 25-28).

<sup>145</sup> M.C.J. Putnam, 1986, p. 112 reconnaît dans le passage de la troisième à la deuxième personne une montée en puissance de la louange, qui culminera avec l'entrée en scène de la première dans la dernière strophe.

<sup>146</sup> M.C.J. Putnam, *ibid.*, souligne l'intensité du « nous » lyrique chantant un hymne à l'intérieur d'un hymne.

En réalité, l'ode 4.5 est à replacer dans la perspective du livre IV. Nous l'avons dit, l'une des pensées essentielles de ce livre est l'attente d'une revitalisation, autour de son chef, du peuple, auquel se mêlera la voix du poète. Dans cette perspective, l'ode 4.5 est d'abord un poème civique où Horace affirme cette attente du retour du chef, et donne les raisons de cette attente. Mais déjà, elle laisse entendre l'hymne communautaire que le peuple pourra élever en l'honneur de son chef, elle donne une représentation des louanges et des prières<sup>147</sup> : c'est cela qui explique la structure hymnique sensible dans l'ode, c'est cela qui explique également la citation, au discours direct (v. 37-38), de la louange que prononce le peuple et le poète mêlés.

Les coïncidences parfaites entre fins de phrases et fins de strophes peignent une atmosphère recueillie, qui fait penser aux hymnes des livres I-III. Mais à l'intérieur des phrases, comme nous le verrons plus précisément dans la suite, des décalages entre mètre et syntaxe montrent une voix vive et puissante. Dans le livre IV, la voix du poète a souvent pour horizon de se fondre dans la foule : la citation des v. 37-38 le montre bien ici. Mais avant cela, le poète garde son souffle propre, qui peut se faire ample et puissant, comme dans les épinicies des odes 4.4 et 4.14.

#### iv. Bilan sur la rhétorique hymnique

Au terme de cette étude sur les odes de célébration, une conclusion s'impose : la rhétorique hymnique, très présente dans les *Odes*, adopte des structures, des motifs très reconnaissables, qui conduisent un certain nombre d'odes à respecter ce que l'on peut appeler un schéma hymnique traditionnel. Cette rhétorique hymnique, très réglée, est d'une grande simplicité : elle crée, selon les propos de J. Dangel, des « rythmes préétablis et mnémoniques (...) au service d'un formulaire rituel et spectaculaire, pour une remémoration et commémoration »<sup>148</sup>. Pourtant, la diversité des visées est grande dans ces odes ; tour à tour dédicace à un dieu, expression de l'amour, invitation à boire, louange d'un grand homme, ces odes suivent pourtant des schémas rhétoriques comparables, qui, dans l'ensemble, coïncident entièrement avec le cadre strophique. Le type de strophe utilisé permet seul de donner une coloration particulière à chacune de ces odes.

À partir de ce constat global, des nuances doivent être bien sûr apportées. Dans les odes de célébration divine, certains décalages des « unités rhétoriques » avec le cadre métrique surviennent parfois dans les moments où le poète quitte ou bien commence à prendre la posture de célébrant : c'est ce que l'on voit en 1.2. 30, 1.35. 34...

Dans les odes de célébration humaine, les choses s'avèrent plus complexes. La célébration humaine est foncièrement différente de la célébration divine. Ainsi le rythme

---

<sup>147</sup> C'est sans doute parce qu'Horace représente les honneurs rendus à Auguste et ne s'y associe pas explicitement, qu'il peut aller plus loin qu'il n'est jamais allé dans l'affirmation de la divinité d'Auguste : cf. les termes « numen », « deus ». Cette ode a beaucoup intéressé les historiens pour l'étude du culte impérial : cf. A. La Penna, 1963.

<sup>148</sup> J. Dangel, 2007, p. 382.

adopté est-il différent : les « unités rhétoriques » sont plusieurs fois en décalage avec le cadre strophique. Surtout, plusieurs fois, en 4.4 et 4.14, Horace pratique le genre de l'épigramme, qui lui fait adopter une esthétique comparable à celle de Pindare et où les décalages avec le cadre métrique sont sensibles. Cependant, Horace parvient également, en 4.5, à donner à la célébration l'aspect solennel et rituel de l'hymne, en usant d'une rhétorique simple, en coïncidence totale avec le cadre métrique.

### Conclusion de la section

Dans cette section, nous avons essayé de comprendre la structure rhétorique utilisée dans les *Odes* en fonction des visées qu'elles ont, de la posture qu'y prend le locuteur. Nous avons cru pouvoir reconnaître dans les poèmes lyriques horatiens des combinaisons d'« unités rhétoriques », exhortations, interrogations, narrations, prières... Le but était de repérer ainsi des unités de sens supérieures à la phrase, afin de comparer leurs limites avec celles de la strophe. Au début de ce chapitre, dans le Tableau A-1, nous avons vu que plus de la moitié des phrases s'achèvent en fin de strophe. Si l'on examine maintenant ces unités rhétoriques<sup>149</sup>, beaucoup plus, évidemment, s'achèvent en coïncidence avec la strophe : du point de vue de la structure globale de l'ode, les discordances entre les « unités rhétoriques » et le cadre strophique sont donc évitées.

À cette échelle minimale, les différences entre les types de strophes s'estompent ; seule la strophe asclépiade b semble se différencier nettement des autres par une recherche beaucoup plus fréquente de discordance<sup>150</sup>.

En revanche, des différences se font sentir selon la rhétorique utilisée dans ces odes. On note que les « unités rhétoriques » hymniques sont généralement en accord parfait avec le cadre strophique, à l'exception notable de certaines louanges humaines. De même, la rhétorique parénétiq ue, dans ses parties centrales, exhortation et *sententia*, adopte, dans ses limites, un unisson parfait avec le cadre métrique. C'est plutôt dans les développements d'arguments et dans l'emploi de figures comme les interrogations oratoires ou les prosopopées que se font sentir les discordances avec le cadre métrique.

---

<sup>149</sup> Comme nous l'avons expliqué dans la première conclusion partielle (p. 106), il est difficile ici de proposer des statistiques : nous nous contenterons donc d'un bilan sur les constatations faites au cours de cette section.

<sup>150</sup> Mais rappelons que cette strophe est d'emploi rare, aussi les différences que nous constatons tiennent-elles sans doute davantage aux sujets abordés dans quelques unes des odes écrites dans cette strophe, particulièrement 1.14 qui parle d'une tempête, ou 1.5 au sujet érotique.

## CONCLUSION DU CHAPITRE I

Ce chapitre avait plusieurs objectifs : nous familiariser avec la rhétorique à l'œuvre dans les odes, comprendre comment, à l'échelle de l'ode entière, les stratégies rhétoriques pouvaient être analysées, étudier comment ces stratégies rhétoriques s'intègrent dans le cadre métrique.

Pour étudier le rythme rhétorique dans l'ode, nous sommes parti d'une unité simple : la phrase définie comme un énoncé complet encadré par des ponctuations fortes. Nous avons ensuite essayé de préciser cette définition : nous avons d'abord repéré des relations sémantiques (additionnelles ou logiques) entre phrases distinctes, ensuite nous avons essayé de montrer comment plusieurs phrases pouvaient former des unités rhétoriques caractérisées par leur visée rhétorique (narration, argumentation, exhortation, prière...) ou par les figures employées (prosopopée, interrogation oratoire...).

Au terme de cette étude, que conclure sur la manière dont le déploiement rhétorique général du sens se dépose sur le cadre métrique ?

D'abord une conclusion simple et assez naturelle doit être tirée : plus l'échelle d'analyse est petite, plus l'accord paraît grand entre le déploiement rhétorique et le cadre métrique. Les groupes de phrases constituant des « unités rhétoriques » s'achèvent plus souvent en fin de strophe que chaque phrase particulière. De la même manière, les ponctuations fortes qui séparent des « phrases » distinctes en relation sémantique sont moins souvent en fin de strophes que celles où s'achève l'unité de sens. Plus précisément même, nous avons constaté que la ponctuation forte séparant des « phrases » en relation logique était encore moins souvent en fin de strophe que celles où il y a une relation additionnelle.

Cet accord global du déploiement rhétorique avec le cadre métrique montre évidemment que le poète ne recherche pas une discordance générale entre les deux grilles de lecture, mais qu'il la choisit pour des effets stylistiques singuliers. Quels sont-ils ? Réunissons ici les conclusions partielles faites au cours de ce chapitre.

D'abord, nous avons pu constater que globalement, l'accord entre ponctuation forte et fin de strophe est plus grand dans les odes en strophe saphique que partout ailleurs. Visiblement, le déploiement rhétorique du sens se laisse davantage moulé dans le cadre saphique, qui, nous l'avons dit en introduction, est naturellement plus clos que tout autre. Dans les autres types de strophes, la concordance entre ponctuation forte et fin de strophe demeure majoritaire, même si elle est moins importante qu'en strophe saphique : un peu plus souvent, le déploiement rhétorique du sens s'appuie sur des repères situés en désaccord avec les repères métriques. , les décalages paraissent assez vifs dans la strophe asclépiade b. C'est l'étude, pour elles-mêmes, de ces fins de strophes, dans notre prochain chapitre qui pourra éclairer ces tendances.

En étudiant les relations sémantiques entre « phrases » distinctes, un point remarquable a été souligné, qu'il nous faudra approfondir dans la suite de notre étude. Quand

il y a relation logique entre « phrases » distinctes, selon le procédé d'énoncé fonction, la ponctuation qui sépare les deux « phrases » est assez rarement en fin de strophe ; en revanche, en strophe alcaïque et sapphique, on la trouve fréquemment à la coupe d'un vers. Il y a visiblement là un effet stylistique important. La coupe est un repère métrique réel, mais secondaire : les deux « phrases » séparées par la ponctuation forte à cet endroit sont donc certes distinguées l'une de l'autre dans la grille de lecture métrique, mais sans que la diction *ad metrum* autorise une pause à cet endroit. La grille de lecture métrique souligne ainsi le rapprochement des deux « phrases » déjà unifiées par la logique. La coupe du vers joue ainsi un rôle stylistique intéressant, distinguant des membres tout en les mettant en relation. Ce rôle sémantique joué par la coupe se rencontre aussi bien en strophe alcaïque qu'en strophe sapphique. Une étude centrée sur ces coupes permettra de noter les différences. Les strophes asclépiades a et b paraissent trop peu fréquentes pour que des tendances de ce type puissent ressortir.

L'étude des « unités rhétoriques » nous a permis de nous plonger dans les procédés généraux utilisés par le poète pour atteindre ses visées persuasives : nous avons essayé d'en définir quelques uns, sans prétendre à l'exhaustivité. À ce niveau d'analyse, les tendances ont paru communes entre les différents types de strophes : ainsi la seule différence entre, par exemple, une strophe exhortative en sapphique ou en alcaïque, tient à la coloration spéciale qu'apporte naturellement le rythme de chaque strophe. En revanche, nous avons pu constater certaines différences très fortes selon l'effet rhétorique recherché chaque fois.

Dans la rhétorique hymnique adressée aux divinités, la concordance entre les différentes étapes de la célébration et le cadre métrique est de mise. Il faut reconnaître là une poétique de la transparence rhétorique, de la célébration communautaire.

De même, reconnaissons que dans les passages centraux de la rhétorique parénétiq ue, là où s'exprime le conseil proprement dit d'adopter un comportement en accord avec une morale lyrique (dans les exhortations ou les *sententiae*), il y a globalement concordance entre les deux grilles. C'est plutôt quand le poète cherche à créer un sentiment d'agitation, de vivacité, quand des figures de pensées sont utilisées, que ces « unités rhétoriques » s'achèvent en cours de strophe.

Reconnaissons cependant qu'il s'agit là d'effets généraux repérés à une échelle très petite mais qu'il convenait de souligner afin d'avoir une vue globale du déploiement rhétorique du sens dans les odes.

Nous allons maintenant, dans un second chapitre, entreprendre l'étude inverse de celle menée ici : nous allons nous intéresser aux fins de strophes afin d'étudier les effets d'enjambement.

## CHAPITRE II :

### LES FINS DE STROPHES ET LEURS RAPPORTS AVEC LE DEPLOIEMENT PHRASTIQUE

Notre premier chapitre s'est intéressé à la position métrique des ponctuations fortes dans les *Odes*. Une étude complémentaire doit être menée maintenant. À partir de la définition que dans notre premier chapitre nous avons retenue du concept de « phrase »<sup>1</sup>, il nous faut étudier la position phrastique des fins de strophes : à quoi correspond dans la phrase ce repère de fins de strophes ? Correspond-il à une fin de phrase ? À une étape syntaxique ? Mais de quelle nature ?

Ce deuxième chapitre va donc être consacré à l'étude des fins de strophes. Il permettra, du moins l'espérons-nous, de saisir dans quelle mesure les strophes horatiennes sont closes ou ouvertes, et de comprendre quels effets rythmiques sont créés par les concordances ou discordances entre fins de strophes et fins de phrases. Pour pouvoir entreprendre une analyse approfondie des phénomènes, il nous semble nécessaire de commencer par une définition précise du problème.

---

<sup>1</sup> Cf. p. 80.

## II.1 : POSITION DU PROBLEME – DEFINITION DES CAS

Contrairement à la position métrique des ponctuations fortes, les fins de strophes ont fait l'objet d'études assez importantes déjà. La plupart ont été motivées par le problème de la Loi de Meineke<sup>1</sup>. Pour savoir si les odes en distiques et monostiques avaient un rapport avec un cadre strophique de quatre vers, le préalable consistait à analyser comment dans les strophes avérées de quatre vers le déploiement syntaxique réagissait par rapport au changement de strophe.

On comprend donc que la perspective de toutes ces études a été essentiellement métrique : elles ont visé à comprendre ce qui se passe à tel endroit du mètre. Dans ces conditions, ces critiques ne s'intéressent souvent qu'assez peu au rythme rhétorique en lui-même : K. Büchner distingue les cas où le changement de strophe correspond à une tension (« Spannung ») sémantico-syntaxique de ceux où il n'y en a pas<sup>2</sup> ; K.E. Bohnenkamp fait une distinction tripartite « voll Satzschluss / leicht Satzschluss / Enjambement »<sup>3</sup>.

Ces distinctions sont utiles assurément ; mais, d'un point de vue rhétorique, elles sont insuffisantes. La notion de « Spannung » utilisée par K. Büchner manque de précision : il ne la définit pas de façon systématique, mais seulement par un catalogue de cas particuliers. En réalité, comme le fait remarquer J. Dangel, les effets de tension dont est porteur un énoncé en enjambement ont beau être reconnus de tous, les définitions qui en sont données sont d'une extrême diversité<sup>4</sup>. J. Dangel a mené une étude plus approfondie du problème, mais pour les hexamètres monostiques ; or, K. Büchner le notait déjà, les enjambements de strophe sont d'une nature tout autre que les enjambements de vers monostiques<sup>5</sup>. Contrairement à ces derniers, la strophe est d'une longueur suffisante pour constituer un énoncé clos sur lui-même<sup>6</sup>.

P.G. Toohey, quant à lui, a proposé une typologie très achevée des relations sémantico-syntaxiques entre deux strophes<sup>7</sup>. Il reconnaît que les attentes syntaxiques peuvent être, en fin de strophe, satisfaites ou non. Si elles sont satisfaites, c'est soit que la phrase

---

<sup>1</sup> Cf. notre introduction.

<sup>2</sup> K. Büchner, « Zur Form und Entwicklung der horazischen Ode und zur Lex Meinekiana », *Berichte über die Verhandlungen des Sächs. Akad. der Wis. zu Leipzig, Phil-Hist Kl.* 91.2, Leipzig, 1939 = *id.*, 1962, p. 51

<sup>3</sup> K.E. Bohnenkamp, 1972, p. 22.

<sup>4</sup> J. Dangel, 1985, p. 73-74. Le travail fait par l'auteur dans cet article participe grandement à clarifier par des concepts syntactiques la notion de « tensions ». Nous nous appuyerons dessus plus loin. Cf. également N.O. Nillson, 1952, p. 142-145.

<sup>5</sup> K. Büchner, 1939, *art. cit.* = *id.*, 1962, p. 56 : „eine Untersuchung dieser Erscheinung in der Lyrik ist prinzipiell anders zu führen als eine über stichische Masse.“

<sup>6</sup> Selon Cicéron, *Or.* 222, la longueur minimum d'un mouvement périodique est de quatre hexamètres. Or une strophe horatienne est constituée, précisément, de quatre vers, certes plus courts que des hexamètres, mais qui permettent cependant de former une phrase complète. Sur les phrases-strophes, cf. p. 230.

<sup>7</sup> P.G. Toohey, 1979.



s'achève avec la strophe (cas 1 : « end-stopped »), soit qu'une autre construction s'y ajoute mais de façon inattendue, superflue (cas 2 : « superflux »).

Selon P.G. Toohey, les « cas 1 : end-stopped » correspondent à ceux où une ponctuation forte intervient en fin de strophe. Quant à nous, compte tenu de ce que nous avons vu dans notre premier chapitre, nous parlerons de coïncidence de la fin de strophe avec la fin de la phrase en fonction de la définition que nous avons donnée de la phrase, c'est-à-dire lorsque nous reconnaissons un point en fin de strophe. Nous parlerons alors de « **fins ponctuées** ».

Les « cas 2 : superflux » de P.G. Toohey correspondent à des constructions où la strophe suivante fait se poursuivre la phrase alors que l'on pouvait la croire achevée : cette situation correspond à ce que J. Dangel appelle pour les hexamètres des « enjambements additionnels ». Elle précise de façon très juste : « Le débordement de l'énoncé d'un vers sur l'autre est perçu comme tel après coup »<sup>8</sup>. Nous parlerons nous-même d'« **enjambement additionnel** » ou de « **construction superflue** ». Donnons pour exemple 2.6. 13-20 :

- 13 Ille terrarum mihi praeter omnis  
angulus ridet, ubi non Hymetto
- 15 mella decedunt uiridique certat  
baca Venafro,
- uer ubi longum tepidasque praebet  
Iuppiter brumas et amicus Aulon  
fertili Baccho minimum Falernis
- 20 inuidet uuis.

Rien ne laissait supposer ici que la caractérisation de cet « angulus terrarum », commencée dans la première strophe, v. 13-16, se poursuivrait en strophe suivante, v.17-20, dans une énumération de circonstanciées.

Cette impression d'ajout superflu peut résulter de plusieurs causes sémantico-syntaxiques : dans le cas de 2.6.13-20, un changement de propositions en parataxe rend la seconde inattendue. De façon générale, dans les cas de juxtaposition ou de coordination, à l'exception des balancements (*nec...nec...*, *non...sed...*, etc), la nouvelle proposition intervenant dans une nouvelle strophe n'est jamais prévisible<sup>9</sup> : il s'agit toujours de cas de construction syntaxiquement superflue.

---

<sup>8</sup> J. Dangel, 1985, p. 88.

<sup>9</sup> Mais lorsque les deux propositions sont subordonnées à une troisième qui les suit et qui intervient plus tard dans la strophe, il y a également tension entre les deux strophes : c'est précisément ces cas que nous étudierons plus loin.

Les subordinations intervenant en changement de strophe peuvent, quant à elles, être ou ne pas être superflues : cela dépend de l'« intégration » de la subordonnée dans la phrase<sup>10</sup>. Il nous faudra consacrer une étude précise à la subordination.

Mais même sans changement de proposition, une phrase peut à la fin de la strophe paraître achevée. Par exemple, en 1.12. 4, la phrase paraît achevée alors que des groupes circonstanciels viennent en réalité la compléter :

- 1     Quem uirum aut heroa lyra uel acri  
      tibia sumis celebrare Clio ?  
      Quem deum? cuius recinet iocosa  
      nomen imago
- 5     aut in umbrosis Heliconis oris  
      aut super Pindo gelidou in Haemo?...

Ce cas, comme celui de 2.6. 13-20, montre une première strophe au terme de laquelle les effets d'attente syntaxique paraissent achevés, mais après laquelle une suite intervient de façon inattendue. D'autre part, du point de vue sémantique, on voit bien que la strophe suivante ne fait qu'ajouter une précision à un ensemble qui se suffisait déjà à lui-même. L'enjambement additionnel étant ainsi « fondé sur le cumul et sur la juxtaposition », on ne saurait parler d'un « enjambement, au sens propre, d'un[e strophe] sur un[e autre] (...) où l'ensemble d'une idée formant un tout »<sup>11</sup> ; au contraire, il s'agit ici d'un effet de rallonge. Il n'y a donc de tension ni syntaxique, ni sémantique, on ne saurait alors parler de « Spannung ».

Le terme de « tension » doit être réservé aux cas suivants. Comme le note P.G. Toohey, il existe des situations également où l'attente syntaxique n'est pas satisfaite en fin de strophe : c'est alors soit parce qu'après une « pause de sens » en fin de strophe, intervient une nouvelle construction prévisible et attendue (cas 3 : ce qu'il qualifie de « carry-over », report), soit parce que la construction syntaxique se déploie d'une strophe à l'autre sans interruption (cas 4 : ce qu'il appelle « spill-over », débordement).

P.G. Toohey parle de construction en « carry-over » (effort de report) lorsque la fin de strophe correspond à une « pause » qui précède une nouvelle construction prévisible et attendue. Dans la plupart des cas, il s'agit d'une fin de proposition : dans une telle construction, la fin de proposition, en fin de strophe, se trouve suivie, dans la strophe suivante, d'une autre proposition annoncée par la première. Cette pause de sens d'une strophe

---

<sup>10</sup> Nous définirons cette notion au moment opportun : cf. p. 153.

<sup>11</sup> J. Dangel, 1985, p. 90.

à l'autre dans une seule et même phrase permet de parler, comme le fait, J. Dangel d' « **enjambement progressif** ».

Pourtant, il nous semble que l'on peut également parler d' « enjambement progressif » dans quelques cas où en fin de strophe, sans qu'il y ait changement de proposition, une pause de sens peut être reconnue avant une construction syntaxique nettement identifiable et prévisible<sup>12</sup>. Dans un cas, 3.29. 43-45, il s'agit d'une construction en balancement anaphorique<sup>13</sup> « uel... uel... ». Analysons-le :

41                   ... Ille potens sui  
                      laetusque deget cui licet in diem  
                      dixisse : “Vixi” : *cras uel atra*  
                      *nube* polum Pater occupato

45       *uel sole puro* ; non tamen inritum

46       quodcumque retro est, efficiet, ...

Assurément la pause de sens qui intervient après « occupato » est nettement moins forte qu'à la ponctuation après « puro » : en cela, il y a un décalage notable. Pour autant, l'opposition « uel atra nube / uel sole puro » a son importance, le second « uel » est attendu : on peut parler ici de ponctuation rythmique. On ne saurait donc dire que le changement de strophe intervient en plein cours d'énoncé : il y a ici un repère rhétorique. Nous parlerons donc ici aussi d' « enjambement progressif ».

Un autre cas où nous identifions une pause de sens sans changement de proposition, est formé par les phrases qui commencent sur une adresse : souvent il s'agit des phrases de début d'hymne, où la première strophe s'achève sur une interpellation au vocatif, et la seconde commence sur la prière proprement dite. L'interpellation au vocatif n'est pas liée avec force à la proposition, de sorte qu'on peut voir une pause de sens entre les deux. De tels cas se rencontrent dans les odes saphiques<sup>14</sup> : ainsi en 3.11. 5 :

1       Mercuri – nam te docilis magistro  
          mouit Amphion lapides canendo –  
          tuque testudo resonare septem

---

<sup>12</sup> C'est en cela que la distinction de P.G. Toohey, 1979, que nous adoptons, se distingue de celle de J. Dangel, 1985 : Dans ce que celle-ci appelle les « enjambements progressifs » (p. 85-88), le repère métrique correspond à une pause de changement de proposition. L'article de J. Dangel ne prend pas en considération explicitement les types de cas sans changement de propositions qui nous intéressent ici. Nous nous permettons donc ici de reprendre l'expression « enjambement progressif » de J. Dangel en modifiant légèrement son acception.

<sup>13</sup> L'anaphore constitue une ponctuation rythmique (J. Dangel, 1983, p. 288), même lorsqu'elle met en jeu un simple nominal : on peut donc considérer qu'elle provoque une pause de sens.

<sup>14</sup> Ce qui est logique, puisque c'est la strophe privilégiée pour les odes hymniques : cf. notre introduction p. 56.

callida neruis,

5 nec loquax olim neque grata, nunc et  
diuitum mensis et amica templis  
dic modos, Lyde quibus obstinatas

8 applicet auris.

On peut aisément admettre ici qu'il y a, à la fin de la première strophe, une pause de sens qui justifie son classement parmi les enjambements progressifs.

Mais, de façon générale, cette catégorie recouvre les cas où la fin de strophe coïncide avec une fin de proposition, qui en laisse cependant attendre une autre dans la suite. C'est ce que l'on trouve dans les phrases formées d'une subordonnée dans la première strophe et d'une principale dans la seconde. Ainsi en 2.6. 1-6 :

1 Septimi, Gadis aditure mecum et  
Cantabrum indoctum iuga ferre nostra et  
barbaras Syrtis, ubi Maura semper  
aestuatur unda,

5 Tibur Argeo positum colono

6 sit meae sedes utinam senectae

Le changement de strophe correspond au passage de la protase à l'apodose : il y a là un effet d'attente équivalent à une pause de sens. Il s'agit donc d'un enjambement progressif.

Il faut dire un mot ici des cas relevés au chapitre 1 où des ponctuations fortes séparent des énoncés qu'une relation additionnelle ou logique unit<sup>15</sup>. Lorsque la relation est de type additionnel, il nous paraît cohérent de considérer qu'il y a enjambement additionnel. Il nous semble qu'au changement de strophe en 1.2. 33, où le poète passe, dans ses interpellations, d'Apollon à Vénus, on peut comparer celui en 1.35. 21, où le poète énumère les parèdres de *Fortuna* :

1.2. 30-35:

... Tandem uenias precamur,

1.35. 17-24 :

Te semper anteit serua Necessitas,  
clauos trabalis et cuneos manu

---

<sup>15</sup> Cf. I.2, p. 73 sq Nous avons alors noté que ces relations interviennent relativement rarement (surtout celles de type logique) en changement de strophe. Les distinctions que nous établissons ici se doivent néanmoins de les prendre en compte.

nube candentis umeros amictus,	gestans aena nec seuerus
augur Apollo,	uncus abest liquidumque plumbum;
siue tu mauis, Erycina ridens,	te Spes et albo rara Fides colit
quam Iocus circumuolat et Cupido,	uelata panno nec comitem abnegat,
siue neglectum genus et nepotes	utcumque mutata potentis
respicis, auctor.	ueste domos inimica linquis;

Dans les deux cas, les deux strophes entretiennent une relation lâche, repérable *a posteriori*, et qui est de nature purement accumulative : on parlera donc là d' « enjambement additionnel ».

En revanche, dans certains cas, tout du moins, cas qu'il nous faudra définir dans ce chapitre<sup>16</sup>, la relation logique entre deux énoncés séparés par un changement de strophe doit être considérée comme une situation d' « enjambement progressif ». Citons ainsi 2.9. 1-12 :

1 Non semper imbres nubibus hispidos  
2 manant in agros ...  
6 ..., aut Aquilonibus  
querqueta Gargani laborant  
et foliis uiduantur orni :  
  
tu semper urges flebilibus modis  
10 Mysten ademptum, nec tibi Vespero  
surgente decedunt amores  
12 nec rapidum fugiente solem.

Cette phrase comprise dans sa totalité oppose le monde de la nature qui ne cesse de changer (v.1-8) à Valgius Rufus qui, lui, ne cesse de pleurer Mystès (v.9-12). Les huit premiers vers forment un énoncé qui ne se comprend que si on le rapproche de l'énoncé formé par les quatre vers suivants. Le passage de l'un à l'autre, en changement de proposition, appelle donc une pause de sens avant une construction prévisible : c'est la définition même de « l'enjambement progressif ».

---

<sup>16</sup> Cf. *infra* p. 188 sq.

Restent enfin les cas où aucune pause de sens n'intervient en fin de strophe, la phrase se poursuit avec des effets d'attentes syntaxiques d'une strophe à l'autre. On parlera d' « **enjambement compact** »<sup>17</sup>, comme en 2.5. 5-9 :

- 5 Circa uirentis est animis tuae  
 Campos iuuencae, nunc fluuiis grauem  
 solantis aestum, nunc in udo  
 ludere cum uitulis salicto
- 9 praegestientis.

Une fois ces quatre catégories identifiées, on peut donner le décompte de chaque pour les quatre types de strophes :

Tableau A-3

	Alcaïque	Saphique	Asclépiade a	Asclépiade b
<i>fin ponctuée</i>	<b>129 : 46,1 %</b>	<b>98 : 54,71 %</b>	<b>34 : 62,3 %</b>	<b>13 : 46,4 %</b>
<i>addition superflue</i>	<b>60 : 21,4 %</b>	<b>43 : 24 %</b>	<b>7 : 13 %</b>	<b>6 : 21,4 %</b>
Enjambement progressif	36 : 12,9 %	31 : 17,3 %	5 : 9,3 %	3 : 10,7 %
Enjambement compact	55 : 19,6 %	7 : 3,9 %	8 : 14,8 %	6 : 21,4 %
<b>total des cas de tensions :</b>	<b>91 : 32,5</b>	<b>38 : 21,2 %</b>	<b>24,1 %</b>	<b>32,1 %</b>
<b>TOTAL<sup>18</sup></b>	<b>280</b>	<b>179</b>	<b>54</b>	<b>28</b>

Avant d'étudier les différents cas dans leur particularité, on peut jeter un regard général sur ces chiffres. Dans la suite de ce chapitre, nous allons être amené à analyser les différents types d'enjambement d'une strophe à l'autre ; cela ne doit cependant pas faire oublier une évidence : la majorité des strophes horatiennes sont des strophes closes sur elles-mêmes. Les strophes ayant une fin ponctuée représentent la majorité absolue du type saphique

<sup>17</sup> J. Dangel, 1985, p. 75-76.

<sup>18</sup> Il s'agit, pour chaque type, du total de strophes dont on a soustrait la dernière de chaque ode qui se termine nécessairement par un point final.

et asclépiade a : concernant la strophe sapphique, cela ne surprend pas puisque nous avons déjà vu que globalement les ponctuations fortes recherchaient les fins de strophe<sup>19</sup>.

Le reste des strophes se partage entre celles s'achevant sur un enjambement qui crée une tension (enjambement progressif ou compact) et celles qui sont suivies d'une addition superflue (enjambement additionnel).

Les strophes sapphiques ont très peu d'enjambements compacts. Ce type de tension est bien sûr le plus vif puisque la phrase se déploie, sans aucune pause, sans se soucier, apparemment, du cadre strophique. Cette particularité du type sapphique témoigne donc du fait que le cadre strophique y est très prégnant et qu'il supporte mal que la phrase n'en tienne pas compte. Les phrases d'ode sapphique présentent une structure rhétorique assez simple, qui se moule dans la strophe, et même si phrase et strophe ne coïncident pas en permanence, on a, la plupart du temps, en fin de strophe un repère sémantico-syntaxique important, au moins un changement de proposition, de sorte que l'on peut parler au sujet de la strophe sapphique d'une « unité de sens »<sup>20</sup>.

Dans le type de strophe sapphique, à la grande fréquence de fins ponctuées correspond donc un nombre très faible d'enjambements compacts. En strophes asclépiades a, où les fins ponctuées sont plus nombreuses encore, il en va un peu autrement : ce sont les enjambements en général, compacts, progressifs et additionnels, qui sont globalement moins fréquents que la moyenne, mais l'on ne repère pas cette aversion pour l'enjambement compact qui caractérise la strophe sapphique. La strophe asclépiade a est, rappelons-le, d'une ampleur et d'une régularité toute différente des autres strophes : cela justifie qu'elle préfère les fins ponctuées. Mais le cadre strophique est visiblement moins clos sur lui-même et ne refuse donc pas les enjambements compacts<sup>21</sup>.

Les strophes alcaïques et asclépiades b, quant à elles, sont tout à fait similaires : les fins ponctuées sont d'une fréquence inférieure à 50 %, tout en restant bien sûr les plus fréquentes. Les enjambements compacts sont en revanche d'une fréquence remarquable, autour de 20 %. On a là des strophes beaucoup plus ouvertes que les strophes sapphiques et asclépiades a : le rythme rhétorique s'y trouve plus souvent en décalage avec le rythme métrique, accentuant ainsi le caractère heurté et contrasté qui, nous l'avons dit, caractérise

---

<sup>19</sup> Cf. *supra* p. 72.

<sup>20</sup> La question de savoir si la strophe horatienne est une unité de sens est fondamentale : ce chapitre tente d'y répondre d'un point de vue externe en s'intéressant aux limites, aux fins de la strophe. En restant au concept de changement de proposition, K. Bohnenkamp, 1972, p. 22, avait déjà montré, chiffres à l'appui, cette différence entre strophe alcaïque et strophe sapphique. Il affirmait ainsi, p. 24 n. 122, s'opposer à une phrase de N.E. Collinge, 1961, p. 61 : « the sapphic stanza is basically not a unit of sense ». Mais ce dernier voulait dire par là qu'une seule strophe sapphique forme rarement un sens absolument isolable et sans rapport avec ce qui précède. Il s'agit là d'une autre question, celle des « phrases-strophes » : y a-t-il des phrases qui ne se trouvent pas concentrées dans une strophe ? Nous étudierons cela plus loin.

<sup>21</sup> C'est bien sûr, très vraisemblablement, la clausule adonique de la strophe sapphique qui explique la prégnance du cadre strophique : cf., là-dessus, notre introduction p. 56.

naturellement ces strophes<sup>22</sup>. De fait, on rappellera que selon J. Dangel, ces enjambements compacts ont un effet puissant par l'effet de surprise créé<sup>23</sup>.

Ces remarques générales, que nous venons de faire, n'ont rien de révolutionnaire : elles confirment, statistiques à l'appui, des idées déjà émises. Sans entrer dans les détails ni définir réellement la notion d'enjambement, J. Hellegouarc'h avait déjà reconnu une différence entre des strophes closes, fermées sur elles-mêmes, fréquentes en odes saphiques, et d'autres que « le mouvement de la pensée déborde », plus typiques des odes alcaïques<sup>24</sup>.

Cependant la typologie de P.G. Toohey permet d'étudier ces phénomènes de façon précise. Surtout, elle incite à ne pas s'intéresser seulement à l'opposition fins ponctuées / enjambements compacts, mais à étudier également les enjambements additionnels et progressifs, qui, pour être moins spectaculaires que les compacts, n'en sont pas moins importants : ils caractérisent environ un tiers des strophes horatiennes.

Avant d'analyser les enjambements compacts, nous allons donc nous intéresser, dans une première section, aux enjambements additionnels et progressifs.

J. Dangel a clairement mis en évidence les effets créés de façon générale par l'une et l'autre constructions. L'enjambement progressif est un « moyen pour étendre [sur plusieurs strophes] une longue période poétique ou oratoire » : il est « recherché à des moments lyriques ou grandiloquents »<sup>25</sup>. Au contraire, l'enjambement additionnel paraît davantage adapté à un style « linéaire, qu'il s'agisse de créer la surprise ou de totaliser des impressions multiples »<sup>26</sup>.

Ce sont là, bien sûr, des considérations générales, qui vont nous servir de point de départ. Il nous semble que, selon la fonction des membres mis en jeu, leur valeur circonstancielle également, les effets seront variés et c'est cette variété que nous voudrions prendre en compte afin de comprendre l'effet stylistique qu'Horace a tiré du cadre strophique qu'il a introduit dans la poésie latine.

Nous allons nous intéresser à la nature des changements de propositions intervenant en changements de strophes : ceux-ci peuvent provoquer, rappelons-le, des enjambements progressifs ou additionnels. Ils constituent donc un corpus riche et intéressant pour mener cette analyse. Cette étude permettra deux choses. D'une part, nous pourrions comprendre comment avec un matériel syntaxique identique (changement de proposition), le poète peut provoquer des enjambements de nature différente, progressifs ou additionnels, et des effets,

---

<sup>22</sup> Cf. introduction p. 57 sq.

<sup>23</sup> J. Dangel, 1985, p. 81-82.

<sup>24</sup> J. Hellegouarc'h, « rapport de la phrase et du vers dans les constructions métriques et strophiques latines », 1970 (= J. Dangel - F. Hinard [dir], 1998, p. 340) Le constat des différences dans les enjambements entre les strophes horatiennes a souvent été fait : citons par exemple N.A. Bonavia-Hunt, 1969 : p. 59 : « Enjambment of stanzas occurs more frequently in the Alcaic than in Sapphic metre ».

<sup>25</sup> J. Dangel, 1985, p. 86.

<sup>26</sup> *Ibid.*, p. 90.



même, opposés. D'autre part, nous essaierons de montrer que ces catégories mêmes d'enjambements progressif et additionnel, cachent en réalité, l'une comme l'autre, une diversité d'effets très grande : nous essaierons de voir si l'effet créé par ces enjambements peut varier selon la nature des changements de proposition<sup>27</sup>. Avant d'étudier les coordinations de propositions et les relations sémantiques entre «phrases» distinctes, nous envisagerons donc le procédé de subordination d'une proposition à une autre.

---

<sup>27</sup> J. Dangel, 1985 ne rentre pas dans ces détails, se contentant de parler de « subordonnée intégrante » (p. 87) sans préciser la nature de cette intégration : elle renvoie à sa thèse (J. Dangel, 1982).

## II.2 : LES CHANGEMENTS DE PROPOSITIONS D'UNE STROPHE A L'AUTRE : AJOUT SUPERFLU OU ENJAMBEMENT PROGRESSIF

### **II.2. 1 : Les subordinations**

L'étude des tensions syntaxiques créées dans le passage d'une strophe à l'autre a souvent été faite en négligeant les nuances possibles du rythme rhétorique : on se contente ainsi de parler de « Spannung » sans vraiment en définir la nature, ni en approfondir les effets divers. Cela tient au fait que les critiques se sont davantage intéressés au problème métrique de l'enjambement qu'à la valeur rhétorique et sémantique de l'élément enjambé.

La subordination, qui va nous occuper dans cette section, offre un terrain d'analyse privilégié pour étudier la variété de ces effets, car, loin d'être un fait syntaxique monolithique, la subordination met en jeu des problèmes de syntaxe et de sens nombreux et complexes. La complexité de ces problèmes apporte une grande diversité aux effets stylistiques que nous allons étudier.

La subordination d'une proposition à une autre est en soi-même en effet un acte d'unification du sens : elle permet d' « insérer une phrase comme constituant dans une autre phrase »<sup>1</sup>. Or cette unification du sens est plus ou moins forte, de sorte que le changement de proposition en changement de strophe peut créer un enjambement réel, que nous qualifions de progressif, ou bien ne constituer qu'un ajout, qu'on appelle enjambement additionnel. C'est donc le degré d'unification du sens qu'il nous faut saisir dans la subordination.

J. Dangel, pour l'étude des phrases liviennes, a établi un système qui permet d'analyser de façon très claire l'intégration d'une subordonnée dans une phrase. Nous ne pouvons faire mieux que reprendre ici ces critères que nous rappellerons brièvement.

Elle repère trois facteurs d'intégration d'une subordonnée dans une phrase d'ensemble, facteurs d'ordre sémantique, syntaxique et architectural<sup>2</sup>. Rappelons successivement ces trois critères.

L'**intégration syntaxique** concerne les propositions qui jouent au niveau de la phrase d'ensemble des fonctions de constituant majeur, sujet ou objet : de telles propositions, en règle générale, ont avec le verbe un lien (sujet – verbe ou verbe – objet) très fort, qui « justifie l'idée d'une unité syntaxique » : en cela, ces propositions se distinguent des circonstancielles qui jouent le rôle de constituants facultatifs.

J. Dangel parle d'**intégration sémantique** dans les cas où la subordonnée noue avec la principale des relations telles qu'elle s'avère nécessaire au sens même de cette principale. Elle reconnaît une telle intégration sémantique d'abord dans les propositions conditionnelles : le lien entre la protase conditionnelle et l'apodose recouvre, selon elle, un rapport du type

---

<sup>1</sup> G. Serbat, 2001, p. 269 = « Tradition et renouveau en syntaxe latine », *RPh.* 54.1, 1980, p. 146-150.

<sup>2</sup> Sur tout ce point, cf. J. Dangel, 1982, p. 51-84 « la notion d'intégration dans les subordonnées liviennes ».

question / réponse, qui convient donc à des raisonnements déductifs, rapport qui ne peut être distendu. L'intégration sémantique est également reconnue dans les relatives dites de définition, qui ont un rôle de « discrimination à fonction identificatrice »<sup>3</sup>.

L'**intégration architecturale** est rendue possible par des jeux de corrélation et de balancement : elle seule, selon J. Dangel, peut intégrer dans la phrase d'ensemble des circonstancielles logiques ou comparatives.

Une subordonnée dotée d'un de ces facteurs d'intégration peut alors former avec la principale « une unité de sens, véritable résultante des deux composantes »<sup>4</sup>.

Par ailleurs, pour étudier l'insertion de la subordonnée dans la principale, il est nécessaire de distinguer les subordonnées intervenant avant le verbe principal de celles intervenant après. C'est par le verbe que se nouent toutes les subordonnées qui, directement ou indirectement, dépendent de lui : le verbe est « le point culminant de l'énonciation ». C'est pourquoi, du point de vue du rythme rhétorique, la place de la subordonnée par rapport à lui est primordiale. Comme le fait J. Dangel, reprenant les concepts de L. Tesnière<sup>5</sup>, nous appellerons « **centripètes** » les subordonnées intervenant avant le verbe principal et « **centrifuges** » celles intervenant après.

On peut alors distinguer quatre dispositions<sup>6</sup> :

- La **centralisation intrinsèque** : la subordonnée est centripète et intégrée par l'un des trois facteurs, sémantique, syntaxique ou architectural. « Dans un tel agencement, le verbe principal apporte délimitation et conclusion à un ensemble de constituants qui participent étroitement à une même construction. »
- La **centralisation extrinsèque** : la subordonnée est centripète mais non intégrée. Les « effets de convergence et de concentration sont entretenus d'une manière beaucoup plus artificielle. Une certaine tension, comparable à celle de la centralisation intrinsèque, ne manque pas de se dégager de ce type d'énoncé » mais « la connexion des constituants est moins forte et moins homogène ».
- La **satellisation** : la subordonnée est centrifuge mais intégrée. « L'unité de l'énoncé est assurée. Elle implique seulement de l'auditeur une attention en éveil constant ».

---

<sup>3</sup> J. Perrot, « Ordre des mots et structures linguistiques », *Langages*, 50, Juin 1978, p. 20, cité par J. Dangel, 1982, p. 75.

<sup>4</sup> Notons le cas particulier des relatives adjectivales qui nécessitent, selon J. Dangel, 1982, p. 69-84, deux facteurs d'intégrations : outre une intégration architecturale ou sémantique de la subordonnée, l'antécédent se doit d'être lui-même intégré syntaxiquement, en ayant dans la principale une fonction sujet ou objet. Cependant, en ce qui nous concerne, nous parlons d'enjambement de relative, lorsqu'elle est séparée de son antécédent par le changement de strophe : l'antécédent se trouve dans la même strophe que le verbe principal. La question de l'intégration syntaxique de cet antécédent ne se pose donc pas pour nous.

<sup>5</sup> J. Dangel, 1982, p. 95-96 se réfère à L. Tesnière, 1966, p. 15.

<sup>6</sup> Là-dessus, cf. J. Dangel, 1982, p. 95-100 « Analyse syntaxique des phrases à une seule subordonnée ».

- **L'expansion gratuite** : la subordonnée est centrifuge et non intégrée. « L'énoncé semble progresser au gré du locuteur ».

Après ce point méthodologique nécessaire, revenons-en aux *Odes* d'Horace. Lorsqu'il y a subordination en enjambement strophique, on reconnaîtra un enjambement progressif dans les cas de centralisation intrinsèque ou extrinsèque et dans les cas de satellisation ; en revanche, on parlera d'enjambement additionnel dans les cas d'expansion gratuite.

La question qui se pose est alors double. D'une part, l'effet créé par un enjambement progressif est-il le même selon la disposition de la subordonnée (centralisation intrinsèque, extrinsèque ou satellisation) et, le cas échéant, selon la nature de l'intégration (facteurs sémantique, syntaxique ou architectural) ? D'autre part, l'expansion gratuite qui caractérise l'enjambement additionnel est-il toujours de même nature et de même effet ?

Nous répondrons à ces deux questions successivement, en nous intéressant d'abord aux enjambements progressifs, avant de nous tourner vers les enjambements additionnels. Néanmoins, notons que la frontière entre les deux types d'enjambements n'est pas toujours aisée à tracer : c'est pourquoi il nous faudra bien à certains moments associer les deux dans une même étude.

#### i. Les enjambements progressifs

Nous examinerons successivement les trois facteurs intégrants, syntaxique, architectural et sémantique, qu'on rencontre dans les dispositions en centralisation intrinsèque ou en satellisation. Nous nous tournerons ensuite vers les dispositions en centralisation extrinsèque.

##### ➤ *Enjambement de subordonnées sujets et objets : l'intégration syntaxique*

Théoriquement, les subordonnées sujets et objets sont intégrées dans la phrase d'ensemble par le facteur syntaxique : il s'agit des relatives nominales à fonction sujet ou objet<sup>7</sup>, des conjonctives complétives, des interrogatives indirectes<sup>8</sup>.

---

<sup>7</sup> Il est de tradition d'opposer relatives nominale et adjectivale, dans la mesure où la première n'a pas d'antécédent exprimé et est donc bien souvent l'expression périphrastique d'un nom.

On conçoit qu'il faille dans une analyse stylistique distinguer ces deux types de relatives. Cependant certaines constructions invitent à s'interroger sur la pertinence de cette distinction. Notons le cas particulier des relatives dites à « antécédent intégré ». Notre propos n'est pas grammatical, et dans notre analyse stylistique des repères rhétoriques, ce qui motive notre distinction entre relatives adjectivale et nominale, c'est que dans la première, le passage d'une proposition à l'autre se fait pour ainsi dire « en deux étapes », d'abord l'antécédent puis le subordonnant relatif. Or dans le cas des relatives à « subordonnant intégré », la première « étape » n'a justement pas lieu : nous sommes donc autorisé à analyser en même temps les relatives nominales et celles à « subordonnant intégré ».

<sup>8</sup> Nous ne considérons pas dans le cadre de cette étude l'*accusatiuus cum infinitiuo*, ou « proposition infinitive », comme une « proposition » à part entière. On trouve dans les *Odes* un exemple d'AcI commençant dans une

Sujet et objet constituent des éléments centraux de l'énoncé : ils forment chacun avec le verbe un groupe syntaxiquement unifié. Bien qu'en latin, le sujet « plein » ne soit pas indispensable syntaxiquement, celui-ci, quand il intervient, « fait corps avec le verbe » ; quant à l'objet, il « fonctionne selon les principes d'une dépendance de premier niveau »<sup>9</sup>. C'est pourquoi, pour les subordonnées objets et sujet, on doit parler d'intégration syntaxique dans la phrase d'ensemble. C'est dire que le lien entre subordonnée et principale est important ici : séparer les deux par un changement de strophe, c'est souligner le repère rhétorique de façon extrêmement forte.

Cependant, ces explications grammaticales doivent également prendre en compte une réelle diversité dans les types de subordonnées sujets ou objets que l'on rencontre dans les *Odes*. À l'examen, en effet, on s'aperçoit que, dans plusieurs cas, l'intégration syntaxique, que l'on peut attendre dans ces subordonnées sujets et objets, est en réalité réduite.

Le nombre est assez restreint de ces subordonnées intervenant après la principale au début d'une nouvelle strophe, ou avant à la fin de la première strophe : en voici le compte :

- relatives nominales sujets : 3.4. 45, 3.4. 61, 3.5. 33 en strophe alcaïque ; 3.27. 7 (centripète) en saphique, 1.5. 9 en asclépiade b

- conjonctives complétives : 1.35. 13, 3.4. 17 en alcaïque

- interrogatives indirectes : 4.14. 9 en alcaïque

L'examen de ces cas montre que, parfois, la subordonnée est rattachée de façon assez lâche à la principale : l'intégration syntaxique est alors réduite.

Dans le cas des relatives nominales sujets, par exemple, parmi les 5 relevées, on constate que l'une a davantage la fonction d'apposition au sujet que de sujet proprement dit : il s'agit de 1.5. 5-12 :

5                   ... Heu quotiens fidem  
                      mutatosque deos flebit et aspera  
                      nigris aequora uentis  
                      emirabitur insolens  
  
                      qui nunc te fruitur credulus aurea,  
10               qui semper uacuum, semper amabilem  
                      sperat, nescius aurae

---

nouvelle strophe, avec un verbe introducteur dans la précédente : 2.9. 21-24. Or dans ce passage, de façon tout à fait exceptionnelle dans la langue latine, l'AcI est coordonné avec des syntagmes nominaux simples à l'accusatif : on voit bien alors la limite du concept de « proposition ». Là-dessus, cf. G. Kirsten, 1938.

<sup>9</sup> J. Dangel, 1982, p. 61.

12 fallacis. ...

Ici en réalité, le sujet de « flebit » est sous-entendu par ce qui précède : il s'agit du « puer » du v. 5, de sorte que la relative nominale joue un rôle d'apposition au sujet, et F. Villeneuve a raison de traduire par « lui qui... ». Au changement de strophe, il n'y a donc aucune tension puisque cette relative nominale est finalement équivalente à une circonstancielle adversative : on a affaire à une pure rallonge, additionnelle, syntaxiquement gratuite. On parlera d'expansion gratuite. Ce cas doit donc être classé parmi les enjambements additionnels. Si une certaine grandiloquence n'est peut-être pas exclue du fait des anaphores, ce qui domine c'est la notation d'impressions multiples : les pleurs, l'étonnement à venir du jeune homme, son bonheur actuel, ses espoirs. C'est par touches successives que le poète, s'adressant à Pyrrha, imagine ce garçon qu'il n'a pas vu, qu'il ne connaît pas, mais dont il devine, avec la certitude du sage qui a vécu, les sentiments.

De la même manière, une proposition complétive objet peut se disjoindre, se « désintégrer » de l'ensemble de la phrase. Les complétives, malgré leur rôle de constituant majeur de l'énoncé, peuvent correspondre à un apport d'information non pas intégrant mais additionnel. Dans ces conditions, la structure d'ensemble paraît avoir un déploiement plus libre. Cela est dû, dans les *Odes*, à deux types de constructions : la première correspond à une subordonnée explicative du type « scribere aliquid ut » ; la seconde, plus originale, représente certains emplois de l'accusatif proleptique.

Disons un mot de l'accusatif proleptique. Comme le note C. Touratier, certains verbes introducteurs sont de nature telle que cet accusatif peut sembler assumer pleinement la fonction d'objet : c'est dans ces cas que l'on pourra dire que la complétive est moins intégrée syntaxiquement. Un verbe comme « metuo » accepte un nom de personne comme objet, de sorte que dans « metuo fratrem ne intus sit » (Ter. *Eu* 610-611), la complétive « ne intus sit » est moins fortement attendue. Au contraire dans un cas comme « illum nescio qui fuerit » (Ter. *Eu* 657-658), la construction \*« illum nescio » étant contraire à l'usage, cette prolepse, loin de réduire l'intégration syntaxique, la renforce par ce que l'on peut analyser comme une extraposition du sujet de la complétive<sup>10</sup>.

On constate ainsi que les deux complétives relevées sont disjointes de la principale et qu'elles provoquent un enjambement additionnel et non progressif : il s'agit de 1.35. 9-16 et 3.4. 13-20 :

1.35. 9-16 :

Te Dacus asper, te profugi Scythae,  
urbesque gentesque et Latium ferox  
regumque matres barbarorum et

3.4. 13-20:

... mirum quod foret omnibus  
quicumque celsae nidum Aceruntiae  
saltusque Bantinos et aruum

---

<sup>10</sup> C. Touratier, 1980 (1), p. 53 et cf. également A. Ernout – F. Thomas, 1953, p. 25.

purpurei metuunt tyranni	pingue tenent humilis Forenti,
iniurioso ne pede proruas	ut tuto ab atris corpore uiperis
stantem columnam, neu populus frequens	dormirem et ursis, ut premerer sacra
ad arma cessantis, ad arma	lauroque conlataque myrto,
concitet imperiumque frangat.	non sine dis animosus infans.

Ces deux cas, écrits en strophes alcaïques, sont très comparables : en seconde strophe, intervient une complétive objet dont l'intégration à la principale est cependant réduite, si bien que l'on a en réalité affaire à des enjambements additionnels. Dans les deux cas, de plus, la complétive est redoublée par anaphore du subordonnant à la coupe du deuxième vers.

En 1.35. 9-16, la phrase très ample a une structure qui oppose clairement la principale dans la première strophe à la complétive objet dans la deuxième. Mais l'accusatif proleptique « te » vient réduire la tension qui aurait pu naître de l'attente de l'objet de « metuunt ». Parler d'expansion gratuite pourrait paraître excessif au sujet de cette complétive qui est l'objet véritable du verbe, mais à tout le moins, le relâchement de l'intégration syntaxique incite à classer cette construction parmi les enjambements additionnels<sup>11</sup>. En fait, le relâchement de la tension syntaxique permet de donner aux deux strophes une unité sémantique propre : la première strophe (1.35. 9-12) participe au *Du-Stil* déjà développé en 1.35. 5-8 et montre le culte de la divinité Fortune ; la seconde strophe (1.35. 13-16), tout en étant syntaxiquement subordonnée à la strophe précédente, développe une autre image, celle de la puissance de Fortuna, capable de renverser des villes, qui sera prolongée dans les strophes suivantes. Comme dans le cas de 1.5. 5-12, ce type d'enjambement additionnel permet ainsi de juxtaposer des idées multiples.

Il en va de même en 3.4. 13-20 : la seconde strophe est une proposition explicative : elle décrit ce qui fait l'objet de l'admiration des habitants de Venouse : la protection divine apporté au poète encore enfant. Là aussi, l'enjambement additionnel permet de juxtaposer à ce qui précède, tout en l'isolant, une image neuve et frappante.

Les trois cas que nous venons d'examiner relèvent d'enjambement additionnel. Tout différents sont les cas d'enjambement progressif créé par des propositions objets ou sujets.

Voyons d'abord les cas de véritables relatives nominales sujets en enjambement progressif. Dans l'ode centrale (3.4) des « Odes romaines », on en rencontre deux (3.4. 45 et 61) qui se font clairement réponse :

---

<sup>11</sup> Nous ne suivons donc pas K. Büchner, 1939, *art. cit.* = *id.*, 1962, p. 68 qui voit ici une « Spannung », sans d'ailleurs expliquer son choix.

3.4. 42-48 :

... . Scimus ut impios

Titanas inmanemque turbam  
fulmine sustulerit caduco

qui terram inertem, qui mare temperat  
uentosum et urbes regnaque tristia  
diuosque mortalisque turmas  
imperio regit unus aequo.

3. 4. 58-62 :

... . Hinc avidus stetit

Volcanus, hinc matrona Iuno et  
numquam umeris positurus arcum

qui rure puro Castaliae lauit  
crinis solutos, qui Lyciae tenet  
dumeta natalemque siluam,  
Delius et Patareus Apollo.

Ces deux passages correspondent au début et à la fin de la narration de la Titanomachie. Dans ce passage, de thème épique, l'exhibition, par le changement de strophe, du repère rhétorique vient donner ampleur et majesté à la narration, à l'évocation des dieux. K. Büchner reconnaît dans ces deux cas, bien sûr, un effet de tension marquée entre la principale de la première strophe et la subordonnée de la deuxième<sup>12</sup> : le verbe « sustulerit » en 3.4. 44 s'unit au groupe sujet sans lequel l'information contenue dans la première strophe ne serait pas achevée.

En 3.4. 58-62, ce n'est pas seulement le verbe qui attend un de ces sujets, c'est aussi le groupe qualifiant participial du v. 62 qui syntaxiquement appelle un syntagme nominal. La tension syntaxique ainsi créée est révélatrice de l'élan de ces deux phrases : suivant une courbe ascendante, elles dépassent allègrement le cadre de la strophe pour, arrivée à leur point culminant dans la deuxième strophe qui résout les tensions, planer dans une description de la divinité.

Dans ces deux passages qui encadrent la narration de la Titanomachie, une emphase rhétorique est sensible. Cette ode est écrite en strophes alcaïques, qui se caractérisent, rappelons-le, par un rythme heurté et vif<sup>13</sup>. L'adaptation d'une telle structure phrastique à ce cadre strophique permet de créer un rythme global puissant et ample, à la fois très régulier, puisque le changement de strophe correspond à un repère phrastique, large, puisqu'il embrasse deux strophes, alerte et contrasté, puisque c'est la caractéristique naturelle de cette strophe, que la coïncidence avec le rythme rhétorique soutient. Un tel rythme est à même

---

<sup>12</sup> Cf. K. Büchner, 1939, *art. cit.* = *id.*, 1962 note que ce n'est pas tellement la longueur de la tension qui en fait la force (p. 71 : Spannung beginnt zweite Vorderstrophe bis erste Zeile Nachstrophe), que sa nature : la relative nominale sujet en apodose de phrase relève selon le critique d'un style hymnique (p. 62 : « hymnischer Relativsatz füllt die Nachstrophe »).

<sup>13</sup> Cf. introduction p. 57.



d'adapter à une forme lyrique une narration épique, comme la Titanomachie, en soulignant l'emphase qui la caractérise<sup>14</sup>.

Les deux autres cas de relatives nominales sujets, en 3.5. 33 et 3.27. 7, créent également un enjambement progressif qui témoigne d'une grandiloquence indéniable. Le premier cas prend place dans la prosopopée de Régulus qui condamne avec force la décadence des mœurs romaines. Dans le second cas, le poète se compare à un augure pour promettre un heureux voyage à Galatée : cette posture que tient là le poète justifie dans toute cette ode le ton légèrement solennel qu'il prend<sup>15</sup>.

Il reste enfin le cas de l'interrogative indirecte en enjambement progressif en 4.14. 7-9 :

aeternet, o qua sol habitalis

inlustrat oras maxime principum?

Quem legis expertes Latinae

Vindelici didicere nuper

quid Marte posses.

Ici, le rejet strophique de l'interrogative indirecte provoque un effet d'attente d'autant plus fort que cette proposition apporte non seulement un objet au verbe « didicere » mais un sens et un rôle syntaxique à l'accusatif proleptique du relatif de liaison « quem ». Dans ces conditions, la tension créée par le changement de proposition en changement de strophe donne une force nouvelle à cette interrogative indirecte qui affirme qu'Auguste est protégé par Mars. Il y a là une grandiloquence indéniable, non dénuée cependant de vivacité, créée par la brièveté de l'interrogative<sup>16</sup> : il y a dans ce « quid Marte posses », l'expression à la fois d'une crainte et d'une menace, face à la toute puissance divine.

L'enjambement progressif par une subordonnée sujet ou objet a donc un effet puissant, qu'Horace ne recherche que dans des situations particulières. L'effet est celui d'une solennité exceptionnelle : dans les trois exemples cités ci-dessus, il est question de Jupiter (3.4. 42-48), d'Apollon (3.4. 58-64), de Mars (4.14. 7-9) ; on peut ajouter 3.27. 7-12 (relative nominale

---

<sup>14</sup> C'est précisément ce que dit H.P. Syndikus, 2001, p. 61, de ces deux groupes de relatives : il y reconnaît un élément du « hoch Stil » qui imprègne le mythe de la Titanomachie. Pour le rythme anaphorique dans ces deux strophes, cf. notre seconde partie, p. 416.

<sup>15</sup> Ce ton solennel, cette posture d'*auspex* contraste avec la rhétorique légère et simple du propemptikon auquel appartient ce début d'ode (cf. F. Cairns, 1974, p. 165) : cf. R.G.M. Nisbet – N. Rudd, 2004, p. 320. D. West, 2002, p. 224-226, va jusqu'à considérer que toute l'ode 3.27 est burlesque, que ce début présente une image parodique de l'*auspex* qui en réalité ne fait rien d'autre que jouer avec les nerfs de Galatée, en lui faisant peur avec ses grands mots.

<sup>16</sup> là-dessus cf. *supra* p. 123 sq.

centripète) où il s'agit du poète lui-même se présentant comme un augure et 3.5. 31-36 où Régulus prend des accents majestueux pour condamner la décadence romaine. Cet effet de solennité s'explique parfaitement, d'un point de vue stylistique : par une intégration de type syntaxique, la subordonnée se rattache entièrement à la phrase pour former une véritable période oratoire dont le centre (passage de la protase à l'apodose) correspond justement au changement de strophe. L'effet ne peut être que remarquable : il s'agit alors, en effet, d'une rencontre entre un facteur d'intégration syntaxique et un facteur de distinction métrique. Presque tous ces cas d'enjambements progressifs interviennent en strophes alcaïques : dans une telle strophe, le rythme est celui décrit plus haut, ample et vif, clair et puissant.

Intéressons-nous maintenant aux enjambements d'autres types de propositions. Le changement de strophe ne sépare plus alors des éléments intégrés syntaxiquement, mais ceux-ci peuvent être intégrés autrement : l'effet est-il alors le même ? Nous examinerons d'abord le cas de l'intégration architecturale.

➤ *L'intégration architecturale*

De telles constructions produisent nécessairement un effet où K. Büchner reconnaît une « Spannung ». On en rencontre huit cas :

- cinq strophes alcaïques : 1.16. 9, 3.5. 53, 3.26. 5, 4.14. 29 et 4.4. 41

- trois strophes asclépiades a : 1.33. 9, 3.16. 37 et 3.16. 41

Il s'agit de quatre comparatives en satellisation, une concessive et une temporelle en centralisation intrinsèque, et deux relatives satellisées.

L'intérêt porte ici sur la place des termes en corrélation. En effet, ils peuvent être placés à des positions métriques remarquables, parfois avec des jeux de correspondance entre l'un et l'autre. Citons par exemple la relative qui intervient dans la phrase de 4.4. 37-44 :

37     Quid debeas, o Roma, Neronibus  
          testis Metaurum flumen et Hasdrubal  
          deuinctus et pulcher fugatis

40     ille dies Latio tenebris

qui primus alma risit adorea,  
          dirus per urbes Afer ut Italas  
          ceu flamma per taedas uel Eurus

44     per Siculas equitavit undas

La valeur cataphorique de « ille » est incontestable : l'adjectif laisse attendre la relative et crée ainsi une tension qui correspond exactement au sens : après les ténèbres qui se

dissipent (« fugatis ... tenebris »), est attendue, avec une impatience évidente, la lumineuse félicité (« risit adorea »).

Rappelons qu'il s'agit ici d'une épinicie, une ode de célébration de la victoire de Drusus. Après avoir célébré cette victoire, exactement comme Pindare insère des mythes dans sa louange des champions sportifs, Horace introduit ici la narration de la bataille du Métaure remportée sur Hannibal par Néro, ancêtre de Drusus. Cette phrase, 4.4. 37-44, nous plonge dans la narration : la première strophe fait le lien entre le contemporain (v. 37 : « quid debeas, o Roma ») et le passé (v. 38 : « testis Metaurum flumen ») : l'allusion à ce jour de victoire (v.40 : « ille dies ») se développe et ouvre la voie à la narration, grâce à la relative qui caractérise cette journée (v.41 : « ||| qui primus alma risit adorea ») et à la temporelle qui s'y enchaîne (v.42 : « dirus per urbes... »). Avec l'ampleur qui caractérise l'enjambement progressif, cette phrase fait ainsi passer l'auditeur de la louange contemporaine à la narration historique. L'intégration architecturale de la relative maintient la cohésion rhétorique. Cette intégration est d'autant mieux marquée que les termes en corrélation, « ille ... qui... », sont en correspondance verticale, à l'initiale du dernier vers de la première strophe et du premier de la seconde. Cette position métrique remarquable contribue à l'unisson des grilles métrique et rhétorique, qui donne ici ampleur et netteté à cette phrase de célébration.

Mais plus puissant encore est le cas de 4.14. 25-32, où l'on assiste à une correspondance strophe à strophe des deux termes de la corrélation :

25     **Sic** tauriformis uoluitur Aufidus,  
          qui regna Dauni praefluit Apuli,  
          cum saeuit horrendamque cultis  
          diluuem meditatur agris,

ut barbarorum Claudius agmina  
30     ferrata uasto diruit impetu  
          primosque et extremos metendo  
32     strait humum sine clade uictor

L'ode 4.14 est également une épinicie adressée, cette fois, à Tibère. La circonstancielle compare la puissance militaire de Tibère à celle d'un fleuve en furie. L'intégration architecturale est intéressante stylistiquement : comme le note J. Dangel, elle est un « agencement de propositions artistiquement architecturées et fort séduisantes pour l'esprit »<sup>17</sup>. Ici, on peut vraiment parler d'emphase du fait de l'exhibition des deux termes

---

<sup>17</sup> J. Dangel, 1982, p. 60.

corrélatifs à l'initiale des strophes et des propositions. Cette coïncidence entre les grilles métriques et rhétoriques est des plus fortes.

Contrairement aux cas précédents, il peut se faire, au contraire, que les termes en corrélation ne soient pas placés à des positions métriques remarquables. Cela peut alors modérer la gravité de la construction par une certaine brusquerie. C'est le cas en 1.16. 5-12 :

5 Non Dindymene, non adytis quatit  
Mentem sacerdotum incola Pythius,  
non Liber **aeque**, non acuta  
**sic** geminant Corybantés aera,

tristes **ut** irae, quas neque Noricus

10 deterret ensis nec mare naufragum  
nec saeuus ignis nec tremendo

12 Iuppiter ipse ruens tumultu.

La place des corrélatifs est plus complexe que dans les cas précédents : elle crée un effet certain de trouble, d'inquiétude. Un premier corrélatif, « aeque », intervient *in extremis* en fin de proposition, faisant attendre une corrélation qui ne vient pas mais dont l'attente est renforcée par une nouvelle proposition en juxtaposition anaphorique ; le second corrélatif, « sic », est alors placé certes en cours de proposition mais en initiale de vers. Ces différences de relief, entre les grilles métrique et rhétorique, des corrélatifs créent des effets évidents de tension qui laissent attendre la strophe suivante. La position des corrélatifs apporte ainsi une certaine brusquerie à cette méditation sur la colère comparée aux délires des possédés. La force grandiloquente est nette assurément : cherchant à se réconcilier avec une ancienne amante, le poète ici « se donne des airs » pour apparaître sérieux et grave. Son sujet l'amène cependant à avoir un rythme assez mouvementé.

Ces enjambements progressifs de propositions intégrées par leur architecture ont donc un effet d'emphase, qui les apparente aux relatives nominales sujets et objets étudiées précédemment. Cette grandiloquence peut être modérée par une certaine brusquerie créée par la place des mots en corrélation, mais, quoi qu'il en soit, on a ici affaire à une rhétorique des plus solennelles utilisée dans les contextes de célébration.

Nous allons maintenant nous intéresser aux enjambements de propositions intégrées sémantiquement : ce sont les conditionnelles et les relatives adjectivales de définition.

➤ *L'intégration sémantique*

- L'intégration sémantique des conditionnelles et ses possibilités d'affaiblissement

Rappelons que, selon J. Dangel, les phrases conditionnelles constituent ce qu'elle appelle des « énoncés-débats » : « toute conditionnelle soumet à l'auditeur une hypothèse qui vaut par ses qualités de suspens et à laquelle la principale est chargée d'apporter une solution réelle ou imaginaire »<sup>18</sup>. En cela, les phrases conditionnelles établissent un raisonnement. C'est pourquoi, principale et subordonnée se complètent mutuellement, ce qui confère à celle-ci un caractère d'obligation. On peut donc parler d'intégration sémantique<sup>19</sup>.

Cependant, que signifie cette intégration ? Lorsque la subordonnée précède la principale, il y a, de toute manière, centralisation. Que cette centralisation soit intrinsèque ou extrinsèque, l'effet est-il réellement différent ? Peut-être, dans certains cas. Comparons ainsi 4.14. 34-40, où l'enjambement progressif correspond au passage d'une subordonnée temporelle à une principale, et 3.23. 1-8, où la subordonnée est conditionnelle.

4.14. 34-40 :

.... Nam tibi **quo die**  
portus Alexandria supplex  
et uacuum patefecit aulam,

Fortuna lustris prospera tertio  
belli secundos reddidit exitus  
laudemque et optatum peractis  
imperii decus arrogavit.

3.23. 1-8 :

Caelo supinas **si** tuleris manus  
nascente luna, rustica Phidyle,  
**si** ture placaris et horna  
fruge Lares avidaque porca,

nec pestilentem sentiet Africum  
fecunda uitis nec sterilem seges  
robiginem aut dulcis alumni  
pomifero graue tempus anno.

Dans le premier cas, la subordonnée est temporelle : on a affaire à une phrase purement analytique, caractéristique d'une écriture plutôt narrative. Deux moments se trouvent présentés l'un après l'autre : la victoire d'Actium, puis les quinze années de paix qui l'ont suivie. Cette phrase se caractérise par une « centralisation extrinsèque » ; le rapport de tension entre les deux strophes est de type analytique, parce que l'on peut décomposer les deux moments.

Dans la phrase qui ouvre 3.23, on peut dire que l'effet est autre. La phrase forme un tout parfaitement synthétique : on ne saurait la décomposer en deux unités de sens, la subordonnée puis la principale. Tout au contraire, l'une dépend entièrement de l'autre : c'est

<sup>18</sup> J. Dangel, 1982, p. 40.

<sup>19</sup> Notons qu'il s'agit ici des véritables conditionnelles, et non d'autres propositionnelles introduites par « si » qui ont d'autres valeurs, et dont nous parlerons plus loin.

l'ensemble de la phrase qui forme une unité de sens indéfectible. De fait, c'est la mise en relation des deux propositions, de la conditionnelle et de la principale, de la première et de la deuxième strophe, qui constitue le sens même de cette phrase. Il s'agit en effet ici de l'exposé d'un contrat d'une nature tout à fait précise, un contrat qui unit hommes et dieux dans la religion romaine : le *do ut des*<sup>20</sup>. Chez Horace, plusieurs odes hymniques, qui s'adressent directement ou non, à la divinité, débutent sur ce raisonnement quasi juridique<sup>21</sup> : c'est le cas également, sous une forme centripète de C.S. 37-48<sup>22</sup>. Dans ces conditions, l'enjambement d'une strophe à l'autre est ici un peu différent de ce que l'on pourrait rencontrer avec une circonstancielle logique : l'expression d' « enjambement progressif », que nous conservons néanmoins par simplicité, devient même discutable, puisqu'il n'y a pas de progression sémantique, dans la mesure où la phrase forme un tout synthétique. On comprend donc qu'un tel enjambement a un effet particulier : marquer une pause de diction en fin de strophe à l'endroit précis où l'on passe d'une question, la conditionnelle, à une réponse, la principale, c'est provoquer une tension sémantique plus forte que dans le cas d'une phrase analytique. L'effet de suspens est net.

Pourtant, dans les cas où la conditionnelle vient après la principale, on peut douter de l'effet intégrant. La question est de premier ordre : lorsque par enjambement strophique, on passe d'une principale à une conditionnelle, y-a-t-il satellisation, donc enjambement progressif, ou expansion gratuite, donc enjambement additionnel<sup>23</sup> ? Il n'y a sans doute pas de réponse unique à cette question et, pour établir notre Tableau A-3, nous avons dû étudier ces problèmes au cas par cas.

Assurément, on peut souvent douter que l'intégration sémantique permette de faire attendre dès la principale une subordonnée conditionnelle centrifuge. Il n'est que de comparer l'exemple précédent de 3.23. 1-8 avec le début de 3.18, aux vers 1-8 :

---

<sup>20</sup> C. Calame, 1994, p. 395 rappelle que « les études sur la prière dans l'Antiquité que jamais on n'adresse un souhait à une divinité sans le motiver, et sans répondre à un souci de réciprocité : on est habilité à demander parce que l'on a donné, que l'on est en train de donner, que le dieu lui-même par le passé a donné, enfin parce qu'il appartient au dieu d'accorder l'objet demandé ».

<sup>21</sup> Sans faire référence au « *do ut des* », H.P. Syndikus, 2001, p. 172 avait déjà noté ce trait de l' « Hymnenstil » qu'il appelle le *Wenn-Stil*. Cependant, insistons sur le fait que 3.23 n'est pas une ode hymnique, mais qu'elle parle d'un acte religieux. F. Cairns, 1977, p. 535 croit reconnaître cette particularité générique dans le fait que la subordonnée introduite par « si » est à l'indicatif : il en déduit que la subordonnée n'est pas conditionnelle mais temporelle-causale, ce qui effacerait le *Wenn-Stil* hymnique et s'apparenterait à un raisonnement à visée parénétiq. Même si cette visée est effectivement centrale, il nous semble néanmoins que le « si » de cette ode ressemble beaucoup à ceux des odes hymniques.

<sup>22</sup> En C.S. 36-48, la proposition conditionnelle est à l'indicatif présent, la principale est à l'impératif : par l'emploi de l'indicatif, le poète met l'accent sur l'effectivité du contrat qui lie hommes et dieux et qui autorise la prière développée dans la principale.

<sup>23</sup> J. Dangel elle-même qui, pour Tite-Live (1982, p. 40), parle, pour les conditionnelles, de propositions intégrées, ne les reconnaît plus comme telles quand elle étudie les enjambements en poésie (J. Dangel 1985, p. 87).

1 Faune, Nympharum fugientum amator,  
per meos finis et aprica rura  
lenis incedas abeasque paruis  
aequus alumnis

5 **si** tener pleno cadit haedus anno  
larga nec desunt Veneris sodali  
uina craterae, uetus ara multo

8 fumat odore.

3.18 est une ode hymnique : cette phrase initiale exprime le même raisonnement du *do ut des* dont nous venons de parler. S'exprime ici le souhait qu'en échange des offrandes, Faune soit bienveillant. Pourtant ce raisonnement est affaibli du fait de la place secondaire de la protase : de la sorte, la logique du contrat paraît moins pressante, mais semble plutôt aller de soi. Toute cette ode dénote une tranquille assurance quant à la protection de la divinité : elle chante Faune mais peu à peu s'éloigne légèrement du ton hymnique pour décrire une nature idyllique<sup>24</sup>.

K. Büchner ne considère pas ce changement de strophe comme un cas de tension : de fait, l'information donnée dans la première strophe paraît en soi-même compréhensible, de sorte qu'on peut parler d'unité de sens. C'est seulement *a posteriori* que l'on constate que ce sens, unifié dans la première strophe, n'est pas celui de l'ensemble de la phrase : dans sa totalité, ces vers 1-8 présentent un raisonnement, de nature quasi judiciaire, que les v. 1-4 pris isolément ne laissent en rien attendre. On ne peut donc pas parler ici de tension : l'enjambement que l'on constate d'une strophe à l'autre est plutôt de type additionnel. Mais cette addition est de nature différente de celle que pourrait créer une circonstancielle logique : on pourra plutôt parler ici, selon l'expression de J. Dangel, de « couplage sémantique » *a posteriori*.

Pourtant il est certains cas où l'on peut reconnaître une tension réelle, un enjambement de type véritablement progressif. Il est un cas de conditionnelle centrifuge en début de strophe que K. Büchner considère comme une « Spannung » : c'est 3.5. 13-18<sup>25</sup> :

13 Hoc cauerat mens prouida Reguli  
dissentientis condicionibus  
15 foedis et exemplo trahenti

<sup>24</sup> sans pour autant que l'hymne soit totalement oublié : cf. H.P. Syndikus, 2001, p. 173.

<sup>25</sup> K. Büchner, 1939, *art. cit.* = *id.*, 1962, p. 71.

perniciem ueniens in aeuum,

**si** non periret in miserabilis

19 captiua pubes.

L'impression de tension d'une strophe à l'autre tient ici au fait que la conditionnelle explicite le terme « exemplum » de la strophe précédente. Arrêter la phrase à la fin de la strophe appellerait aussitôt une question : « Régulus s'opposait (...) à un précédent qui attirerait la ruine sur les temps futurs : quel précédent ? quel *exemplum* ? »<sup>26</sup>. Il y a donc bien là d'une strophe à l'autre une tension d'ordre sémantique : seul le passage à la subordonnée dans la seconde strophe rend le sens complet. On peut donc ici parler d'enjambement progressif.

L'étude des conditionnelles nous permet ainsi de reconnaître des effets nouveaux créés par l'enjambement. On peut douter de la valeur suffisamment intégrante de la conditionnelle quand elle suit la principale. Mais dans les cas où elle est centripète et même dans certains cas où elle est centrifuge, on note que l'enjambement progressif créé par le passage en changement de strophe de la protase à l'apodose a un effet original : l'unification du raisonnement que constitue la phrase conditionnelle réunit de façon très forte les deux strophes sur lesquelles il se déploie. Le changement de strophe souligne les contours de l'« énoncé-débat ». Ces structures sont apparues de façon notable dans les odes hymniques où elles participent à la rhétorique du genre.

Examinons maintenant l'autre cas où l'on peut reconnaître une intégration sémantique, celui des relatives adjectivales de définition.

▪ L'intégration sémantique des relatives adjectivales

L'intégration sémantique de la relative et de l'antécédent correspond aux cas que les grammaires traditionnelles qualifient de « relatives de définition (ou de détermination) » : de telles relatives « déterminent le caractère spécifique et exclusif du nom auquel elle est référée. Cette relative est si bien intégrée au fonctionnement de l'antécédent qu'elle en conditionne le sens », selon les termes de J. Dangel. Celle-ci note que ce type d'intégration de la proposition relative adjectivale « aboutit à des constructions plus subtiles mais aussi contraignantes que dans les relatives en corrélation »<sup>27</sup>.

---

<sup>26</sup> Le passage « *exemplo trahenti* » est la leçon de Cruquius, reçue par la plupart des éditeurs (F. Villeneuve, 1929, F. Klingner, 1959...), le texte des mss. posant problème. Cependant quelle que soit la leçon retenue (cf. celles de Vollmer, de D.R. Shackleton Bailey, 2008), la conditionnelle des vers 17-18 demeure l'explicitation des *condiciones*, et de l'*exemplum* évoqués dans la précédente strophe.

<sup>27</sup> J. Dangel, 1982, p. 75.



Plus subtiles assurément, et pour deux raisons : d'une part, on ne trouve pas dans cette construction le poids qu'apporte le cataphorique ; mais d'autre part, l'interprétation de ces relatives de définition s'avère parfois contestable.

Il semble que l'on puisse identifier deux cas de ce type de construction en enjambement strophique, en 3.11. 29 et 3.27. 41 :

3.11. 25-30 :

Audiat Lyde scelus atque notas  
uirginum poenas et inane lymphae  
dolium fundo pereuntis imo  
seraque fata,

quae manent culpas etiam sub Orco.

3.27. 38-42 :

... Vigilansne ploro  
turpe commissum an uitiiis carentem  
ludit imago

uana quae porta fugiens eburna

somnium ducit ?

Le cas de 3.11. 29 est incontestable : après des termes du champ lexical du crime comme « scelus, poenas, dolium », le nom « fata », employé seul, est incompréhensible. La relative en enjambement progressif apporte ainsi le complément de sens indispensable : ainsi, le mot « fata » « d'un sens général, passe à une valeur spécialisée et restreinte »<sup>28</sup>. De fait, les « destins sévères » sont ceux, et spécifiquement ceux, impartis aux coupables. Dans ce changement de strophe un effet d'attente est créé de façon très claire. Cela contribue évidemment à la force de toute cette phrase qui débute sur un verbe antéposé et s'achève sur le nom inquiétant d'Orcus : l'exhortation que prononce Horace pour que Lydé l'écoute et soit convaincue, acquiert ainsi une force remarquable.

Le cas de 3.27. 41 présente de même une précision à valeur définitoire : ce n'est pas de n'importe quelle « apparence » dont Europe est le jouet mais de celle-là seule qu'apporte le sommeil. Dans cette tension entre les deux strophes, on sent toute l'incertitude dans laquelle se trouve la jeune fille. Elle ose encore espérer, ou du moins feindre d'espérer, que tout ce qui lui arrive n'est que songes : la tension entre les deux propositions met l'accent, comme ci-dessus, sur l'antécédent « imago », mais l'écart lui-même entre le nom et la proposition qui le définit montre combien Europe est désespérée et combien cette idée qu'il s'agit d'un rêve lui paraît déjà impossible.

Dans ces deux cas d'enjambements progressifs de relatives définitoires, il n'y a pas la solennité reconnue dans la plupart des exemples précédents. Il s'agit plutôt d'expressions vives dont la puissance a pour but de frapper l'allocutaire ou l'auditeur. En 3.11. 29, Horace souhaite que Lycé écoute et l'aime en retour, en 3.27. 41, Europe se dit perdue et exprime son incompréhension face à ce qui lui est arrivé. Cette vivacité s'explique bien. Les relatives

---

<sup>28</sup> *Ibid.*

progressif

définitoires forment avec l'antécédent un couple si serré que leur séparation par le changement de strophe crée une certaine violence : finalement, on n'est pas loin ici d'un enjambement compact. En tous les cas, ce type d'enjambement est nettement distinct de ceux vus jusqu'ici et ils interviennent dans des passages très vifs.

Avant d'envisager les cas de centralisation extrinsèque, il convient de dire un mot d'enjambement progressif avec satellisation, où la subordonnée, qui suit la principale, est attendue et rendue nécessaire par la faiblesse de l'apport sémantique de cette dernière.

➤ *Faiblesse de l'apport sémantique*

Lorsque l'information apportée par la principale ne paraît pas achevée mais nécessite, pour son explicitation quelque chose dans la suite, il se crée une tension : K. Büchner reconnaît ainsi une « Spannung » pour des temporelles en deux strophes, une alcaïque et une saphique : 1.29. 13 et 3.20. 5<sup>29</sup>. En 3.20. 1-8, un peu comme dans le cas de 3.5. 17<sup>30</sup>, un mot, « proelia », doit être explicité dans la subordonnée :

- 1 Non uides quanto moueas periclo,  
Pyrre, Gaetulae catulos leaenae?  
dura post paulo fugies inaudax  
proelia raptor,
- 5 cum per obstantis iuuenum cateruas  
ibit insignem repetens Nearchum:  
grande certamen tibi praeda cedat
- 8 maior an illi.

Dans cette ode, qui présente une scène typique des *puellarum proelia*, Horace donne des conseils amoureux à Pyrrhus : il lui montre le danger qu'il court à vouloir enlever des bras d'une femme amoureuse Néarque, le bel éphèbe. Dans la première strophe, deux mots évoquent ce danger, « periclo » et « proelia », mais ils ne sont pas explicités. Il faut attendre la seconde strophe pour que, dans une subordonnée introduite par « cum », on entre de plein pied dans la description du combat amoureux. L'apport informatif, dans la première strophe, est insuffisant : cela crée un effet d'attente, une tension avec la seconde strophe. On comprend donc qu'ici K. Büchner parle de « Spannung ».

---

<sup>29</sup>. K. Büchner, 1939, *art. cit.* = *id.*, 1962, p 62 note cependant que quand la subordonnée vient après la principale, la « Spannung » est généralement moins grande.

<sup>30</sup> Cf. *supra* p. 166.

progressif

Cette ode est écrite en strophes saphiques. Rappelons que l'enjambement progressif est très fréquent dans ce type de strophe. La strophe saphique est une strophe courte et calme, d'une gravité tempérée : elle témoigne d'une certaine ambiguïté rythmique puisqu'elle associe la légèreté des vers courts à la gravité du rythme descendant<sup>31</sup>. Constituant généralement une unité de sens parfaitement close, elle use de l'enjambement progressif pour créer des phrases plus amples qui respectent néanmoins le cadre strophique. Par là, on accède à un rythme général où l'ampleur rhétorique s'ajoute à la gravité de la strophe, mais qui se trouve néanmoins tempéré par une strophe naturellement légère. Comme nous l'avons vu plus haut, cela est particulièrement recherché dans les odes saphiques hymniques<sup>32</sup>. Ici, ce rythme peint bien l'aspect parodique du sujet épico-amoureux. L'ampleur de la construction se justifie par le « grande certamen » dont il est question ; mais, en lui-même, le sujet demeure léger.

Le cas de 1.29. 13, quant à lui, doit être rapproché de celui de 1.33. 9 : dans ce dernier cas, la corrélation « prius ... quam... » de soi suffisait pour créer une tension<sup>33</sup> ; mais même sans elle, K. Büchner l'aurait sans doute admis dans la mesure où l'on a affaire ici à un topos rhétorique notable, celui de l'ἀδύνατον. Dans ces deux cas, la principale n'a aucune valeur informative propre, elle n'a d'autre but que de présenter comme exceptionnelle l'information qui va être donnée dans la subordonnée :

1.29. 10-16 :

... . Quis neget arduis

pronos relabi posse riuos

montibus et Tiberim reuerti,

cum tu coemptos undique nobilis

libros Panaeti Socraticam et domum

mutare loricis Hiberis,

pollicitus meliora, tendis ?

1.33. 7-11 :

Insignem tenui fronte Lycorida

Cyri torret amor, Cyrus in asperam

declinat Pholoen : sed prius Apulis

iungentur capreae lupis

quam turpi Pholoe peccet adultero.

---

<sup>31</sup> Cf. notre introduction p. 56.

<sup>32</sup> Cela est lié à un soulignement du *Wenn-Stil* hymnique (p. 164) et de l'invocation initiale (p. 146).

<sup>33</sup> Nous l'avons cité dans le cas des intégrations architecturales : p. 161.

*progressif*

Comme le note très justement K. Büchner, on trouve dans 1.29. 10-16 un cas assez singulier dans les *Odes*<sup>34</sup>, d'une véritable période oratoire, avec opposition de la principale et de la subordonnée, la première nécessitant la seconde : de fait, la principale ne fait que laisser attendre l'information qui va être donnée dans la subordonnée dans la deuxième strophe.

Il en va de même dans la phrase beaucoup plus brève de 1.33. Mais là, il s'agit d'une strophe asclépiade a, type strophique dans lequel, rappelons-le, l'enjambement progressif est excessivement rare. Il s'agit donc là d'un cas exceptionnel : alors que cette strophe jouit d'une ampleur et d'une régularité qui incitent à l'emploi de fins ponctuées, cet enjambement progressif attire l'attention. Il témoigne d'un rythme différent de ce qui se fait d'habitude avec cette strophe, un rythme qui fait jouer différemment les grilles métrique et strophique : la coïncidence entre ces deux grilles est toujours présente, mais de façon moins insistante. Une brèche s'ouvre dans le cadre très insistant de l'asclépiade a : c'est l'amour qui ouvre cette brèche. Le sujet justifie cette construction.

Tels sont donc les cas où K. Büchner reconnaît, en fin de strophe, un effet de tension qui tient au fait que l'information contenue dans la principale n'est pas achevée et ne se comprend que grâce à la subordonnée dans la strophe suivante. On parle alors d'enjambement progressif.

Jusqu'ici, nous n'avons étudié que des cas où la subordonnée est intégrée à la principale, selon une disposition en satellisation ou en centralisation intrinsèque. La question doit se poser maintenant de savoir si l'effet d'enjambement progressif est identique, lorsque aucun facteur n'intègre la subordonnée à la principale et qu'il y a simplement centralisation intrinsèque.

➤ *La centralisation extrinsèque*

Dans les cas de centralisation extrinsèque, les apports informatifs de la subordonnée et de la principale ne sont pas reliés dans une relation intégrante : alors que, dans la centralisation intrinsèque, la subordonnée est incluse dans le fonctionnement de l'énonciation principale (par un mot en corrélation, par une relation sémantique, par un rattachement syntaxique), ici, la centralisation est extérieure à la structure. Certes la position centripète de la subordonnée crée une tension, mais l'on peut se demander si l'enjambement progressif qui y est créé est tout à fait identique.

On peut souligner, croyons-nous, certaines différences dans les effets. La subordonnée n'étant pas intégrée dans la principale, l'apport informatif dont elle est dotée vaut pour lui-même. Tout en maintenant la tension d'une strophe à l'autre, la centralisation externe permet ainsi de présenter successivement plusieurs idées. Cela est évident dans les phrases narratives,

---

<sup>34</sup> K. Büchner, 1939, *art. cit.* = *id.*, 1962, p. 70 : „verwundertes Erstaunen, zweite Zeile Vorderstrophe bis Ende der Nachstrophe; entstanden durch große Periode. Der Fall ist in den Oden ganz selten“. Ce qui est tout particulièrement rare, c'est en plus le verbe placé à la fin, de sorte que sur les deux strophes, aucune attente sémantico-syntaxique n'est résolue avant le dernier mot.

comme dans le cas cité plus haut de 4.14. 34-40 : chaque proposition apporte un fait qui suit l'autre. Mais on peut reconnaître également cela avec des subordinées logiques. Citons ainsi 3.7. 25-32 :

25 **Quamuis** non alius flectere equum sciens

aeque conspicitur gramine Martio,

nec quisquam citus aeque

Tusco denatat alueo,

prima nocte domum claude neque in uias

30 sub cantu querulae despice tibiae

et te saepe uocanti

32 duram difficilis mane.

Dans cette exhortation adressée à Astérie, le poète oppose le comportement actuel d'Enipée à celui qu'il conseille à son allocutaire d'avoir. Chacune de ses strophes peint ainsi un tableau différent : celui du bel homme séduisant dans la première strophe, celui de l'épouse fidèle de l'autre. Bien sûr, il y a tension syntaxique d'une strophe à l'autre ; mais la relation est analytique, chaque strophe vaut pour elle-même.

Il y a donc opposition entre les deux strophes, certes, selon une construction synthétique, mais sans que la phrase soit centralisée par sa structure même.

Dans la parenthèse généalogique en enjambement de 3.17. 2-9 se développe une relation causale :

1 Aeli uetusto nobilis ab Lamo –

**quando** et priores hinc Lamias ferunt

denominatos et nepotum

per memores genus omne fastos,

5 auctore ab illo ducis originem,

qui Formiarum moenia dicitur

princeps innantem Maricae

litoribus tenuisse Lirim

9 late tyrannus – cras foliis nemus

10 multis ...

Ici aussi, rythme métrique et rythme rhétorique concourent aux mêmes effets et se renforcent l'un l'autre : le raisonnement causal est exprimé dans toute sa clarté par la distinction par strophe des deux éléments. Cette transparence du sens a évidemment ici une valeur d'insistance très ironique : cela donne une solennité à l'expression qui n'est pas de mise dans une simple invitation à boire. Tout montre, ici, une parodie de rhétorique épique : l'archaïsme *quando*, les mots longs (*denominatos*)<sup>35</sup>, l'expression « late tyrannus » qui imite Homère. Le poète s'amuse à combiner de façon inattendue des genres différents, des rhétoriques différentes (légère invitation à boire et louange solennelle)<sup>36</sup>. Cet aspect parodique de combinaison rhétorique inattendue se fait sentir dans le rythme de l'enjambement : sans doute y a-t-il enjambement progressif dans le passage de la subordonnée (« *quando ...* ») à la principale<sup>37</sup>, mais le tout est inclus dans une parenthèse exceptionnellement ample qui crée une tension insolite entre le vers 2 et le vers 9<sup>38</sup>.

Ces oppositions entre deux strophes peuvent se complexifier dans des constructions remarquables qui, il est important de le remarquer, ne se rencontrent que dans le livre IV. Intéressons-nous à l'épique de Drusus, l'ode 4.4. Cette ode montre une imitation du style pindarique assez notable : comme le poète de Thèbes, Horace ouvre sa louange sur une narration, ici non pas mythique mais historique, en racontant la bataille du Métaure et en faisant parler Hannibal. Ce dernier fait de Rome, en 4.4. 53-60, une louange paradoxale :

53 Gens, quae cremato fortis ab Ilio

iactata Tuscis aequoribus sacra

55 natosque maturosque patres

pertulit Ausonias ad urbes,

duris ut ilex tonsa bipennibus

nigrae feraci frondis in Algido,

---

<sup>35</sup> Rappelons que le choix des mots relève d'une perspective stylistique paradigmatique qui n'est pas la nôtre : c'est pourquoi nous ne l'étudions pas pour lui-même. Pour la valeur stylistique des archaïsmes, cf. cependant R.G.G. Coleman *art. cit.*, in J.N. Adams – R.G. Mayer 1999, éd., p. 57-59 ; pour l'art des mots longs, cf. *ibid.*, p. 61 ainsi que J. Marouzeau, 1949 (1), p. 207.

<sup>36</sup> F. Cairns, 2002, p. 154-155 montre l'aspect fantaisiste de cet éloge généalogique : la référence généalogique n'est pas fondée sur le nom mais sur le surnom : il y a mélange entre la mémoire latine (« *memores fastos* ») et le passé homérique.

<sup>37</sup> Du moins si l'on suit le texte des mss. comme le fait F. Villeneuve, 1929. De nombreux éditeurs (cf. F. Klingner, 1959, D.R. Shackleton Bailey, 2008) préfèrent remplacer « *ducis* » par « *ducit* » ou « *ducet* » en lui donnant pour sujet « *nepotum genus* » : on a alors un enjambement compact.

<sup>38</sup> F. Villeneuve, 1929, p. 127 note 3 souligne l'apparence pindarique d'une telle parenthèse. Intervenant dans ce contexte, elle a surpris nombre d'éditeurs et beaucoup ont voulu alléger l'expression en considérant comme interpolés les vers 2-5 (cf. Sanadon, Buttman).

per damna, per caedes ab ipso

60 ducit opes animumque ferro.

Cette phrase est construite sur deux strophes. La première rappelle, dans une relative adjective descriptive, les origines troyennes de Rome en soulignant le fait que celle-ci est née d'un désastre ; la seconde strophe, qui contient la principale, tire la conclusion de la précédente : c'est au milieu des souffrances, que Rome trouve sa force. Mais on note que cette conclusion n'arrive pas immédiatement, elle intervient par l'intermédiaire d'une comparaison de Rome avec l'yeuse : cette comparaison, qui se prolonge sur deux vers, accentue la tension syntaxique en plaçant le verbe principal au dernier vers de la strophe. Ainsi cette phrase met en relation, dans une relation de centralisation extrinsèque, la référence aux origines et la conclusion qu'en tire Hannibal sur sa vaillance ; mais le poète ne relie pas directement ces idées, il les éloigne au contraire en plaçant entre elles une comparaison qui a une valeur ornementale bien sûr, mais qui également accentue la tension syntaxique. La place du verbe principal au huitième vers de la phrase est exceptionnelle dans les *Odes*<sup>39</sup> : elle témoigne d'un mouvement rythmique puissant, caractéristique du genre de l'épique ici pratiqué.

Mais cette puissance du mouvement dans une centralisation extrinsèque est encore plus sensible au début de cette ode 4.4. Une phrase d'une longueur exceptionnelle se déploie dans les vers 4.4. 1-18<sup>40</sup>. À la manière pindarique, le poète déploie une longue comparaison entre Drusus dont il fait la louange, et l'aigle et le lion. Mais à la différence de ce que fait Pindare, Horace fait coïncider le cadre métrique et la structure syntaxique. Cette longue phrase, qu'il vaut la peine de citer en entier, contient trois enjambements progressifs dont deux en centralisation extrinsèques :

1 Qualem ministrum fulminis alitem,  
cui rex deorum regnum in auis uagas  
permisit expertus fidelem  
Iuppiter in Ganymedo flauo,

5 olim iuuentas et patrius uigor  
nido laborum protulit inscium  
uernique iam nimbis remotis  
insolitos docuere nisus

---

<sup>39</sup> Cf. K. Büchner, 1939, *art. cit.* = *id.*, 1962 p. 71 et 83.

<sup>40</sup> Rappelons que nous suivons le texte de F. Villeneuve, 1929, dans lequel le long récit des victoires de Drusus (4.4. 1-28) se divise en deux parties qu'on peut résumer par les mots suivants : « uidere Raeti bella Drusum gerentem (v.1-18) ; Vindelici sensere quid mens posset (v. 19-28) », avec une ponctuation semi-forte à la coupe du vers 18. Le texte est cependant très incertain : cf. ce qu'en dit F. Villeneuve, 1929, p. 159 note 1.

- uenti pauentem, mox in ouilia
- 10 demisit hostem uiuidus impetus,  
nunc in reluctantis dracones  
egit amor dapis atque pugnae,
- qualemue laetis caprea pascuis  
intenta fuluae matris ab ubere
- 15 iam lacte depulsum leonem  
dente nouo peritura uidit,
- uidere Raeti bella sub Alpibus
- 18 Drusum gerentem; ...

Cette phrase contient trois enjambements progressifs. La première strophe énonce la première comparaison, comparaison avec un aigle décrit dans une relative (v.1-3). Cette relative ne jouit d'aucune intégration, ni sémantique ni architecturale : le passage à la principale dans la seconde strophe (v.5) correspond donc à une centralisation extrinsèque.

La comparaison avec l'aigle se poursuit en deux strophes clairement organisées par des adverbes de temps (v. 5 : « olim » ; v.7 : « iam » ; v. 9 : « mox » ; v. 11 : « nunc ») : le poète présente la croissance de l'aigle et l'augmentation de ses forces.

Puis intervient, à la quatrième strophe, la seconde comparaison, avec le lion, par un enjambement progressif en coordination dont nous parlerons plus loin<sup>41</sup>.

Enfin, les subordonnées comparatives laissent place à la principale, à nouveau en enjambement progressif par centralisation extrinsèque. On voit que chaque fois, les deux enjambements progressifs en centralisation extrinsèque relient dans un tout parfaitement unifié des images différentes. Entre la strophe 1 (4.4. 1-4) et les strophes 2-3 (4.4. 5-12), l'auditeur passe de l'origine divine du pouvoir de l'aigle à la description de sa puissance croissante ; entre la strophe 4 (4.4. 13-16) et la strophe 5 (4.4. 17-18), on passe du monde des images, celle du lion, au monde bien vivant de Drusus vainqueur des Rhètes.

Par cette coïncidence entre le cadre métrique et la structure syntaxique, Horace laisse à chacune de ses strophes leur valeur propre qui s'exprime d'autant mieux que les propositions ne sont pas intégrées les unes aux autres. Mais le tout est cependant, bien sûr, maintenu dans

---

<sup>41</sup> Cf. *infra* p. 183.



le carcan très serré d'une structure centripète. Le tout forme une période hyperbolique dont l'emphase oratoire est unique chez Horace.

Le cas du début de 4.4 est bien sûr exceptionnel<sup>42</sup>. Cependant, il joue sur des effets qu'on retrouve ailleurs. On peut dire, semble-t-il, qu'avec une centralisation extrinsèque, le poète reconnaît à chacune de ses strophes leur valeur propre, leur apport informatif personnel. Il s'agit là cependant bien sûr de très légères nuances.

Nous avons donc essayé jusqu'ici de donner une vue précise des effets créés par les enjambements progressifs : ils permettent de souligner l'emphase d'une structure rhétorique ample, de faire comprendre de façon très précise l'organisation d'une pensée, d'unifier nettement des idées variées. Le tout participe évidemment d'un ton grandiloquent qu'Horace adopte dans des contextes tout à fait précis.

Il ne paraît pas possible de reconnaître des différences de tendances selon les types strophiques. Le Tableau A-3 montre que les enjambements progressifs représentent environ 10% des strophes horatiennes, sauf dans le type saphique, où la fréquence s'élève à 16 %<sup>43</sup>. Les nuances repérées dans ces enjambements ne sont pas typiques de telle ou telle strophe, mais plutôt de telle ou telle rhétorique. Par exemple, nous avons reconnu que l'enjambement d'une subordination intégrée par l'architecture est une construction très artistique que l'on reconnaît dans les passages de célébration. Les constructions avec conditionnelles participent davantage à l'« Hymnenstil ». Enfin, nous avons nettement distingué les cas des relatives définitives dont le rapport serré avec leurs antécédents formait un enjambement plus vif, moins solennel.

Ce rythme, créé par la coïncidence de la métrique et de la rhétorique, s'appuie sur un type strophique qui lui confère un *ethos* particulier : l'enjambement progressif en alcaïque crée un rythme puissant, ample, vif mais régulier ; en saphique, l'enjambement progressif est plus fréquent et correspond à la disposition préférée pour créer des phrases amples, qui demeurent cependant régulières ; en asclépiade a, l'enjambement progressif étant plus rare, il surprend : le sentiment dominant est qu'il s'oppose à la clôture de la strophe, bien que cependant le rythme demeure régulier.

Nous allons maintenant nous intéresser aux enjambements additionnels. L'effet, on va le voir, est totalement différent.

## ii. Les enjambements additionnels

---

<sup>42</sup> Il faut aller chercher un autre hymne du livre IV, le début de l'ode 4.6. (v.1-28) pour trouver une phrase aussi longue en centralisation intrinsèque : cf. ce que nous en disons plus loin p. 184.

<sup>43</sup> En réalité, cette plus grande fréquence en strophe saphique n'est pas due aux subordinations mais aux cas où une première strophe développe une invocation : cf. p. 146.

Les enjambements additionnels en subordination, rappelons-le, correspondent aux cas que nous appelons expansions gratuites de la phrase : il s'agit des phrases où intervient, en changement de strophe, une subordonnée inattendue, alors que toute tension syntaxique était résolue.

Cependant, rien n'est jamais gratuit et les expansions en enjambement additionnel ont nécessairement certains effets. Rappelons que J. Dangel considère que ce type d'enjambement paraît davantage adapté à un style « linéaire, qu'il s'agisse de créer la surprise ou de totaliser des impressions multiples »<sup>44</sup>.

Nous allons nous intéresser aux effets de surprises que créent ces enjambements de subordonnées en expansion. Mais il faut également expliciter ce style linéaire dont parle J. Dangel. Nous avons déjà examiné des cas d'enjambements additionnels (1.5. 5-12, 1.35. 9-16, 3.18. 1-8) : nous avons vu qu'effectivement, ces phrases totalisaient des idées, des sentiments multiples clairement distinguées dans chaque strophe. Dans de tels enjambements additionnels, il n'y a pas cette emphase oratoire que nous avons identifiée dans les enjambements progressifs. Les enjambements additionnels témoignent plutôt d'un style analytique, qui n'est pas pour autant dénué de force. Nous allons nous intéresser ici aux subordonnées à valeur temporelle : dans bien des passages narratifs, Horace adopte un style historique, analytique et capable d'effets très puissants.

Nous commencerons par étudier les cas les plus simples de rallonges temporelles.

➤ *Les rallonges temporelles*

La rallonge temporelle est une technique particulière à un style narratif élevé : elle a été bien étudiée par J.P. Chausserie-Laprée, dans sa thèse sur le style narratif. Elle rompt « la démarche de la phrase narrative traditionnelle, définie par l'antéposition des participes et des ablatifs absolus »<sup>45</sup>.

La rallonge temporelle peut avoir des fonctions sémantiques assez diverses : dans le cadre de l'écriture narrative, J.P. Chausserie-Laprée analyse ainsi de façon parfaitement distincte les « phrases à rallonge » où, par exemple, un « cum +subjonctif » intervient en fin d'énoncé, constituant une « sorte d'additif à la phrase »<sup>46</sup> et les subordonnées de rupture qui s'en distinguent parce qu'elles permettent l'« introduction d'un coup de théâtre, la présentation vive d'un fait »<sup>47</sup>. C'est dire que dans le premier cas, on a affaire à l'ajout d'une précision sémantique, inattendue du fait de sa place centrifuge, mais ne modifiant pas fondamentalement l'information de la principale alors que les subordonnées de rupture

---

<sup>44</sup> J. Dangel, 1985, p. 90.

<sup>45</sup> J.P. Chausserie-Laprée, 1969, p. 290.

<sup>46</sup> J.P. Chausserie-Laprée, 1969, p. 290.

<sup>47</sup> J.P. Chausserie-Laprée 1969, p. 564

viennent fondamentalement modifier le sens de l'information initiale. Nous commencerons par nous intéresser à la première situation.

Les odes en strophes saphiques présentent plusieurs exemples de rallonges temporelles en enjambement, où la subordonnée, dans la deuxième strophe, précise l'énoncé ou ajoute une information. On relève 1.2. 13-19, 1.25. 9-16, 2.4. 5-12. Le cas de 1.25. 9-16 est notable car la phrase contient deux rallonges :

- 9 Inuicem moechos anus arrogantis  
10 flebis in solo leuis angiportu  
Thracio bacchante magis sub inter-  
lunia uento,  
  
cum tibi flagrans amor et libido,  
quae solet matres furiare equorum,  
15 saeuiet circa iecur ulcerosum  
16 non sine questu.

Dans cette ode amoureuse, le poète développe le *topos* bien connu de la maîtresse qui se croit toute puissante mais que l'âge viendra rattraper<sup>48</sup>. Ici, dans une narration prophétique, il annonce le malheur futur de la vieille femme dédaignée par ses anciens amants et regarde avec sévérité le sort inévitable qui attend la jeune femme<sup>49</sup>. La phrase est construite, après la principale, avec une double rallonge, un ablatif absolu puis une proposition temporelle introduite par « cum ». Cette structure à double rallonge est connue dans le style narratif : E. Courbeau en donne une analyse psychologique<sup>50</sup> qui correspond à ce que l'on trouve chez Horace. L'auteur part du fait pour remonter à sa cause, ici s'élevant d'une vision réaliste des errances de la jeune femme à une description plus psychologique. La sévérité sans ménagement d'Horace l'amène à faire d'emblée le tableau de la vieille femme dédaignée ; sont ensuite apportées des précisions sur le paysage et le contexte psychologique, qui forment

---

<sup>48</sup> F. Cairns, 1974, p. 129 classe simplement cette ode dans le genre du *kômos*. Plus précisément, le thème du vieillissement futur de l'aimée et son utilisation comme menace est topique dans l'épigramme et la poésie érotique : cf. R. Muller, 1952 pour un relevé d'exemples et R.G.M. Nisbet – M. Hubbard, 1970, p. 289-290 pour une présentation historique.

<sup>49</sup> Cf. H.P. Syndikus 1972, p. 248.

<sup>50</sup> J.P. Chausserie-Laprée 1969, p. 334-336, discute cette analyse de E. Courbeau, *les procédés d'art de Tacite dans les Histoires*, Paris : Hachette, 1918, p. 251-252 : selon ce dernier, la double rallonge est la « succession de trois mouvements de la pensée, le fait – le point de départ –, puis l'explication du fait, puis la raison de cette explication » : ici, le fait est suivi de son contexte puis de l'explication du fait.

un mouvement d'ajout successif d'informations et étoffent ainsi la principale en lui donnant une ampleur inattendue d'abord<sup>51</sup>.

L'enjambement additionnel apporte ainsi, de façon inattendue, un supplément d'information qui vient donner de l'ampleur à la simple peinture de la vieille femme présentée dans la première strophe. Cette ampleur de la narration prophétique place le poète en surplomb : il se moque de son ancienne maîtresse qui lui a laissé de mauvais souvenirs et il lui annonce avec assurance son destin malheureux.

Le cas de 2.4. 5-12 est plus remarquable encore. L'ode 2.4 est une ode d'exhortation où le poète incite Xanthias à ne pas avoir honte de son amour. Aussitôt après l'exhortation débute un argument analogique : le poète rappelle tous les héros qui n'ont pas eu honte de leurs amours ancillaires :

- 1        Ne sit ancillae tibi amor pudori,  
          Xanthia Phoceu : prius insolentem  
          serua Briseis niueo colore  
          mouit Achillem;
- 5        mouit Aiacem Telamone natum  
          forma captivae dominum Tecmessae ;  
          arsit Atrides medio in triumpho  
          uirgine rapta,
- barbarae postquam cecidere turmae
- 10       thessalo uictore et ademptus Hector  
          tradidit fessis leuiora tolli
- 12       Pergama Grais.

L'addition formée par l'enjambement de la subordonnée temporelle nous semble donner son autonomie à ce motif narratif. Pour convaincre Xanthios que d'autres avant lui ont aimé des servantes, le poète accumule les exemples – Achille, Ajax, Agamemnon –, exemples qui introduisent l'auditeur dans le monde épique du cycle troyen. Mais ce ne sont que des exemples qui ne durent que deux vers. En revanche, l'addition en enjambement, après le

---

<sup>51</sup> En cela, on peut considérer que la traduction de F. Villeneuve aplatit le texte d'origine, en ne distinguant pas les deux rallonges, ablatif absolu et subordonnée temporelle, en les coordonnant simplement par « et que » : une telle traduction place les deux rallonges au même niveau et, par conséquent, efface la progression qui s'y fait sentir.

troisième exemple, d'une temporelle permet de peindre les circonstances des histoires énumérées, de déployer les ornements du décor, du contexte général. Elle brosse un paysage.

Prenant ainsi de la consistance, cette narration acquiert une autonomie : l'effet n'est pas seulement de persuader l'auditeur que Xanthios n'a pas tort, mais également de le plonger dans l'univers épique. Finalement, on obtient une évocation du monde héroïque relativement développée, une adaptation, au point de vue lyrique (l'amour), d'un sujet relevant des genres canoniques, épopée et tragédie<sup>52</sup>. L'emploi de la temporelle en rallonge et en enjambement donne donc à la fois son importance et sa force à ce passage narratif<sup>53</sup>. Cette ode est écrite en strophes saphiques. Se trouve par là accentuée l'ambiguïté rythmique de cette strophe, qui allie légèreté et gravité : l'ampleur de la phrase souligne le sujet héroïque, mais le contexte amoureux n'est pas oublié.

Les rallonges temporelles introduisent donc un supplément d'information non attendu qui permet de peindre le décor de l'action énoncée dans la principale et de lui donner de l'importance. L'enjambement additionnel permet, de cette manière, de totaliser des informations multiples. Mais arrivant de façon inattendue après la principale, la rallonge temporelle peut également provoquer des effets de surprises : il s'agit de subordonnées de rupture que nous allons maintenant étudier.

➤ *Les subordonnées de rupture*

Dans les passages narratifs enlevés, on rencontre plusieurs enjambements additionnels de subordonnées de rupture à valeur temporelle. Cette construction permet la présentation vive d'un fait<sup>54</sup>.

Si l'on ne trouve pas dans les *Odes* de véritable *cum* de rupture, le *donec* de rupture, en enjambement strophique, en 3.5. 41-48 est cependant intéressant :

41     Fertur pudicae coniugis osculum  
         paruosque natos ut capitis minor  
         ab se remouisse et uirilem  
         toruus humi posuisse uoltum,

---

<sup>52</sup> Pour le comique de l'emploi de la « hohe Stilisierung » au sujet de l'amour, cf. H.P. Syndikus, 2001, p. 367. Comme nous le verrons plus plus loin (cf. p. 620) des effets stylistiques ont d'ailleurs pour effet de mettre à distance cette narration épique.

<sup>53</sup> R.G.M. Nisbet – M. Hubbard, 1978, p. 71 *ad loc.*, remarquent : “the trailing temporal clauses is a mannerism of high poetry” et citent Homère, *Odyssée* 1.2, Pindare, *Olympiques* 1.26. Mais cette tendance qui serait spécifique à la haute poésie se retrouve également dans la prose narrative dans les passages particulièrement relevés. Globalement, on dira que cette rallonge temporelle participe à un style narratif élevé. Les commentateurs repèrent dans cette strophe un grand nombre de références homériques.

<sup>54</sup> Sur ces subordonnées de rupture, cf. J.P. Chausserie-Laprée, 1969, p. 560 sq.

- 45    donec labantis consilio patres  
      firmaret auctor nunquam alias dato  
      interque maerentis amicos  
48    egregius properaret exul.

Ici assurément ce *donec* n'a pas d'effet d'interruption dramatique, de coup de théâtre, ce qui est, selon J.P. Chausserie-Laprée, l'effet « dramatiquement le plus saisissant » de cette technique. On se trouve ici devant le second cas possible du *donec*, celui d'un point d'« aboutissement, d'un dénouement »<sup>55</sup>. La place de cette subordonnée, en enjambement strophique, vient souligner davantage encore l'effet de surprise, dans la rupture, que crée l'apport informatif inattendu et pourtant fondamental de la subordonnée. Structures métrique et rhétorique agissent ainsi dans le même sens, pour le même objectif de mise en valeur de l'action de Régulus, et de son résultat.

Comme le note J.P. Chausserie-Laprée, dans cette subordination, « les attaches au procès du premier membre [sont] moins grammaticales que dramatiques »<sup>56</sup> car la proposition subordonnée contient en fait l'information principale. Cette phrase évoque le retour de Régulus où il sait qu'il va être mis à mort : la proposition principale le décrit écartant le baiser de son épouse, mais c'est la subordonnée temporelle qui narre son départ proprement dit (v.48 : « properaret ») : c'est tout en gardant la tête baissée qu'il affermit le cœur des sénateurs et retourne vers son destin. Ce *donec* de rupture donne de la vigueur à la narration.

Mais plus remarquables encore sont sans doute les enjambements additionnels de « nisi » de rupture. Il s'agit là d'un procédé narratif très puissant et généralement assez rare : J. P. Chausserie-Laprée a noté hors du genre narratif que dans l'*Enéide*, Virgile usait de ce « ni » de façon saisissante mais seulement rarement (3 fois toutes les 100 pages)<sup>57</sup>. L'*Enéide* s'apparente pourtant à l'écriture narrative ; dans les *Odes*, où la narration proprement dite est plus rare, on rencontre 3 cas de « ni » de rupture : la proportion peut donc être considérée comme supérieure. Cela prouve qu'Horace a compris tout le parti qu'il pouvait tirer de son schéma strophique : mieux qu'avec des vers monostiques, il peut isoler sa subordonnée de rupture dans une strophe unifiée.

Le *nisi*, toujours accompagné du subjonctif plus-que-parfait, se rencontre en 3.16. 1-8 et en 4.6. 17-24. Dans les deux cas, la subordonnée vient introduire un événement nouveau, chaque fois, une intervention divine, *deus ex machina*, qui vient surprendre l'attente de l'auditeur. On peut distinguer les cas, suivant le mode employé dans la principale. En 3.16. 1-7, la principale est à l'indicatif, ce qui vient rendre la rupture plus inattendue et réduit davantage encore peut-être l'intégration sémantique de la subordonnée à la principale :

---

<sup>55</sup> Sur ces deux valeurs du *donec* de rupture, cf. *ibid.*, p. 618.

<sup>56</sup> *Ibid.*, p. 564.

<sup>57</sup> J.P. Chausserie-Laprée, 1969, p. 600.

1    Inklusam Danaen turris aenea  
robustaeque fores et uigilum canum  
tristes excubiae munierant satis  
nocturnis ab adulteris

5    si non Acrisium, uirginis abditae  
custodem pauidum, Iuppiter et Venus

7    risissent :...

L'ode est écrite en strophes asclépiades a. Rappelons que cette strophe contient très peu d'enjambements additionnels : celui-ci est donc surprenant. Par cet ajout inattendu, cette *narratio* mythologique acquiert une vivacité qui donne à ce début d'ode une grande force dramatique : elle peut ainsi clairement illustrer la réflexion morale qui va suivre.

En 4.6. 17-24, le verbe de la principale étant déjà au subjonctif, la survenue de la subordonnée est un peu moins surprenante :

15    Nescios fari pueros Achiuis  
ureret flammis, etiam latentem  
matris in aluo,

ni tuis flexus Venerisque gratae  
uocibus diuom pater adnuisset

20    rebus Aeneae potiore ductos

21    alite muros.

Il s'agit ici de l'*aretalogia* d'un hymne à Apollon : elle se présente dans une parenthèse narrative qui se développe selon un procédé très pindarique. Le « ni » de rupture, par l'intervention inattendue d'Apollon et de Vénus, vient mettre un terme aux prétentions d'Achille : alors que les exploits narrés du héros achéen risquait de faire de l'ombre à la grandeur d'Apollon, qui est le sujet de l'invocation, ce « ni » vient restaurer la supériorité du dieu et permettre ainsi au v. 25 la poursuite de l'invocation. Dans cette narration intervenant en contexte épideictique, on voit que l'effet de rupture dramatique participe à la fois du *narrare* et du *probare*.

On voit par ces cas que la notion d'enjambement additionnel regroupe des faits de nature et de valeur stylistique assez différentes. Toujours certes, cet enjambement constitue un ajout sémantique inattendu après une principale qui, en fin de strophe, paraissait achevée.

Mais cet ajout sémantique peut avoir des effets variés. Le plus souvent, sans doute, il apporte un complément d'information qui enrichit l'énoncé. Peut se constituer ainsi parfois une accumulation d'idées multiples totalisées dans la phrase mais nettement distinguées et séparées par le cadre strophique. Le complément d'information peut permettre ainsi de donner une plus grande ampleur à l'idée développée, par exemple, de peindre le décor dans une narration. Dans tous les cas, la phrase a une structure analytique, en expansion : elle s'étire de façon ouverte. Si elle prend de l'ampleur, elle n'a pas cette emphase oratoire que créent les structures fermées des phrases en enjambement progressif. Dans des cas très particuliers, l'enjambement additionnel peut avoir un effet de surprise en apportant une information essentielle dans une subordonnée que rien ne faisait attendre. C'est le cas des subordonnées temporelles de rupture : elles conviennent à des contextes dramatiques.

Jusqu'ici, nous avons tâché d'étudier les liens de subordinations entre deux propositions d'une strophe à l'autre qui créent des enjambements progressifs ou additionnels. La subordination est un phénomène suffisamment complexe pour permettre de repérer les effets variés que peuvent créer l'un et l'autre enjambements. Il faut dire maintenant un mot des enjambements progressifs ou additionnels créés par coordination de proposition.

## II.2. 2 : Les coordinations

Quand elle coïncide avec un changement de strophe, la coordination de propositions, dans la grande majorité des cas, crée un enjambement additionnel, du fait d'une disposition en expansion gratuite. Certes, un jeu de balancement, de type « nec...nec... », pourrait faire attendre la seconde proposition et donc créer un effet de tension ; mais, comme nous l'avons dit au début de ce chapitre, en changement de strophe, on ne rencontre jamais ce type de balancement entre deux propositions.

En réalité, la seule situation où, en changement de strophe, une coordination de propositions est le lieu d'une tension, est celle où, par delà cette coordination, une autre résolution syntaxique se fait encore attendre. La plupart du temps, c'est lorsque le changement de strophe correspond à la coordination de deux propositions, toutes deux subordonnées à une principale qui se fait toujours attendre.

On en a vu déjà un exemple en 4.4. 13<sup>58</sup>. À une comparaison avec un aigle est coordonnée une autre comparaison avec un lion : c'est seulement à la strophe d'après, qu'est énoncé, dans la principale, l'élément comparé, Drusus.

Ces cas sont assurément rares. Ils ont une force remarquable : une proposition subordonnée s'achevant en fin de strophe, l'auditeur s'attend à ce que le début de la strophe

---

<sup>58</sup> Cf. *supra* p. 175.



suivante apporte la résolution de l'attente par une principale, alors qu'en réalité, la tension se trouve relancée par une nouvelle subordonnée coordonnée à la première.

L'effet créé peut varier selon le moment où intervient enfin la principale, comme une résolution syntaxique finale. Dans un cas comme celui de 4.4. 13, la principale intervient à la strophe suivante. La résolution syntaxique est donc relativement éloignée (il faut attendre une strophe complète pour y arriver) mais elle coïncide avec le cadre strophique. Tension prolongée et respect du cadre strophique s'associent ainsi pour donner netteté et emphase à cet énoncé qui témoigne d'une grandiloquence évidente.

Le cas du début de 4.4 est exceptionnel par la longueur de la tension syntaxique. Mais on trouve dans le livre IV un cas de tension encore plus longue : il s'agit du début de l'ode 4.6, ode hymnique en l'honneur d'Apollon : citons en entier ces vers 4.6. 1-28 :

- 1 Diue, quem proles Niobea magnae  
uindicem linguae Tityosque raptor  
sensit et Troiae prope uictor altae  
Pthius Achilles,
- 5 ceteris maior, tibi miles impar,  
filius quamuis Thetidis marinae  
Dardanas turris quateret tremenda  
cuspide pugnax
- 10 ille, mordaci uelut icta ferro  
pinus aut impulsus cupressus Euro,  
procidit late posuitque collum in  
puluere Teucro;
- 15 ille non inclusus equo Mineruae  
sacra mentito male feriatos  
Troas et laetam Priami choreis  
falleret aulam,
- sed palam captis grauis, heu nefas, heu

- nescios fari pueros Achiuis  
ureret flammis, etiam latentem  
20 matris in aluo,  
  
ni tuis flexus Venerisque gratae  
uocibus diuom pater adnuisset  
rebus Aeneae potiore ductos  
alite muros,  
  
25 doctor argutae fidicen Thaliae,  
Phoebe, qui Xantho lauis amne crinis,  
Dauniae defende decus Camenae,  
28 leuis Agyieus.

Dans cette ode, suivant une technique d'origine pindarique, l'invocation à Apollon au vocatif (4.6.1 : « Diue ») introduit, dans une relative (« quem ») une parenthèse mythologique : Horace énumère dans cette première strophe ceux dont l'orgueil a été puni par le dieu grec, Niobé, Tityos puis Achille dont les aventures vont être développées dans cette parenthèse. Celle-ci ne se referme qu'à la septième strophe où enfin apparaît le verbe principal, la prière au dieu (4.6. 27 : « defende decus Camenae »).

À l'intérieur de cette parenthèse où sont rappelés, dans le style allusif typique des narrations lyriques, les exploits d'Achille, certaines fins de strophes coïncident avec des coordinations ou des juxtapositions de propositions : il n'y aurait là aucune tension syntaxique, s'il n'y avait l'attente du verbe principal. Des juxtapositions anaphoriques (anaphore de « ille ») permettent de rapprocher plusieurs images du héros : sa mort à Troie (4.6. 9-12), et ses exploits (4.6. 13-24). La description de ces exploits fait également l'objet d'un jeu de balancement syntaxique en enjambement progressif : le poète oppose, de façon topique, la ruse d'Ulysse (4.6. 13-16 : « ille non... ») au courage d'Achille (4.6. 17-24 : sed...).

Cette narration, en parenthèse, des exploits épiques d'Achille, joue ainsi sur des coordinations et juxtapositions placées en enjambement strophique ; l'attente de la fin de la parenthèse et la principale, fait de ces enjambements des enjambements progressifs. La multiplication de ces enjambements progressifs relance et accentue la tension syntaxique à chaque nouvelle strophe. L'emphase d'une telle construction est indéniable et témoigne d'un ton grandiloquent.

Mais redisons-le : ces deux cas de 4.4. 1-17 et 4.6. 1-28, sont uniques. Ils participent d'une esthétique totalement différente de ce que fait Horace par ailleurs. Nous l'avons déjà

dit, le livre IV pratique la célébration, et entreprend, sans l'avouer, d'adapter le style pindarique à la métrique éolienne<sup>59</sup>. Ces cas sont de bons exemples de ce travail d'adaptation : Horace déploie des phrases d'une ampleur exceptionnelle, totalement centripètes, ce qui crée une tension extrêmement forte dans l'attente des résolutions syntaxiques, mais cette ampleur de la phrase respecte néanmoins le cadre strophique, puisque les enjambements y demeurent progressifs dans leur majorité.

Moins exceptionnel pour la longueur de la tension syntaxique est le cas de 1.22. 17-24 ; ce qui est intéressant ici, c'est que les propositions coordonnées ne sont pas subordonnées à une principale, mais dépendantes, en énoncé-fonction, d'une « phrase » distincte :

17     Pone me pigris ubi nulla campis  
          arbor aestiua recreatur aura,  
          quod latus mundi nebulae malusque

20     Iuppiter urget,  
  
          pone sub curru nimium propinqui  
          solis in terra domibus negata:  
          dulce ridentem Lalagen amabo,

24     dulce loquentem.

La relation entre les impératifs (1.22. 17-22) et l'assertion (1.22. 23-24) exprime une supposition<sup>60</sup> : « quand l'on me mettrait dans des plaines infertiles (...), j'aimerais Lalagé... ». Il est clair ici que la première phrase, impérative, ne se comprend pas en dehors de son rapport avec la phrase suivante : on a ici un énoncé-fonction très clair. Aussi au terme de la première strophe, l'attente se fait attendre d'une résolution sémantique ; mais le redoublement de la phrase impérative relance cette attente, qui ne se trouve finalement résolue qu'au troisième vers de la strophe suivante. Là encore on peut reconnaître une recherche d'emphase<sup>61</sup>. Celle-ci est moins forte bien sûr que dans les deux cas précédents, parce que la résolution des tensions se fait dans la seconde moitié de la seconde strophe. La clarté, la netteté du rythme est également sensible, puisque la seconde phrase intervient au début du troisième vers de la

---

<sup>59</sup> Sur ce style pindarique dans ce passage cf. par exemple F. Villeneuve, 1929, *ad* 4.6. 1-28., p. 165 n.1. Cf. *idem* pour 4.4. 1-28, p. 158-9, n.1.

<sup>60</sup> R.G.M. Nisbet – M. Hubbard, 1970, p. 271 parlent de relation hypothétique. C'est une tournure particulièrement insistante : on en trouve un exemple identique chez Sénèque, *dial.* 7.25. 1-2.

<sup>61</sup> Cf. K. Büchner, 1939, *art. cit.* = *id.*, 1962, p. 70 : „voller Emphase wird in den ersten Zeilen der Nachstrophe die Vorderstrophe anaphorisch weitergeführt, Spannung lösendes Verb erst in der dritten Zeile der Nachstrophe“.

strophe : cette coïncidence entre la grille métrique et la grille rhétorique donne un rythme net et clair à l'énoncé<sup>62</sup>.

Très différent en revanche est le cas de 1.26. 1-6 :

1 Musis amicus tristitiam et metus  
tradam proteruis in mare Creticum  
portare uentis, quis sub Arcto  
rex gelidae metuatur orae,

5 quid Tiridaten terreat, unice  
securus. ...

Alors que sens et syntaxe autoriseraient la phrase à s'achever à « uentis » (v. 3), une interrogative indirecte intervient, selon une construction centrifuge très libre. L'auditeur attend de connaître à quoi est subordonnée cette interrogative ; mais même après le changement de strophe, l'attente n'est pas résolue ; il faut que s'achève une nouvelle subordonnée pour qu'arrive enfin l'adjectif « securus » qui rend raison de ces interrogatives. Le rythme ici est d'une complexité toute différente de ce que nous avons vu précédemment. Le groupe adjectif en relance dont dépendent les interrogatives indirectes constitue déjà une structure remarquable mais qui ne nous intéresse pas ici<sup>63</sup>. En revanche, ce qui surprend est la position métrique du groupe adjectif qui vient résoudre la tension créée par la double interrogative qui en dépend : « unice || securus ». Ici, la résolution syntaxique intervient en plein cours de vers : le déploiement phrastique ne semble pas se soucier du cadre métrique. Cela crée une brusquerie assez exceptionnelle chez Horace<sup>64</sup>.

Nous venons d'examiner ici les cas d'enjambement par coordination de propositions. Rappelons que ces cas pour la plupart forment des enjambements additionnels, sans effet stylistique réel. Nous nous sommes ici intéressé aux cas plus rares mais beaucoup plus intéressants où il y a enjambement progressif. Ces cas correspondent à des phrases assez

---

<sup>62</sup> L'insistance rhétorique que l'on reconnaît dans cet énoncé, l'enjambement progressif, l'anaphore de « pone », montre que ce qui est en jeu, c'est la voix du poète lyrique : Horace affirme dans cette ode sa puissance de poète et la *persona* de l'amoureux est le symbole du poète. Le poète est sûr de sa voix, mais, en même temps, il la met au service d'un sujet léger, chanter son amour. R.G.M. Nisbet – M. Hubbard, 1970, p. 263 discutent cette interprétation. Ils notent que dans les deux derniers vers, l'emphase est sur l'amour, non sur la poésie, et que la poésie dont parle Horace est une poésie légère : cela empêcherait de considérer qu'Horace donne ici à la poésie une grande importance. Cela ne semble pas le cas : Horace affirme un lyrisme à la fois humble et léger, et soutenu par une haute conception de la poésie.

<sup>63</sup> Sur le rythme remarquable de cette relance, cf. p. 907.

<sup>64</sup> K. Büchner, 1939, *art. cit.* = *id.*, 1962, p. 70 n'hésite pas à qualifier cette organisation phrastique de „salopp“. De façon plus constructive, H.P. Syndikus, 2001, p. 252, parle du « lebhafter Ton » de ce passage : il y a bien là une vivacité dans la confiance dans les Muses que le poète affiche avec assurance.

amples, parfois même d'une ampleur exceptionnelle. Selon la position métrique de la résolution syntaxique finale, la netteté du rythme sera préservée ou bien s'effacera totalement derrière un effet de brusquerie.

Après l'étude des subordinations et des coordinations, il importe de parler maintenant des cas où le changement de strophe correspond à une mise en relation de «phrases» distinctes.

### II.2. 3 : Relations entre «phrases» distinctes

Dans notre premier chapitre, nous avons vu que des énoncés syntaxiquement autonomes, des phrases distinctes, pouvaient entretenir des relations sémantiques entre eux<sup>65</sup>. La question qui se pose alors est de savoir si ces relations sémantiques sont d'une nature et d'une force telles qu'elles peuvent créer des enjambements progressifs.

Comme nous l'avons vu au premier chapitre, en changement de strophe, les relations entre « phrases » distinctes sont beaucoup plus souvent de nature additionnelle que logique. Dans ces cas, l'enjambement lui-même ne peut qu'être additionnel<sup>66</sup>. Insistons bien sur le fait qu'il n'est pas pour autant sans valeur. On sera sensible aux cas où ces « phrases » distinctes sont mises en relation par un procédé d'anaphore. Rappelons ainsi le cas de l'ode 1.17, qui est une invitation adressée à une femme pour venir avec le poète vivre dans son domaine de Sabine : après une sorte d'argument *a persona* (1.17. 13-14), où le poète se dit protégé des dieux<sup>67</sup>, intervient (1.17. 14-28) l'invitation proprement dite en forme de promesse :

13 Di me tuentur, di pietas mea  
et Musa cordi est. Hic tibi copia

15 manabit ad plenum benigno  
ruris honorum opulenta cornu ;

hic in reducta ualle Caniculae  
uitabis aestus et fide Teia  
dices laborantis in uno

20 Penelopen uitreamque Circen ;

Hic innocentis pocula Lesbii

---

<sup>65</sup> Cf. p. 73 sq.

<sup>66</sup> Sauf dans un cas tout à fait particulier que nous repèrerons plus loin.

<sup>67</sup> Cf. ce que nous en avons dit *supra* p. 104.

duces sub umbra nec Semeleius  
cum Marte confundet Thyoneus  
proelia nec metues proteruum

25      suspecta Cyrum, ne ...

L'anaphore des trois « hic » unifie, rhétoriquement, les « phrases » additionnées<sup>68</sup>. Bien sûr, l'enjambement ne peut être qu'additionnel : ce n'est qu'*a posteriori* qu'il est reconnu. Malgré tout, l'unité de ces trois « phrases » est très marquée. L'enjambement additionnel correspond à l'unification rhétorique – par anaphore – de promesses diverses faites à Tyndaris. Ces promesses forment, par petites touches, une peinture de ce que pourrait être la vie avec le poète, de ce que serait, en fait, une vie poétique : un milieu bucolique où règne l'abondance, des déclamations de poèmes anacréontiques, le plaisir qu'apportent les « coupes de Lesbos »<sup>69</sup>. À partir du vers 22 et jusqu'à la fin de l'ode, cette éthique-poétique lyrique poursuit sa définition de manière négative : la tranquillité que désire le poète est opposée à deux excès, celui causé par le vin et celui causé par la passion amoureuse. Par ces accumulations d'idées, dans des enjambements additionnels, Horace totalise des impressions multiples et arrive à une définition de son idéal lyrique.

Si les relations additionnelles de « phrases » distinctes en changement de strophes ne peuvent créer que des enjambements additionnels, qu'en est-il des phrases en relation logique ? L'unification de « phrases » par énoncé-fonction est un procédé subtil : est-il suffisant pour correspondre, en changement de strophe, à un enjambement progressif, autrement dit pour créer un sentiment de tension, un effet d'attente ? Il semble que l'on puisse répondre par l'affirmative.

Analysons en effet des cas et voyons d'abord les deux strophes 2.14. 13-20 : ces deux strophes contiennent deux « phrases » bien distinctes mais entre lesquelles on peut reconnaître une relation de nature causale :

13      Frustra cruento Marte carebimus  
          fractisque rauci fluctibus Hadriae,  
15      frustra per autumnos nocentem  
          corporibus metuemus Austrum :

---

<sup>68</sup> Sur cette valeur unifiante de l'anaphore, cf. p. 636.

<sup>69</sup> Horace fait de son art de vivre dans son domaine de Sabine le symbole de son art poétique. Les « coupes de Lesbos » symbolisent visiblement ses poèmes éoliens. Cf. là-dessus D. West, 1995, p. 84 : « he ends the poem by announcing one kind of poetry he is writing ». Notamment pour le rapport avec le monde bucolique, H.P. Syndikus, 2001, p. 187-189 ; plus globalement S. Commager, 1962, p. 352, voit dans ce domaine de Sabine « the ideal world of art ».

uisendus ater flumine languido

Cocytos errans et Danai genus

infame damnatusque longi

20 Sisyphus Aeolides laboris.

L'anaphore de l'adverbe « frustra » dans la première « phrase » donne un ton pathétique au dépit qu'exprime le poète : « C'est en vain que nous nous protégerons de Mars, en vain que nous éviterons l'Auster ». Il fait attendre, de façon nécessaire, l'explication qui vient ensuite et dont on voudrait expliciter, en traduction, le rapport avec la phrase précédente : « ... car il se fera voir, promenant son cours languissant, le noir Cocyte ». Après le dépit exprimé dans la première strophe, la condamnation tombe tel un couperet, dans la seconde. La relation causale entre les deux strophes a un caractère de nécessité : la première « phrase » a beau être distincte de la suivante, elle ne prend tout son sens que par elle. C'est pourquoi nous croyons devoir reconnaître là un enjambement progressif. Si subtil que soit cet effet d'intégration, il permet de donner à l'énoncé général une certaine ampleur, un aspect très oratoire. La coïncidence entre cette relation logique et le changement de strophe crée un rythme clair et puissant, qui convient à cette ode d'exhortation morale.

Une relation de type causal peut créer une tension suffisante pour parler, en changement de strophe, d'enjambement progressif. Mais, de façon sans doute encore plus nette, il faut reconnaître dans l'opposition une relation très forte, source de tension entre deux « phrases ». Nous avons cité et analysé, au début de ce chapitre, le cas 2.9. 1-12 : indéniablement, la première « phrase » ne prend sens que dans sa relation avec la suivante. Ce type d'analyse incite alors à remettre en cause la ponctuation de certaines éditions. Contrairement à ce que fait F. Villeneuve, mais en suivant F. Klingner, nous reconnaissons par exemple en 3.29. 24 deux points. Citons en effet 3.29. 17-28 :

17 Iam clarus occultum Andromedae pater

ostendit ignem, iam Procyon furit

et stella uesani Leonis

20 sole dies referente siccos ;

iam pastor umbras cum grege languido

riuomque fessus quaerit et horridi

dumeta Siluani caretque

ripa uagis taciturna uentis :

25 Tu ciuitatem quis deceat status  
curas et urbi sollicitus times  
quid Seres et regnata Cyro

28 Bactra parent Tanaisque discors.

Dans cette ode, Horace invite Mécène à venir se réjouir et boire avec lui. Les deux premières strophes que nous venons de citer, v. 17-24, décrivent la nature en un brûlant été où tout et tous recherchent le repos ; cette description ne prend sens que par l'opposition avec la strophe suivante, v. 25-28, qui présente Mécène toujours actif<sup>70</sup>. F. Villeneuve explicite d'ailleurs l'opposition : « Mais toi, le bon équilibre de la cité fait ton souci ». Les deux premières strophes sont donc en tension (tension subtile certes, mais indéniable), dans l'attente de la résolution qu'apporte la strophe suivante<sup>71</sup>. Il faut donc parler d'enjambement progressif.

Par ailleurs, puisque ce sont ces deux strophes, v. 17-24, qui font attendre une résolution, il faut donc reconnaître également un enjambement entre la première strophe citée, v. 17-20, et la deuxième, v. 21-24 : ces deux « phrases » sont dans une relation additionnelle soulignée par l'anaphore de « iam », mais l'attente de la relation d'opposition avec la troisième strophe est sensible dès la première. Exactement comme pour les coordinations, il faut reconnaître une tension entre deux « phrases » additionnées lorsque l'une et l'autre sont en relation logique avec une troisième.

Le long énoncé formé par les vers 17-28, forme donc un long raisonnement paratactique constituant un argument *a tempore* : puisqu'il fait chaud et que tout le monde recherche le repos, Mécène aussi doit se reposer. Malgré la subtilité des relations entre « phrases » distinctes, il y a une certaine ampleur dans cet énoncé, qui montre un poète sûr de ses paroles et n'hésitant pas à conseiller un homme comme Mécène.

L'analyse des cas précédents a donc essayé de montrer qu'entre « phrases » distinctes, les relations logiques qui peuvent exister, pour subtiles qu'elles soient, sont à même de créer un effet d'attente d'une « phrase » à l'autre, d'où un enjambement progressif, lorsque cette mise en relation coïncide avec un changement de strophe. De tels enjambements progressifs n'ont sans doute pas la grandiloquence oratoire que créent ceux des périodes parfaitement tournées ; l'effet est différent : Horace, avec la légèreté qui caractérise cette structure, peut ainsi présenter un raisonnement important et clair. À l'ampleur indéniable qui caractérise l'enjambement progressif, s'associe moins d'emphase que dans les cas précédents.

---

<sup>70</sup> Il s'agit d'un argument *a tempore* justifiant l'invitation bacchique : l'emploi, en anaphore, de « iam » est typique de cette argumentation : cf. p. 101 note.

<sup>71</sup> Le « tu » initial marque nettement l'opposition.



### Conclusion de la section

Au long de cette section, nous avons entrepris d'analyser les effets qui sont tirés par Horace d'enjambements strophiques progressifs ou additionnels avec changement de proposition.

Le Tableau A-3 avait montré que les enjambements additionnels étaient nettement moins fréquents en strophes asclépiades qu'ailleurs, et les enjambements progressifs plus fréquents en strophe saphique. Ces deux tendances générales semblent pouvoir s'expliquer aisément. La strophe asclépiade a évite de façon générale tout enjambement strophique et préfère les fins ponctuées. La fréquence relativement importante des enjambements progressifs en strophe saphique, quant à elle, semble montrer qu'il s'agit là de la construction la mieux indiquée, dans ce type de strophe, pour permettre à la phrase de se déployer au-delà du cadre strophique : la strophe saphique répugne aux enjambements compacts, et, comme elle constitue un cadre naturellement clos, l'enjambement progressif est le meilleur moyen pour permettre à la phrase de se développer au-delà de la strophe tout en maintenant une coïncidence entre les repères métriques et les repères rhétoriques.

À partir de ces constats généraux, nous avons essayé de saisir la diversité des effets que pouvaient créer ces deux types d'enjambement. Il n'est pas apparu nettement que tel effet était plutôt préféré ou évité par telle strophe. Bien plutôt, c'est l'effet des différents enjambements qui prend une coloration spéciale par l'*éthos* de tel ou tel type strophique. Par exemple, un enjambement progressif en strophe saphique apporte à cette strophe courte une ampleur et une puissance nouvelle ; mais la gravité pondérée de cette strophe donne à cet enjambement un rythme posé. Au contraire, du fait du rythme naturellement heurté de la strophe alcaïque, l'enjambement progressif non seulement donnera de l'ampleur à l'énoncé mais accentuera sa vigueur naturelle.

Mais nous avons vu aussi que tout enjambement, progressif ou additionnel, n'avait pas la même valeur : son effet dépend du sens de l'énoncé, de la structure phrastique, et plus globalement de la visée persuasive auquel participe cet énoncé.

Lorsqu'il y a enjambement progressif entre une subordonnée intégrée syntaxiquement, architecturalement, sémantiquement, et une principale, ou bien entre deux « phrases » en relation d'énoncé-fonction, le ton est essentiellement grandiloquent. De tels effets sont recherchés dans les passages de thématiques civiques : nous en avons étudié dans l'ode 3.4, 3.29, 4.4, 4.14. De plus, les odes hymniques usent également de tels enjambements, dans le passage d'une protase conditionnelle à une apodose, qui relève de ce que l'on peut reconnaître comme un trait de l'« Hymnenstil ». Dans des contextes plus légers, ces enjambements créent un mouvement d'une puissance inattendue en apportant une ampleur soudaine au rythme de l'ode : c'est ce que l'on constate dans l'ode 1.16 dite « érotique » où une méditation sur la colère conduit, aux vers 5-12, à une phrase ample et grandiloquente. Le rythme alcaïque de la strophe ainsi que la position particulière des éléments architecturaux ajoutent de la vivacité à l'ensemble.

*progressif*

Nous avons constaté que les enjambements progressifs créés par des relatives adjectives définitives avaient un effet de vivacité : séparant l'antécédent du relatif, l'enjambement provoque une certaine brusquerie. C'est ce que l'on a constaté dans deux récits pathétiques (3.11. 25-30 et 3.27. 38-42) où cet enjambement modifie le rythme saphique de la strophe et provoque une certaine agitation.

Enfin, dans les cas où l'enjambement progressif provient d'une simple centralisation extrinsèque, ou bien de coordinations de subordonnées centripètes, la grandiloquence provient non plus de l'articulation logique des éléments les uns aux autres, mais de la succession réglée et attendue d'idées différentes. Cela crée un sentiment d'insistance. Cette insistance peut être prolongée de façon extrêmement longue : c'est rarement le cas chez Horace, si ce n'est au début des odes 4.4 et 4.6 qui font alors la preuve d'une esthétique pindarique.

Pour ce qui est des enjambements additionnels, ils pouvaient correspondre à l'addition d'impressions multiples ou à l'intervention inattendue d'un nouvel élément. Nous avons pu constater, sur ce point, que la rhétorique narrative savait tirer profit de tels enjambements : la position en enjambement de subordonnées temporelles de rupture permet à la grille de lecture métrique d'accentuer la surprise rhétorique.

Notons bien que dans tous ces enjambements, progressifs et additionnels, il y a coïncidence entre le changement de strophe et un changement de proposition : il n'y a donc pas désaccord entre les deux grilles de lecture métrique et rhétorique. Plutôt, le poète choisit de donner à la phrase une ampleur plus grande que la strophe, tout en prenant appui sur les repères de celle-ci. Le moulage de la strophe demeure donc sensible, mais l'énoncé prend une force nouvelle.

Tout différents sont les cas d'enjambement compact où, cette fois, le changement de strophe ne coïncide pas avec un changement de proposition mais correspond à une tension syntaxique sans pause de sens. C'est cela que nous allons étudier maintenant.

## II.3 : LES TENSIONS SANS PAUSE DE SENS : LES ENJAMBEMENTS COMPACTS

Comme l'a montré le Tableau A-3, les enjambements compacts sont quasi exclusivement le fait des odes en strophes alcaïques. Avec ce type de strophe, la fréquence des enjambements compacts est de 19,6 %. En strophe asclépiade b, la fréquence est très proche, mais, compte tenu du faible nombre d'odes écrites en cette strophe, le nombre absolu d'enjambements compacts est faible (6). Dans les odes écrites en strophes asclépiades a et surtout saphiques, les enjambements compacts sont exceptionnels.

L'enjambement compact représente le cas où la phrase se déploie sans prendre appui sur les limites du cadre strophique et où aucune pause de sens n'est sensible en fin de strophe. Il y a alors opposition nette entre les deux grilles, métrique et rhétorique : le repère métrique de changement de strophe intervient au milieu d'un groupe syntactique unitaire. La rareté de cette structure montre combien les strophes asclépiades a et saphiques sont des strophes closes, au rythme plutôt globalement univoque, par opposition aux strophes asclépiades b et alcaïques. Dans l'étude menée sur les hexamètres de Virgile, J. Dangel reconnaît dans l'enjambement compact un effet très puissant de surprise qui participe d'une tonalité pathétique et fait sentir un désordre passionnel<sup>1</sup>. Assurément, les choses sont différentes dans des odes en strophes : contrairement à un vers, une strophe horatienne peut constituer une unité de sens, si bien qu'une phrase qui s'y déploie sans respecter le cadre métrique y choque particulièrement.

Il faut donc étudier avec précision ces cas d'enjambements compacts. K. Büchner s'est intéressé de façon approfondie, mais peu systématique, la nature grammaticale des mots qui créent la tension syntaxique dans l'enjambement compact. Mais, à vrai dire, une telle étude n'amène à aucune conclusion importante<sup>2</sup>. On sait qu'une tension syntaxique provient de l'attente d'un mot déterminant venant après le mot déterminé ; on ne sera pas surpris que la majorité des enjambements compacts viennent de la séparation entre deux strophes d'un groupe sujet/verbe, objet/verbe, adjectif/nom, ou tout autre groupe du même type.

Ainsi parfois la tension n'est créée que par le verbe qui seul peut clore le réseau de relations syntaxiques formées par les groupes sujet et objets intervenant dans la strophe précédente. C'est le cas par exemple de 1.2. 47-49 :

**neue te nostris uitii iniquum**

**ocior aura**

**tollat ; hic magnos potius triumphos,**

---

<sup>1</sup> J. Dangel, 1985, p. 81-82.

<sup>2</sup> Pour les analyses précises de la nature syntaxique des mots en tension, nous ne pouvons que renvoyer à l'étude de K. Büchner, 1939, *art. cit.* = *id.*, 1962, p. 56-68.

hic ames dici pater atque princeps,

Dès le début du vers 47, l'objet « te » développé par un groupe adjectif, fait attendre le verbe « tollat » en rejet qui le met en rapport avec le sujet « ocior aura ». C'est donc bien le verbe à lui seul, placé en rejet, qui clôt la tension suscitée par le rapprochement d'un sujet et d'un objet sans terme recteur.

Mais l'enjambement compact peut également intervenir au centre d'un groupe nominal, ce qui n'exclut pas qu'il y ait également tension avec le reste de l'énoncé. Ainsi en 3.14. 9 :

5 Vnico gaudens mulier marito  
prodeat iustis operata sacris  
et soror clari ducis **et decorae**  
**supplice uitta**

9 **uirginum matres** iuuenumque nuper  
10 sospitum. ...

On a mis en gras l'ensemble du groupe nominal où l'adjectif « decorae » fait attendre le nom « matres » qui n'arrive qu'à la strophe suivante ; la tension est interne au groupe nominal, mais indirectement elle met aussi en jeu la proposition entière puisque « matres » est un sujet, nécessaire à la syntaxe et au sens, du verbe « prodeat ».

Il paraît possible de définir les limites d'un « groupe en tension syntaxique », de dire où commence l'effet d'attente syntaxique et où elle s'achève : on peut ainsi isoler les groupes syntactiques unitaires qui font l'objet d'un enjambement compact, et suscitent une tension interne du fait du changement de strophe. Dans le cas de 3.14. 7-9, il s'agit, en premier lieu, du groupe nominal qui débute au cours du troisième hendécasyllabe et s'achève à la coupe du premier de la strophe suivante.

En premier lieu, sans doute, il convient d'essayer de définir ces groupes syntactiques en tension entre deux strophes, dans leur nature et leurs limites. C'est cela qui nous permettra de repérer la concentration, ou au contraire l'ampleur de la tension que crée l'enjambement compact. Nous commencerons par expliquer comment il nous semble possible de repérer la nature et les limites des groupes syntactiques en enjambement, puis nous en examinerons la longueur.

### II.3. 1 : Nature et longueur des groupes syntactiques en enjambement

- i. Définition des groupes syntactiques en enjambement : nature et limites

Afin d'étudier l'ampleur de l'effet créé par des enjambements compacts, il nous semble possible et nécessaire de définir les groupes syntactiques unitaires dans lesquels se font sentir les tensions dues à l'enjambement compact : il nous faut identifier les limites de ces groupes.

➤ *Groupes syntactiques en tension, limités de part et d'autre par des changements de proposition*

Bien souvent, on peut être tenté d'identifier le groupe syntactique à l'énoncé tout entier, soit isolé (phrase simple), soit constituant d'un énoncé plus vaste (proposition<sup>3</sup>).

Il arrive, dans quelques cas, qu'une phrase courte enjambe le changement de strophe : les limites du groupe sont alors aisément identifiables. Citons par exemple 1.35. 36-37 :

33    Heu, heu, cicatricum et sceleris pudet  
      fratrumque. Quid nos dura refugimus  
35    aetas, quid intactum nefasti  
      liquimus? **Vnde manum iuuentus**

**metu deorum continuit?** Quibus  
      pepercit aris? O utinam noua  
      incude diffingas retusum in

40    Massagetas Arabasque ferrum!

Nous avons déjà étudié ces deux strophes où l'hymne à *Fortuna* se transforme en déploration des guerres civiles<sup>4</sup>. L'enjambement compact de l'interrogation rhétorique la rend plus pathétique : il crée un rythme complexe, heurté, tiraillé entre le sens et le respect du cadre strophique.

Dans l'exemple ci-dessus, on ne peut trouver de groupe syntactique unitaire plus petit que la phrase en enjambement : le premier mot « unde » fait déjà attendre le dernier, le verbe, « continuit ». La tension syntaxique est présente de façon identique du début à la fin de la phrase.

L'identification du groupe syntactique en enjambement devient plus difficile, dès que la phrase s'allonge ou se complexifie. Citons le cas de 1.5. 12-13 :

9      qui nunc te fruitur credulus aurea,

---

<sup>3</sup> Rappelons que l'on peut définir la proposition « comme un constituant phrastique pouvant être pris tel quel comme phrase » (C. Touratier, 1994, p. 503).

<sup>4</sup> Cf. *supra* p. 134 sq.

10 qui semper uacuam, semper amabilem  
sperat, nescius aurae  
fallacis. **Miseri, quibus**

13 **intemptata nites. ...**

On pourrait être tenté d'identifier le groupe syntactique en tension à la proposition relative débutant à « quibus ». Mais cela reviendrait à isoler « Miseri », à supposer, entre « miseri » et « quibus », une pause de sens. En réalité, ce mot, seul représentant de ce que les grammaires traditionnelles appelleraient la proposition principale, n'a aucune autonomie sémantique<sup>5</sup>. Le groupe syntactique le plus petit que nous identifions en enjambement correspond donc là-encore à la phrase complète.

Qu'en est-il par ailleurs lorsqu'en enjambement se trouve une proposition coordonnée à une précédente mais avec laquelle elle a des éléments en commun. Doit-on dire qu'il y a tension syntaxique dès la première proposition ? Voyons le cas de 2.17. 24-25 :

21 utrumque nostrum incredibili modo  
consentit astrum ; te Iouis impio  
tutela Saturno refulgens  
eripuit **uolucrisque Fati**

25 **tardauit alas**, cum populus frequens

26 laetum theatri ter crepuit sonum ;

Nous avons mis en gras la proposition « uolucrisque Fati tardauit alas ». Certes, se trouve alors isolé le sujet commun aux deux propositions coordonnées « Iouis tutela » ; mais on ne saurait dire qu'une tension syntaxique existe entre ce sujet et le second groupe verbal : « uolucrisque Fati tardauit alas » prend l'apparence d'une relance. Au contraire, la proposition mise en gras constitue un apport sémantique complet que l'on peut donc considérer comme le plus petit groupe syntactique unitaire identifiable en enjambement : le premier mot de cet énoncé « uolucris » est d'ailleurs en disjonction avec le dernier, « alas ». Cette tension, cet effet d'attente est d'ailleurs ici mimétique : la pause de fin de strophe, alors qu'une résolution syntaxique est attendue, imite l'arrêt du destin (v. 24 : « tardauit »), quand Mécène réchappa à la mort.

---

<sup>5</sup> Cela incite donc à ne pas lui reconnaître la valeur de proposition. C. Touratier, 1994, p. 503 considère qu'un mot comme « miseri » ici n'est pas un constituant de l'énoncé mais l'énoncé lui-même. C'est donc l'ensemble de la phrase qui doit être reconnu comme groupe syntactique unitaire.

Lorsque se trouvent coordonnés deux verbes, s'ils ont simplement un sujet ou un objet en commun, mais que, malgré tout, ils sont le centre d'un énoncé qui constitue un apport sémantique complet, on considérera qu'il n'est pas pertinent de considérer qu'il y a tension dès la première proposition. Mais qu'en est-il quand il n'y a qu'un seul verbe mais qu'il y a coordination de sujets ou d'objets différents? Citons 2.9. 15-17 et 3.3. 18-21 :

2.9. 13-17 :

At non ter aevo functus amabilem  
ploravit omnis Antilochum senex  
annos **nec inpubem parentes**  
**Troilon aut Phrygiae sorores**

3.3. 17-21 :

gratum elocuta consiliantibus  
Iunone diuis : **‘Ilion, Ilion**  
**fatalis incestusque iudex**  
**et mulier peregrina uertit**

**fleuere semper. ...**

**in puluerem. ...**

Dans les deux cas que nous venons de citer, un unique verbe « fleuere semper » (2.9. 17), « uertit in puluerem » (3.3. 21) régissent un objet et deux sujets coordonnés. Faut-il considérer que la tension syntaxique résolue par les termes rejetés débute avec le sujet immédiatement antérieur ou débute avec l'objet ? Sans doute ce second sujet et ce verbe forment-ils un noyau très unifié<sup>6</sup>, mais il ne nous paraît pas possible d'y voir un groupe syntaxique isolable. D'une part, en effet, « fleuere » ne se comprend pas sans « inpubem Troilon », pas plus que « uertit in puluerem » sans « Ilion ». D'autre part, ces deux objets font déjà attendre le verbe. Autrement dit la tension débute avec « nec inpubem » en 2.9, avec « Ilion » en 3.3. Les groupes syntaxiques en tension sont donc ici assez larges : la tension commence très loin avant sa résolution. Comme dans le cas précédent de 2.17, ces deux enjambements sont pleins de sens. En 2.9, le prolongement de la tension syntaxique au-delà de la strophe mime l'idée des pleurs éternels qui sont le fait de Valgus, mais non de la famille de Troilus ; en 3.3, il fait sentir la marche implacable du destin qui a détruit Troie<sup>7</sup>.

Lorsqu'il y a coordination entre plusieurs sujets ou plusieurs objets, on considérera donc que le premier déjà fait attendre la résolution par le verbe et que donc le groupe syntaxique en tension débute avec lui.

➤ *Groupes syntaxiques en tension, suivis d'une rallonge*

Mais qu'en est-il de la fin de la tension ? La section précédente a rappelé que dans un énoncé, des éléments pouvaient intervenir à la fin sans être attendus, à la manière de

---

<sup>6</sup> Un groupe [sujet / verbe] : l'effet d'un tel groupe de part et d'autre du changement de strophe provoque un effet tout particulier qui fera l'objet d'une étude différente plus loin.

<sup>7</sup> La seule différence entre les deux cas est que, en 2.9. 17, l'énoncé s'achève à la coupe, et 3.3.21, en cours de vers. Le cas est donc plus brusque.

rallonges<sup>8</sup>. Devons-nous considérer ces rallonges comme incluses dans le groupe syntactique en tension ? Qu'en est-il par exemple du « semper » de 2.9. 17 ? Ici, on peut sans doute considérer qu'il forme avec le verbe un groupe insécable. Lorsqu'il s'agit d'un complément du verbe, même circonstanciels et donc facultatifs, on considérera qu'il fait partie du groupe syntaxique en tension. En revanche, dans le cas de groupes adjectifs ou participes en rallonge, il ne nous semble pas qu'il faille les inclure dans le groupe syntactique en tension. Citons par exemple 3.10. 13-20 et 4.14. 9-13 :

3.10. 13-20 :

**O quamuis neque te munera nec preces**

**nec tinctus uiola pallor amantium**

**nec uir Pieria paelice saucius**

**curuat, supplicibus tuis**

**parcas, nec rigida mollior aesculo**

nec Mauris animum mitior anguibus:

non hoc semper erit liminis aut aquae

caelestis patiens latus.

4.14. 9-13 :

**... . Milite nam tuo**

**Drusus Genaunos, inplacidum genus,**

**Breunosque uelocis et arces**

**Alpibus impositas tremendis**

**deiecit acer plus uice simplici.**

Dans le *paraklausithuron* de 3.10, le poète supplie Lycé d'avoir pitié de lui<sup>9</sup>. Ces deux strophes présentent une phrase d'une construction remarquable, une véritable période. La protase, concessive, insiste sur la difficulté de fléchir Lycé ; s'oppose l'apodose qui exprime la prière proprement dite, assortie d'une menace finale dans les deux derniers vers. Mais cette période rhétorique est en discordance avec le cadre strophique : la prière proprement dite est à cheval entre les deux strophes : « supplicibus tuis ||| parcas ». C'est cette prière qui doit être considérée comme le groupe syntactique en tension : il faut en exclure, en effet, la rallonge formée par les deux groupes adjectifs qui suivent, qui sont inattendus, et qui apportent des informations toutes différentes. Ce décalage entre la structure rhétorique et le cadre strophique souligne nettement la souffrance passionnée de l'amant : le rythme complexe suscité ici montre les incertitudes, l'inquiétude du poète qui supplie sa bien-aimée.

De même en 4.14, la rallonge finale « acer plus uice simplici » est une addition qui apporte une description de Drusus non indispensable à ce qui précède, ni syntaxiquement, ni sémantiquement. Dans cette phrase, la tension sémantico-syntaxique est très forte. Dans la première strophe, le camp des Romains (« Milite nam tuo Drusus ») est confronté au camp

---

<sup>8</sup> Cf. p. 176 sq.

<sup>9</sup> Que cette supplique soit ironique, comme cela est possible (D. West, 2002, p. 98-101), ne change rien.



des Germains dont l'énumération des noms occupe près de trois vers (« Genaunos, Breunosque et arces »). Mais le verbe en rejet, dans la seconde strophe, « deiecit » vient apporter avec force et vivacité la victoire au général d'Auguste. L'ajout du groupe adjectif en rallonge s'avère moins important.

On considérera donc que les rallonges ne font plus partie du groupe syntaxique en tension.

➤ *Groupes syntaxiques en tension commençant en cours de proposition*

Jusqu'ici, dans les cas que nous avons vus, le début de la tension syntaxique coïncidait avec le début d'un énoncé, isolé (phrase) ou participant d'un énoncé plus vaste (proposition). De fait, en dépit de coordinations de groupes nominaux, le premier mot de la proposition faisait attendre un déterminant syntaxique placé en enjambement. Mais il arrive, dans des cas certes moins fréquents, que la tension syntaxique qui se poursuit en enjambement compact ne débute pas avec la proposition : c'est le cas lorsque le groupe en enjambement est un groupe coordonné ou juxtaposé qui intervient en position centrifuge, en relance. Rappelons ainsi le cas de 3.14. 7-9<sup>10</sup>, où le poète, en position d'officiant, exhorte à célébrer Auguste et accumule les interpellations : c'est l'une de ces interpellations, en position centrifuge, qui est en enjambement strophique : « et decorae || supplice uitta ||| uirginum puellae ».

Citons de même le cas de relance en coordination d'un groupe nominal sujet en 3.1. 36-37 :

contracta pisces aequora sentiunt  
iactis in altum molibus: huc frequens  
caementa demittit redemptor  
cum famulis **dominusque terrae**

**fastidiosus. ...**

L'ajout soudain du groupe « dominusque... » est inattendu : la tension syntaxique se limite donc à ce groupe nominal où l'adjectif rejeté « fastidiosus » détermine le nom « terrae » : la lourdeur de cet adjectif pentasyllabique apporte à cet enjambement compact un poids qui donne sa force à la peinture de ce lieu urbain dévoyé. L'effet est sans doute assez différent des cas où la tension syntaxique correspond à une proposition entière : en effet, ici, le groupe en tension ne constitue pas un énoncé qui pourrait être autonome, de sorte que visiblement la brusquerie paraît moins violente.

En 1.37. 16-17, on rencontre une rallonge participiale qu'il est, de même, assez aisé de circonscrire :

---

<sup>10</sup> Cf. *supra* p. 195.

14 mentemque lymphatam Mareotico

15 redegit in ueros timores

Caesar, **ab Italia uolantem**

**remis adurgens**, accipiter uelut

18 mollis columbas ...

Après le sujet « Caesar », intervient une rallonge, dont l'unité syntaxique est claire « ab Italia uolantem remis adurgens ». Dans cette narration de la bataille d'Actium, la rallonge explique quelles stratégies Octave a utilisées pour arriver à la victoire évoquée par la proposition principale : il s'agit d'une « rallonge narrative [qui] relate une péripétie antérieure à l'action de la principale »<sup>11</sup>. Cette rallonge est suivie d'une seconde, à valeur comparative. En cheval entre deux strophes, cette participiale confronte, dans la première, Cléopâtre (v. 16 : ab Italia uolantem ») et, dans la seconde, Octave (v. 17 : « remis adurgens »). Le second poursuit la première, et l'on peut reconnaître dans l'enjambement strophique une valeur mimétique : le changement strophique montre l'éloignement de Cléopâtre et d'Octave et la course de celui-ci pour la rattraper.

Plus puissants sont sans doute les cas où la relance du groupe en enjambement est soulignée par un procédé rhétorique comme l'anaphore. On trouve deux cas de ce type en 1.15. 23-26 et 2.5. 5-9 :

1.15. 23-26

...

Vrgent inpauidi te Salaminius

Teucer, **te Sthenelus sciens**

**pugnae**, siue opus est imperitare equis

non auriga piger. ...

2.5. 5-9:

Circa uirentis est animus tuae

campos iuuencae, nunc fluuiis gradem

solantis aestum, **nunc in udo**

**ludere cum uitulis salicto**

**praegestientis. ...**

Une anaphore de « te » en 1.15. 23-25 souligne l'énumération de sujets, tandis que celle de « nunc » en 2.5. 5-9 souligne celle de groupes participes<sup>12</sup>. Dans les deux cas, la force rhétorique de l'anaphore entre en conflit direct avec le cadre métrique que les groupes syntaxiques outrepassent.

<sup>11</sup> C'est là un trait du style narratif analysé par J.P. Chausserie-Laprée 1969, p. 314.

<sup>12</sup> Comme dans le cas précédent de 1.37. 16-17, il importe peu pour nous ici de savoir s'il faut ou non parler de propositions participiales.

Dans le cas de 1.15, la vivacité du combat épique justifie ce rythme très heurté. On sera sensible au fait qu'un tel enjambement intervient entre des strophes de type asclépiade a, qui, rappelons-le, est une strophe plutôt close naturellement. On le sait, la strophe asclépiade a est une strophe ample, la plus solennelle des strophes horatiennes, capable de concurrencer, sur le plan lyrique, l'hexamètre épique<sup>13</sup>. L'emploi d'un enjambement compact aussi puissant dans une telle strophe n'en est que plus remarquable : le hiératisme du vers asclépiade contraste avec le rythme heurté de l'enjambement. L'ode 1.15 est une épopée mise en discours : la grandeur du sujet demeure ; mais la parole prophétique de Nérée est vive et l'émotion qui suscite le combat est audible dans le rythme des phrases.

Dans l'ode 2.5, le sujet justifie moins un rythme très heurté : on y voit la vierge Lalagé en train de folâtrer. Pourtant l'agitation rythmique créée par le rejet au vers 9 se retrouve ailleurs dans l'ode, dans la quatrième strophe<sup>14</sup>. C'est visiblement la gaieté de la jeune Lalagé, dans cette ode érotique légère, qui explique ici les libertés prises avec le cadre métrique.

Dans les cas où des groupes coordonnés ou juxtaposés interviennent en position centrifuge, en relance, dans un enjambement strophique, on assimilera ces groupes au « groupe syntactique en tension ». Cela exclut donc des groupes comme 2.12. 7-9 :

- 5     nec saeuos Lapithas et nimium mero  
       Hylaeum domitosque Herculea manu  
       Telluris iuuenes, **unde periculum**
- 8     **fulgens contremuit domus**
- 9     *Saturni ueteris* ; ...

Le groupe rejeté « Saturni ueteris » est un groupe nominal complément de « domus » : il a une valeur définitoire puisqu'il spécialise et restreint la valeur de « domus ». On doit donc parler ici de tension et d'enjambement compact<sup>15</sup>. Cependant, même si « Saturni ueteris » dépend de « domus », on ne saurait réduire la tension à ce groupe nominal : dans la mesure où le complément génitif vient spécialiser le sens de « domus », il forme avec lui le sujet complet de la proposition, et c'est donc l'ensemble de cette proposition qui est en tension d'une strophe à l'autre.

---

<sup>13</sup> Cf. notre introduction p. 59 : rappelons que J. Dangel, *art. cit.*, in *id.*, 2001 (éd.), p. 230 qualifie cette strophe d'« anti-méonienne ».

<sup>14</sup> Dans cette strophe 2.5. 13-16, outre les anaphores, les relations sémantiques complexes entre « phrases distinctes », on note le point d'appui sur des repères métriques inattendus : cf. p. 913. Il s'agit de peindre avec vivacité la naissance des sentiments amoureux dans le cœur d'une jeune fille.

<sup>15</sup> Cf. K. Büchner, 1939, *art. cit.* = *id.*, 1962, p. 59.

Nous avons tâché de définir ici la nature et les limites des groupes syntaxiques en tension. En adoptant les principes que nous venons d'énoncer, on peut alors étudier leur longueur.

ii. Longueur des groupes syntactiques en enjambement

À partir des définitions données ci-dessus des groupes syntactiques en enjambement, il est possible d'analyser leur longueur et la position métrique de leurs limites. Rappelons que ces enjambements sont le fait presque exclusif des odes en strophes alcaïques : ce sont donc essentiellement de ces strophes que nous parlerons ici.

Si l'on s'intéresse d'abord à la longueur de la partie rejetée en strophe suivante, on note qu'elle est rarement bien longue. Sur les 55 enjambements compacts en strophe alcaïque, 39 ne dépassent pas le premier hémistiche, et 50 le premier vers<sup>16</sup>. Citons par exemple 2.13. 21-28 :

21      Quam paene furuae regna Proserpinae  
          et iudicantem uidimus Aeacum  
          sedesque discriptas piorum **et**  
          **Aoliis fidibus querentem**

25      **Sappho puellis de popularibus**  
          et te sonantem plenius aureo,  
          Alcaee, plectro dura nauis,

28      dura fugae mala, dura belli.

Dans ces deux strophes, le poète évoque les enfers tels qu'il se les représente au moment où, dit-il, il a bien failli y descendre. Cette représentation des enfers, donnée par un poète, est faite par une accumulation d'images : Proserpine et son royaume, Éaque et son tribunal, les Champs Élysées, enfin deux images plus propres au poète, Sappho et Alcée qu'il espère retrouver. C'est l'une de ces images, celle de Sappho qui fait l'objet d'un enjambement. Cet enjambement permet de réunir les deux parties de la représentation des enfers, la partie mythologique et celle plus personnelle, plus propre au poète. L'image des enfers se trouve ainsi unifiée. Le groupe nominal en enjambement s'achève à la fin du premier vers, les trois derniers étant réservés à l'évocation d'Alcée. Cette coïncidence avec la fin du premier vers

---

<sup>16</sup> Sans faire de distinctions entre les différents types d'enjambement, K. Büchner, 1939, *art. cit.* = *id.*, 1962, p. 68 remarquait déjà: „Oft wird die Spannung schon in der ersten Zeile der Nachstrophe gelöst“.

permet de conserver donc, en dépit de l'enjambement compact, un certain respect du cadre métrique<sup>17</sup>.

Dans les autres types strophiques, saphique, asclépiade a et b, on retrouve cette même brièveté du groupe rejeté. Rares sont les cas où il dépasse le premier vers de la deuxième strophe.

Les cas de longs groupes rejetés n'en sont que plus remarquables. De fait, l'absence de résolution syntaxique à la fin de la première strophe crée, de soi, un rythme heurté ; que la fin du premier vers n'amène pas encore cette résolution conduit à une discordance entre les deux grilles, métrique et rhétorique, et provoque un rythme ample et complexe. Citons par exemple le cas de 1.15.13-20, extrait d'une ode écrite en strophes asclépiades a :

13 Nequicquam Veneris praesidio ferox  
pectes caesariem grataque feminis

15 inbelli cithara carmina diuides;

**nequicquam thalamo grauis**

**hastas et calami spicula Cnosii**

**uitabis strepitumque et celerem sequi**

19 Aiacem: tamen, heu serus, adulteros

20 crines puluere collines.

La longueur de l'enjambement, sa force rhétorique accentuée par l'anaphore de « nequicquam », apporte de la puissance à l'énoncé. La place du verbe au début du deuxième vers constitue elle-même un rejet, suivi d'une relance de groupes objets. Il est évident qu'ici le discours prophétique de Nérée annonçant la guerre de Troie prend un rythme violent et heurté : la menace adressée à Pâris de ses malheurs à venir se fait pressante, comme en témoigne également l'exclamation « heu serus ». La longueur du groupe rejeté crée une tension qui peint la force du destin qui s'abattra sur le prince troyen. Le caractère heurté de ce rythme est d'autant plus manifeste qu'il est exceptionnel dans ce type de strophe asclépiade a<sup>18</sup>.

---

<sup>17</sup> En même temps l'enjambement strophique compact, le contre-rejet initial de « et », l'allitération en [p] du vers 25 rendent poignantes les plaintes de Sapho : pour évoquer ses modèles lyriques, Horace use d'un rythme très expressif qui donne de la profondeur à l'expression et tisse le lien intertextuel. Sur ce rythme, cf. D. West, 1998, p. 92 : celui-ci note le contraste avec le rythme utilisé pour évoquer Alcée aux vers suivants (cf. *infra* p. 905). Il nous semble que ce contraste permet d'exprimer la diversité des capacités expressives du lyrisme horatien.

<sup>18</sup> Sur les enjambements dans cette ode 1.15, cf. ce que nous en avons dit *supra* p. 201.

Mais le cas le plus long de groupe rejeté en enjambement compact se trouve ailleurs, dans une ode en strophes saphiques, ce qui est inattendu puisque cette strophe est, rappelons-le, naturellement très close. Il s'agit de 4.2. 25-32 :

25     **Multa Dircaem leuat aura cycnum,**  
tendit, Antoni, quotiens in altos  
nubium tractus ; **ego apis Matinae**  
**more modoque**

**grata carpentis thyma per laborem**

**plurimum circa nemus uiuidique**

**Tiburis ripas operosa paruus**

32     **carmina fingo.**

À la fin de la première de ces deux strophes une double tension sémantico-syntaxique demeure. La comparaison entre le poète et l'abeille doit être explicitée, c'est ce qui est fait par le groupe ablatif jusqu'à « plurimum », mais surtout le sujet « ego » attend un groupe verbal qui n'intervient que dans la seconde moitié de la strophe et ne se clôture, par le verbe, qu'à l'extrême fin de cette strophe, avec « fingo ». On a là un décalage phrase / strophe unique dans les *Odes* : il faudrait parler de contre-rejet strophique, dans la mesure où l'énoncé de la seconde strophe débute à la fin de la première. Cette organisation rythmique tout à fait exceptionnelle doit être rapprochée du sujet de cette ode 4.2. Cette dernière exprime l'impossibilité d'imiter le lyrisme pindarique et ces deux strophes, v. 25-32, opposent l'ampleur de la parole pindarique à la modestie horatienne. Or au moment même où il dit ne pas vouloir imiter Pindare, il use d'un rythme ample et complexe : du fait d'une relation en énoncé-fonction, ces deux strophes forment une unité sémantique très étendue qui se déploie sans respecter le cadre strophique. Cette discordance phrase / strophe crée un rythme d'autant plus heurté que la strophe saphique ici utilisée est naturellement très close sur elle-même. La complexité de ce rythme permet ainsi d'adapter au lyrisme éolien un trait de style pindarique. Tout en se refusant à imiter Pindare, Horace s'y essaie donc malgré tout !

Ces cas demeurent cependant exceptionnels : dans la majorité des cas, le groupe rejeté en tension ne dépasse pas le premier vers de la seconde strophe. Examinons maintenant, du groupe syntaxique en enjambement, la partie que contient la première strophe : quelle en est la longueur ? Où débute le groupe syntaxique en enjambement ?

Sur les 55 enjambements compacts en strophes alcaïques, on en repère :

- 27 où le groupe syntaxique en tension débute dans le cours du décasyllabe final
- 8 où le groupe syntaxique en tension débute au début du décasyllabe final
- 9 où le groupe syntaxique en tension débute dans le cours de l'ennéasyllabe

- 1 où le groupe syntaxique en tension débute au début de l'ennéasyllabe
- 10 où le groupe syntaxique en tension débute avant l'ennéasyllabe

Parmi ces enjambements compacts, presque la moitié débute donc dans le cours du dernier vers. Il faut donc reconnaître que, du groupe syntaxique en enjambement, la partie contenue dans la première strophe est courte également. Elle l'est cependant moins que celle rejetée dans la seconde strophe. Surtout, il faut constater que le poète aime à faire débiter ces groupes en cours de décasyllabe plutôt qu'au début. Un enjambement comme celui de 1.37. 9-13 est beaucoup plus fréquent qu'un cas comme 3.29. 57-61 :

1.37. 9-13 :

.... , quidlibet impotens  
sperare fortunaque dulci  
ebria. **Sed minuit furorem**

**uix una sospes nauis ab ignibus,**

3.29. 57-61 :

Non est meum, si mugiat Africis  
malus procellis, ad miseris preces  
decurrere et uotis pacisci,  
**ne Cypriae Tyriaeque merces**

**addant auaro diuitias mari;**

Très vraisemblablement, cette préférence pour le cours de vers plutôt que l'initiale correspond à un souci d'intégrer entièrement dans le cadre métrique le groupe en enjambement. En effet, dans le cas, plus rare, de 3.29. 57-61, le groupe propositionnel en enjambement débute et finit en changement de vers : il y a là une coïncidence avec le cadre métrique qui, par contraste, rend plus surprenant encore l'enjambement strophique. On a l'impression qu'un distique est ainsi isolé en dépit de l'organisation strophique. Au contraire, en 1.37. 9-13, le décalage mètre / syntaxe est général : le groupe en enjambement strophique débute lui-même en cours de vers après le rejet de « ebria. ». Ainsi est-ce ici le mouvement général du sens qui se trouve en contrepoint de la grille métrique<sup>19</sup>.

D'ailleurs, il est à noter que le commencement du groupe syntaxique en cours d'ennéasyllabe est à peu près aussi fréquent qu'en début de décasyllabe : le poète n'est pas gêné ici par la longueur de la tension syntaxique, il préfère faire débiter ce groupe en cours de vers, plutôt qu'au début.

Les cas où le groupe syntaxique en tension débute avant l'ennéasyllabe, donc dans la première moitié de la strophe, ne sont pas fréquents, mais surtout on constate qu'on les rencontre essentiellement dans les Odes Romaines du livre III et dans le livre IV, c'est-à-dire dans des odes qui tendent à donner au genre lyrique éolien une solennité et une grandeur manifestes. Citons par exemple le cas de 3.2. 6-11 :

---

<sup>19</sup> Par ailleurs, il faut reconnaître que les intermots en cours de décasyllabe sont assez régulièrement le lieu de repère syntaxique : cf. ce que nous en dirons plus loin dans notre troisième partie, p. 946 sq.

5 uitamque sub diuo et trepidis agat  
in rebus. **Illum ex moenibus hosticis**  
**matrona bellantis tyranni**  
**prospiciens et adulta uirgo**

**suspiret**, eheu, ne rudis agminum

10 sponsus lacessat regius asperum

11 tactu leonem, ...

Le rejet de « suspiret », alors que la phrase a commencé dans le cours du second vers de la strophe précédente, souligne la vivacité de cet énoncé ample<sup>20</sup>. Horace parvient ainsi à donner de la vigueur à une ode qui se veut civique. On a ici une narration-exemple qui encourage à la valeur militaire. Le rythme à la fois ample et vigoureux convient parfaitement à ce thème de bravoure militaire.

Voyons de même 4.14. 1-6 :

1 **Quae cura patrum quaeue Quiritium**  
**plenis honorum muneribus tuas,**  
**Auguste, uirtutes in aeuum**  
**per titulos memoresque fastus**

5 **aeternet**, o qua sol habitabilis

6 inlustrat oras maxime principum?

Depuis le sujet « quae cura » dès le début de la première strophe, le verbe rejeté au début de la seconde se fait attendre. Là encore, ampleur de l'énoncé et vigueur du rejet contribuent à attirer l'attention de l'auditeur sur ce début d'ode : cette *interrogatio* initiale fait la louange d'Auguste sur un ton puissant et assuré.

Les groupes syntaxiques en enjambement strophique, dans les strophes alcaïques, débutent donc généralement dans le cours du décasyllabe. Plusieurs cas cependant existent de tension débutant dans la première moitié de la strophe pour ne se résoudre que dans la strophe suivante : on a alors affaire à une tension plus ample, qui témoigne d'un rythme vigoureux.

---

<sup>20</sup> La tension est ici accentuée par l'emploi d'un groupe participe particulièrement développé, en position centripète, qui relève d'un style concentré particulièrement fort : cf. R.G.G. Coleman, *art. cit.*, in J.N. Adams – R.G. Mayer 1999, éd., p. 85 : sur de tels emplois de groupes participes, cf. *infra* p. 243. De plus, cette vivacité de construction sera encore accentuée si l'on isole « suspiret » en reconnaissant dans ce qui suit les paroles, au discours direct, de la mère et de la fille : F. Villeneuve, 1929, p. 97 note 2 suggère cette possibilité et plusieurs éditeurs l'ont adoptée.



Qu'en est-il dans les autres types strophiques ? Les différences dans les types de vers utilisés conduisent nécessairement à une structure assez différente. Pour les strophes asclépiades a et b, les choses sont encore assez proches de ce que l'on trouve en alcaïque, puisque le dernier vers, un glyconien, est d'une longueur voisine du dernier vers de la strophe alcaïque, le décasyllabe. Dans ces deux types strophiques, le groupe syntaxique en tension commence majoritairement dans le cours ou au début du glyconien final. Rappelons par exemple le cas d'1.5. 12-13<sup>21</sup> : il s'agit d'un énoncé « *miseri, quibus || intemptata nites* » très court, en enjambement strophique, qui débute dans le cours du glyconien final. Indéniablement, la brièveté de ce groupe, que ce soit d'ailleurs la partie contenue dans la première ou la deuxième strophe, permet de concentrer la vivacité de ce rythme heurté.

Les cas où au contraire le groupe en tension débute dans la première moitié sont rares : on peut y reconnaître une nette recherche d'ampleur. Citons le cas de 1.6. 5-9 :

5 **Nos, Agrippa, neque haec dicere nec grauem**

**Pelidae stomachum cedere nescii,**

**nec cursus duplicis per mare Vlixei**

**nec saeuam Pelopis domum**

**conamur**, tenues grandia, dum pudor

10 inbellisque lyrae Musa potens uetat

laudes egregii Caesaris et tuas

12 culpa deterere ingeni.

La première strophe accumule les sujets épiques que le poète se dit incapable de pratiquer : ils sont présentés sous forme de groupes objets qui dépendent d'un verbe rejeté à la strophe, ce qui provoque un enjambement compact. La tension s'achève avec le verbe qui est suivi de la relance de groupes adjectifs et d'une rallonge causale. On a donc une longue tension syntaxique d'une strophe complète qui s'achève par le verbe rejeté à la strophe suivante. Une telle construction témoigne d'une ampleur indéniable qui semble pasticher la grandeur épique, au moment même où elle est refusée ; l'emploi de la strophe asclépiade a permet d'ailleurs naturellement d'exprimer un rythme ample<sup>22</sup>. Rappelons que cette énumération, dans la première strophe, présente les sujets de *Illiade* (v.5-6), de *Odyssée* (v.7) qui se trouvent rapprochés du sujet tragique de la famille des Atrides, traités par Varus, l'allocutaire, dans sa tragédie *Thyeste*. Ces références aux genres canoniques, l'épopée et la tragédie, se font de façon très allusive, chaque fois par une image forte. On sera sensible au

---

<sup>21</sup> Cf. *supra* p. 197.

<sup>22</sup> Rappelons que c'est au sujet de cette ode 1.6 que J. Dangel, qualifie la strophe asclépiade a d'« antiméonienne ».

sujet de *l'Iliade*, résumé par l'expression « Pelidae stomachum » : l'emploi métonymique du nom concret « stomachum » pour le nom abstrait utilisé au début de *l'Iliade*, μῆνιν, a un effet burlesque<sup>23</sup>. Cela témoigne visiblement d'une même recherche que l'ampleur de l'enjambement : Horace cherche dans cet énoncé à décrire les sujets élevés que précisément il se dit incapable de traiter. Cela a pour conséquence un jeu de travestissement burlesque du sujet de *l'Iliade* en même temps qu'une ampleur vigoureuse de l'énoncé.

Concernant maintenant les enjambements compacts en strophes saphiques, on note que les groupes en tension débutent majoritairement à la coupe ou dans le second hémistiche du troisième hendécasyllabe. La longueur de cette partie du groupe contenue dans la première strophe est donc proche de ce que l'on trouvait dans les autres types strophes (11 syllabes au plus). Mais l'effet est fort différent puisque un repère métrique important, le changement de vers, intervient dans cette partie du groupe syntaxique. Citons par exemple 2.2. 17-24 :

17     Redditum Cyri solio Prahaten  
           dissidens plebi numero beatorum  
           eximit Virtus populumque *falsis*

20     **dedocet uti**

*uocibus*, regnum et diadema tutum  
           deferens uni propriamque laurum  
           quisquis ingentis oculo inretorto

24     spectat aceruos.

La partie du groupe en tension dans la première strophe est à peine plus longue que lorsqu'elle commence dans le cours du dernier vers des autres types strophiques. Cependant, il semble bien que l'effet soit différent : l'existence d'un repère métrique dans le cours de ce groupe (au passage du troisième au quatrième vers) permet de lui donner une organisation rythmique. Ici, la fin du troisième hendécasyllabe est soulignée rhétoriquement par la disjonction « falsis || ... ||| uocibus, ». Bien sûr, il y a, dans cet enjambement compact, discordance entre la strophe et l'énoncé : la brièveté de ce groupe en enjambement condense même la force de cette discordance. Mais, malgré cela, le repère métrique de fin de troisième vers permet de donner une certaine organisation au déploiement de l'énoncé.

Vue sous cet angle, la strophe saphique permet ainsi, naturellement, d'apporter une légère atténuation à la brusquerie d'un enjambement compact court. Cette organisation métrico-syntaxique peut se faire soit, comme dans le cas présent, par la disjonction

---

<sup>23</sup> Ce burlesque était déjà identifié dans l'antiquité et défini par le terme « tapinosis » : Charisius (*GLK* 1. 271) cite ce vers d'Horace pour illustrer ce qu'il classe parmi les « uitia orationis » : « tapinosis est rei magnae humilis expositio, ut apud Horatium Flaccum *Pelidae stomachum cedere nescii* ». Ce terme *stomachum*, prosaïque, rabaisse la μῆνις d'Achille chantée au premier vers de *l'Iliade*.

adjectif/nom, soit par la présentation de groupes syntaxiques conjoints, comme dans le cas cité plus haut de 4.2. 27-28 : « ego apis Matinae || more modoque ||| ... ». La fin du troisième hendécasyllabe permet de distinguer le groupe nominal d'un groupe fonctionnellement unifié. Dans l'un et l'autre cas, la fin du troisième hendécasyllabe sert de repère dans le déploiement de l'énoncé, alors même que celui-ci va dépasser le cadre strophique. Organisant ainsi l'enjambement compact brusque, la strophe saphique préserve ainsi sa valeur de strophe close, au rythme simple.

Nous venons donc d'examiner la longueur des groupes syntaxiques en tension entre deux strophes, dans les parties placées dans les premières et dans les secondes strophes. Nous avons essayé de faire ressortir les effets différents qui pouvaient être créés. La brièveté du groupe syntaxique en enjambement a un effet brusque, tandis qu'un groupe long donne une certaine vivacité au mouvement ample de l'énoncé. Il faut maintenant conclure cette analyse par un examen de la longueur totale de ces groupes.

Ces groupes en tension sont rarement longs. Si l'on considère comme long un groupe de plus de 25 syllabes, on en compte seulement 14. Il s'agit alors souvent d'un groupe dont la partie de la première strophe est particulièrement longue, alors que celle de la seconde ne dépasse pas le premier hémistiche : c'est ce que l'on trouve dans huit cas. Nous en avons cité plusieurs dans cette section : 1.6. 5-9, 3.2. 6-11, 4.14. 1-6. Dans les trois cas, on a vu que le poète cherchait à donner de l'ampleur à son énoncé pour traiter des sujets nobles : les deux premiers cas sont écrits en strophes alcaïques, ce qui renforce la vivacité de l'enjambement, tandis que la strophe asclépiade a, dans le premier cas, donne de l'ampleur au sujet.

Il est exceptionnel, dans les cas de groupes longs, que la partie de la deuxième strophe soit plus longue que celle de la première. C'est le cas surtout de 4.2. 27-32 où l'on doit parler vraiment de contre-rejet strophique. C'est là une structure intéressante, qui témoigne, comme nous l'avons vu, d'une esthétique très différente du reste, sans doute en imitation du style pindarique.

Du côté des groupes en tension courts, on peut placer la barre à 12 syllabes. On compte 21 groupes en enjambement strophique d'une longueur inférieure ou égale à 12 syllabes. Dans ces cas, ni la partie de la première strophe ni celle de la deuxième n'est d'une longueur égale à un vers. Le cas le plus frappant est celui de 2.10. 16-17 :

13 Sperat informis, metuit secundis  
alteram sortem bene praeparatum

15 pectus. Informis hiemes reducit  
Iuppiter, **idem**

17 **summouet.** Non, si male nunc, et olim  
sic erit :...

Sans doute le groupe propositionnel en tension d'une strophe à l'autre est-il partie d'un énoncé plus vaste, du fait d'une organisation en énoncé-fonction qui oppose « réduit » et « summouet ». Mais le groupe « idem ||| summouet » s'isole très clairement. Il s'agit d'une discordance mètre/syntaxe vraiment violente. Elle est d'autant plus inattendue que l'ode est écrite en strophes saphiques, naturellement très closes, et que, de fait, toutes les autres strophes de cette ode sont parfaitement closes. Il y a donc là une rupture très forte dans le rythme extérieurement simple et régulier de cette ode. Dans cette ode morale qui exhorte à une vie équilibrée, recherchant le juste milieu, le poète insiste ici sur l'idée que l'équilibre du sage demeure dans toutes les circonstances de la vie, bonnes ou mauvaises : c'est au moment où sont évoqués les aléas de la vie que le rythme acquiert soudain une brusquerie vive, brève et inattendue.

Ce cas est le groupe syntaxique en enjambement le plus court que l'on peut rencontrer dans les *Odes*. De nombreux cas ont déjà été cités plus haut de groupes syntaxiques certes moins condensés que celui-là, mais brefs néanmoins. Il s'agit de structures, souvent dans des strophes alcaïques bien sûr, où la brièveté de l'enjambement compact crée un rythme très heurté. On signalera, par exemple, le cas de 2.17. 27-30 :

...

Me truncus inlapsus cerebro  
sustulerat, **nisi Faunus ictum**

**dextra leuasset**, Mercurialium

custos uirorum. ...

Horace décrit ici l'accident qu'il a failli avoir, lorsqu'un arbre s'est abattu devant lui : seule l'a sauvé l'intervention de Faunus. L'organisation en enjambement de cette rallonge « nisi Faunus ictum ||| dextra leuasset » est remarquable. Ce groupe très bref en tension accentue le rythme naturellement heurté de la strophe alcaïque et le rend brusque. Cela représente le danger couru. L'intervention de Faunus est inattendue : le rejet strophique du verbe « leuasset » crée une espèce de suspens, la pause strophique laissant la résolution à la fois de la phrase et du danger.

### iii. Bilan de l'étude des groupes syntaxiques en enjambement

L'étude des groupes syntaxiques, tels que nous les avons définis, permet de constater que, majoritairement, dans les cas d'enjambement compact, les groupes syntaxiques concernés par la tension ainsi créée, sont relativement courts. Dans les strophes alcaïques où ces enjambements sont les plus fréquents, majoritairement le groupe en tension ne commence pas avant le début du décasyllabe de la première strophe et ne s'achève pas après la fin de l'hendécasyllabe de la seconde. C'est la moyenne des cas.

Quand ces groupes sont plus longs, cela crée un effet de vivacité très fort. Nous avons identifié ces constructions dans des odes aux sujets importants et grandioses (1.6, 3.2, 4.2, 4.14) : le poète peut ainsi exprimer la force de son élan créateur, la puissance de sa rhétorique qui dépasse le cadre métrique. Quand ce cadre est de nature saphique, le sentiment de discordance est encore plus fort.

Quand les groupes syntaxiques en enjambement sont courts, cela crée un effet de vivacité brusque et dense par lequel le poète attire l'attention sur une idée particulière<sup>24</sup> : cette vivacité soudaine est plusieurs fois employée dans des odes morales (2.2, 2.10) de façon à créer un effet de variation par rapport à un rythme généralement simple<sup>25</sup>.

Au cours de cette section, nous avons essayé d'analyser la longueur des groupes syntactiques en tension, afin d'en faire sentir la variété des effets. Pour compléter cette analyse, il convient d'étudier maintenant la nature et la place des mots qui sont plus spécifiquement en tension dans le groupe.

### II.3. 2 : La place des mots en tension

La tension phrase/strophe, où la proposition se poursuit d'une strophe à l'autre en créant des effets d'attente, empêche de concevoir la strophe comme une unité de sens : le repère métrique fondamental que constitue la fin de strophe n'est plus fortement souligné par la syntaxe. Mais selon l'organisation des mots qui créent la tension phrase/strophe, ce repère métrique peut néanmoins encore avoir un relief plus ou moins sensible.

En effet, il serait caricatural d'opposer un repère métrique souligné par la syntaxique à un repère non souligné ; en réalité, il existe un échelonnement dans le relief rhétorique d'un repère métrique<sup>26</sup>. Assurément, ce repère ne peut jouir d'un relief fort que s'il correspond à une ponctuation forte ou rythmique ou à une étape majeure de la phrase : c'est ce type de relief qui est absent de la fin de strophe dans les cas d'enjambement compact. En revanche, même avec un enjambement compact, il est concevable que la fin de strophe jouisse d'un certain relief, faible, mais sensible néanmoins : c'est le cas lorsqu'elle correspond à un « point de disjonction », c'est-à-dire quand elle vient après un élément de groupe disjoint, souvent un adjectif disjoint du nom qu'il qualifie. Nous voudrions donc étudier en premier lieu le relief faible dont peut jouir une fin de strophe.

---

<sup>24</sup> Pour l'opposition entre enjambement (long) exprimant un mouvement général et rejet (court) mettant en relief un mot particulier, cf. J. Hellegouarc'h, 1970, *art. cit.* (=J. Dangel – F. Hinard 1998 [dir], p. 339).

<sup>25</sup> Nous aurons l'occasion de le redire : les odes morales d'Horace ne relèvent pas d'une poésie didactique dont le rythme n'aurait qu'une visée mnémorique ; au contraire, la complexité rythmique qu'on peut y rencontrer tient au fait que l'ode lyrique met en scène l'énoncé gnomique, selon une dramaturgie plus ou moins simple. P.J. Connor, 1970, a montré comment des odes, même morales, constituaient des monologues dramatiques dont le lecteur est invité à reconstituer le décor bien vivant.

<sup>26</sup> Sur tout cela, nous prenons appui sur la typologie proposée pour les césures de vers par J. Dangel, 1983, p. 288-289.

i. Relief faible du repère de changement de strophe :

On sait qu'il existe une construction fréquente en poésie latine qui permet d'apporter un relief rhétorique faible, mais sensible, à un repère métrique : c'est le cas où le repère métrique correspond à la « fin d'un groupe nominal privé d'un centre verbal propre, mais reposant sur un principe de disjonction »<sup>27</sup>.

Les jeux de disjonction dans le groupe nominal sont donc à même de faire sentir le changement de strophe malgré la liberté, constitutive de l'enjambement compact, dans le déploiement d'ensemble de la phrase. Un simple groupe nominal fragmenté peut avoir un effet : une construction assez fréquente consiste à placer l'adjectif en fin de strophe et le nom à la coupe du premier vers de la première strophe. Ainsi en 2.14. 5-9 :

5 non, si trecennis quotquot eunt dies,

amice, places inlacrimabilem

Plutona tauris, **qui ter amplum**

**Geryonen Tityonque tristi**

**compescit unda, scilicet omnibus**

10 quicumque terrae munere uescimur

11 enauiganda

L'ode 2.14, écrite en strophes alcaïques, est une ode d'exhortation morale. On note que ce passage est le seul enjambement strophique compact de l'ode, et qu'après lui, toutes les strophes s'achèvent sur une ponctuation forte. Une telle disposition permet de donner à cette ode un rythme globalement simple, capable d'avoir valeur mnémonique et ainsi de donner une force gnomique au conseil de vie.

Dans ce passage précis, l'enjambement compact est donc inattendu : il coïncide avec la description mythologie des enfers, où tous les hommes sont destinés à descendre. Il est évident qu'à ce moment précis de l'ode, l'enjambement compact contribue à créer une atmosphère inquiète, sensible dans ces images infernales de Pluton (« inlacrimabilem

---

<sup>27</sup> *Ibid.* (toujours pour les césures de vers) : J. Dangel note que H. Drexler, 1967, p. 94 voyait dans cette construction un caractère liant. Quoi qu'il en soit, il est indéniable qu'elle donne un rôle rhétorique à ce repère métrique et, donc le met en évidence. Certes la disjonction adjectif / nom n'est pas le seul procédé à même de donner un relief rhétorique faible, mais sensible, à un endroit de l'énoncé en cours de proposition ; cependant, comme le note R.G.M. Nisbet « Word-order of Horace's Odes », in J.N. Adams – R.G. Mayer 1999, éd., p. 136 : « the distinctive word-order of the *Odes* depends above all on the placing of adjectives » : cela justifie que ces disjonctions soient l'objet de toute notre attention, ici et aussi particulièrement en Partie C, Chapitres II-III. En effet, le critique (*id.*, p. 138) note que l'*hyperbaton* [adjectif / nom] « helps to bind the sentence into an integrated unit » : l'hyperbate est donc un procédé majeur de l'organisation rhétorique d'un énoncé. E.D. Stevens, 1953, p. 201, note que l'hyperbate adjectif – nom est un élément essentiel du *sense rhythm*. C'est en cela qu'il convient de l'étudier en contrepoint de l'organisation métrique de la strophe.

Plutona »), du Styx (« tristi unda »), et des Géants (« amplum Geryonen). Mais en même temps, le léger relief de cette fin de seconde strophe, créé par la disjonction « tristi||| ... unda », permet malgré tout de maintenir un certain ordre, une certaine clarté dans le rythme global de l'énoncé. Ainsi même dans ce passage très bref, où le rythme se complexifie, le poète maintient une relative coïncidence métrique / rhétorique, afin de préserver la simplicité rythmique globale de cette ode morale.

Dans les odes en strophes saphiques, les enjambements compacts sont déjà rares en eux-mêmes ; le relief par disjonction sera d'autant plus exceptionnel entre le dernier vers et le premier de la strophe suivante. En réalité unique est le cas de 2.16. 33-37 :

33 Te greges centum Siculaeque circum  
mugiunt uaccae, tibi tollit hinnitum

35 apta quadrigis equa, **te bis Afro**  
**murice tinctae**

37 **uestiunt lanae** ; mihi parua rura et  
spiritum Graiae tenuem Camenae  
Parca non mendax dedit et malignum

40 spernere uolgus.

Ici il est clair que la poursuite de la phrase par delà le changement de strophe crée une impression d'énumération infinie : le poète décrit les richesses de son interlocuteur, qu'il va opposer à sa simplicité de vie. La disjonction « tinctae|||... lanae » donne un faible relief à la fin de strophe. Elle participe, semble-t-il, à l'organisation rythmique de cette phrase : de fait, déjà, les anaphores « te, tibi, te » contribuaient à l'organisation puissante de l'énumération, de même cette disjonction permet de souligner légèrement à la fois la fin de l'énoncé (« lanae » clôt la description des richesses de l'interlocuteur) et la fin de la strophe. Le tout contribue à la création d'un rythme ample mais qui demeure assez clairement organisé<sup>28</sup>.

La rareté de ce type de disjonction en strophe saphique est compensée par une autre plus fréquente, similaire, mais avec l'adjectif en fin de troisième vers : ainsi en 3.14. 9<sup>29</sup> :

5 Vnico gaudens mulier marito

---

<sup>28</sup> Cette dernière phrase est très importante pour l'ode : elle constitue une prise à partie directe de l'allocutaire. À l'exception de l'apostrophe (v.7) et des deux derniers vers (v. 31-32), les huit premières strophes sont dénuées de toute référence à une première ou à une deuxième personne (nous ne comptons pour rien les premières personnes du pluriel en 2.16. 17-20 qui sont des généralisations) : il s'agit de pures *sententiae* morales. Après tout cela, l'énoncé ample qui intervient en fin d'ode vient ancrer ces réflexions morales dans la réalité d'une relation humaine. P.H. Schrijvers, 1973, p. 149 note, reconnaît dans cette fin d'ode une *sphragis*.

<sup>29</sup> Nous en avons déjà fait mention *supra*, p. 200.

prodeat iustis operata sacris  
et soror clari ducis **et decorae**  
**supplice uitta**

**uirginum matres** iuuenumque nuper

10 sospitum. ...

Ici le repère métrique de fin de strophe n'est pas mis en évidence par la disjonction. C'est le troisième hendécasyllabe dont la fin est mise en relation avec la strophe suivante. Reste, alors, isolé, l'adonique qui apporte à l'adjectif « decorae » une précision sémantiquement facultative. En réalité, dans ces strophes saphiques, la clôture par l'adonique a naturellement une telle puissance qu'elle n'a pas besoin en soi d'être soulignée par la rhétorique ; en revanche, la disjonction avec le troisième hendécasyllabe permet d'apporter une organisation rythmique globalement claire à l'enjambement compact.

Nous venons d'examiner le relief faible qu'apporte à un repère métrique la disjonction d'un groupe nominal. Ce léger soulignement de la fin de la strophe permet ainsi, en dépit d'un enjambement compact, de maintenir sensible rhétoriquement l'organisation de la grille métrique. Ainsi même dans ces cas, où Horace cesse de donner à la strophe valeur d'unité de sens, il maintient la clarté du rythme par une disposition verbale plus légère.

Mais il est aussi des cas où, à l'inverse, la disposition verbale participe à l'effacement rhétorique du repère métrique de fin de strophe : ce sont ces cas que nous allons étudier maintenant.

ii. Effacement du repère de fin de strophe :

Les cas les plus typiques que J. Dangel considère comme des enjambements compacts sont ceux où le repère de fin de strophe se trouve véritablement effacé, parce qu'il est encadré par un « groupe syntaxique unitaire (sujet/verbe, objet/verbe, adverbe/verbe, c'est-à-dire de façon général les groupes déterminant/déterminé) »<sup>30</sup>. Avec une telle disposition verbale, le repère métrique de fin de strophe non seulement est sans relief rhétorique, mais même se trouve effacé rhétoriquement : cette position que la métrique souligne, la syntaxe l'efface, en interdisant toute pause de sens à cet endroit. Lorsqu'une telle construction survient, cela correspond donc à un conflit violent entre métrique et syntaxe. On peut constater que ces cas s'avèrent rares. Nous allons examiner successivement les types principaux de groupes déterminant/déterminé placé à cheval entre deux strophes.

---

<sup>30</sup> J. Dangel, 1985, p. 77. Cf. ce qu'elle en avait dit déjà pour le repère métrique de césure dans *id.*, 1989, p. 200-201. Dans *id.*, 1983, p. 290, n. 29, elle note que « le sujet et l'objet forment avec le verbe une seule unité syntaxique que l'on ne peut dissocier dans une analyse logique. » Pour une explication linguistique détaillée, voir G. Serbat, 1981, p. 171 ; 167 ; 174.



➤ *Groupes [Groupe adjectif / nom] encadrant le changement de strophe :*

Le groupe [adjectif / nom] encadrant le changement de strophe est assez rare. On n'en relève que trois cas. Deux fois, l'effet est d'autant plus fort que l'adjectif et le nom forment à eux seuls le groupe nominal complet, qui se trouve ainsi coupé en deux : ces deux cas sont tous deux repérés par K. Büchner comme des cas exceptionnels<sup>31</sup>. Il s'agit de 1.14. 9 et 1.15. 17 :

(nonne uides ut)...

...malus celeri saucius Africo

antemnaeque gemant **ac sine funibus**

**uix durare carinae**

possint **imperiosius**

Nequicquam Veneris praesidio ferox

pectes caesariem grataque feminis

inbelli cithara carmina diuides;

**Necquicquam thalamo grauis**

**aequor** ? Non tibi sunt integra lintea,

non di, quos iterum pressa uoces malo.

**hastas** et calami spicula Cnosii

uitabis ...

Nous avons déjà examiné plus haut ces deux cas<sup>32</sup>. Ils interviennent tous deux dans un contexte inquiet, dans le premier cas au milieu d'une tempête qui détruit le bateau, dans le second dans le cours d'une narration qui mêle épique à l'élégiaque. Ce contexte justifie, bien sûr, la discordance très forte créée par ces groupes nominaux à cheval entre deux strophes.

Lorsque l'adjectif et le nom sont séparés par le changement de strophe mais que d'autres éléments s'ajoutent pour former le groupe nominal, l'effet est moins radical mais il demeure cependant puissant : ainsi en 4.9. 40-41 :

uindex auarae fraudis et abstinens

ducentis ad se cuncta pecuniae,

consulque non unius anni,

**sed quotiens bonus atque fidus**

**iudex honestum praetulit utili.**

reiecit alto dona nocentium

uoltu,

<sup>31</sup> K. Büchner, 1939, *art. cit.* = *id.*, 1962, p. 64.

<sup>32</sup> Pour 1.14. 9, cf. p. 120 ; pour 1.15. 17, p. 204.

Ici, il est vrai que le nom « iudex » est précédé immédiatement de l'adjectif « fidus » dont le sépare le changement de strophe : la segmentation, par la métrique, de ce groupe syntaxique unifié a un effet évident. Cependant, il est moins fort dans la mesure où le vers 40 est unifié syntaxiquement, n'étant formé presque que par les deux adjectifs coordonnés<sup>33</sup>.

Dans ces trois uniques cas, le groupe nominal conjoint placé en enjambement crée un rythme vif et même violent. Il permet de faire ressortir la subjectivité du locuteur, en exprimant ses sentiments avec force : le ton est pathétique, aussi bien en 1.14 quand est décrit le naufrage du navire, qu'en 1.15, quand Nérée évoque la fuite inutile de Pâris devant le combat ; en 4.9, dans la louange à Lollius, ce rythme exprime, avec émotion, l'admiration du locuteur.

Examinons maintenant les cas où le repère métrique de fin de strophe est effacé rhétoriquement parce qu'il est encadré par un groupe syntaxique unitaire incluant un verbe.

➤ *Groupes [sujet / verbe] et [complément/verbe] encadrant le changement de strophe :*

Sujet, objet et verbe sont les constituants majeurs des énoncés. Aussi, lorsqu'ils sont rapprochés, forment-ils des ensembles syntactiques unitaires. Dans ces conditions, quand le changement de strophe intervient au milieu de ce groupe, il y a un conflit puissant entre les deux grilles, métrique et rhétorique. De plus, les relations fonctionnelles entre ces trois éléments sont si étroites que leur ordre ne modifie en rien le caractère unitaire de l'ensemble : l'ordre [verbe/sujet] ou [sujet/verbe], [verbe/complément] ou [complément/verbe] n'estompe en rien l'unité du groupe.

Voyons d'abord le cas de 3.10. 16-17 que nous avons déjà examiné<sup>34</sup> : nous avons dit alors que le groupe syntaxique en tension était formé par les trois mots « supplicibus tuis parcas » :

13 O quamuis neque te munera nec preces  
non tinctus uiola pallor amantium  
nec uir Pieria paelice saucius  
curuat, **supplicibus tuis**

17 **parcas**, nec rigida mollior aesculo

18 nec Mauris animum mitior anguibus.

Le repère de fin de strophe est ici encadré par le groupe [complément/verbe] : l'interdépendance de ces deux constituants de l'énoncé interdit le plus petit soupçon de pause

<sup>33</sup> Il s'agit d'un type d'unification peu marquée mais objectivement identifiable dont parle J. Dangel 1983, p. 289 : « regroupement de mots appartenant à une même catégorie grammaticale ».

<sup>34</sup> Cf. *supra* p. 199.

de sens entre les deux, ce qui crée une discordance avec la grille de lecture métrique. Cela peint évidemment l'inquiétude de l'amant délaissé.

Mais le cas le plus caractéristique est évidemment celui déjà évoqué de 2.10. 16-17<sup>35</sup> : une proposition n'est formée que d'un sujet et d'un verbe, disjoints par le changement de strophe : l'impression d'effacement du repère de fin de strophe est alors radicale. La proposition est écartelée entre les deux strophes, alors même qu'un énoncé-fonction invite à l'opposer à la proposition précédente.

De même, quand le verbe précède l'objet, le groupe syntaxique unifié peut donner une impression d'effacer le point de repère métrique. Ainsi en 1.15. 25. Le verbe est un participe et son objet est mis au génitif<sup>36</sup> ; malgré cela, on peut parler de groupe verbe/objet, encadrant le changement de strophe :

Vrgent inpauidi te Salaminus

Teucer, **te Sthenelus sciens**

**pugnae**, siue opus est imperitare equis,

non auriga piger. ...

On a ici l'unique cas où un verbe en fin de strophe est immédiatement suivi de son objet, au début de la strophe suivante : on voit bien que les deux mots forment un groupe syntaxique unifié et que leur séparation par le changement de strophe provoque un effet de discordance d'autant plus violent qu'il est court.

Cependant certains verbes appelant nécessairement deux compléments, un groupe verbe/complément second a un effet semblable. C'est cela que l'on rencontre en 3.3. 21 :

18 ... :“ **Ilion, Ilion**

**fatalis incestusque iudex**

**et mulier peregrina uertit**

21 **in puluerem**...

Comme le note K. Büchner, on a ici, encadrant un changement de strophe, une expression essentielle<sup>37</sup>. L'effet est tragique : ces deux mots, ainsi disjoints résument la puissance des dieux sur les actions humaines.

---

<sup>35</sup> Cf. *supra* p. 210.

<sup>36</sup> Sur cette construction, voir la note dans l'édition Plessis-Lejay p. 10 n.2.

<sup>37</sup> « ein betonter Begriff » selon K. Büchner, 1939, *art. cit.* = *id.*, 1962, p. 65.

Dans tous ces cas, il y a donc effacement rhétorique du repère de fin de strophe : toujours, l'effet est puissant et crée de la surprise. Dans la plupart des cas cités, on a vu que ce rythme complexe, discordant, participait d'un registre pathétique voire tragique.

Il faut cependant avoir à l'esprit que tous les groupes [sujet ou complément / verbe] ne créent pas ce même effet. De fait, tout dépend de la longueur de ces constituants de l'énoncé, de leur place par rapport aux autres groupes.

Par exemple, lorsque le verbe vient après le complément, il peut se faire que ce partage du groupe [objet / verbe] soit en fait la conséquence d'une opposition plus vaste entre deux unités bien marquées : ainsi en 4.14. 20-21 :

- 18      deuota morti pectora liberae  
          quantis fatigaret ruinis,  
20      **indomitas prope qualis undas**  
  
21      **exercet Auster** Pleiadum choro  
22      scindente nubes.

Ici, certes, le groupe [objet / verbe] « undas ||| exercet » est séparé par le changement de strophe ; mais ce qui ressort surtout, c'est l'opposition nette entre un vers, le décasyllabe final, qui contient le groupe « complément d'objet » et le premier hémistiche de la strophe suivante qui contient le groupe [sujet / verbe] « exercet Auster ». Dans ces conditions, la tension entre les deux strophes n'a pas pour effet d'effacer le repère de fin de strophe : au contraire, le changement de strophe, sans pour autant en acquérir du relief, oppose le groupe objet au reste de l'énoncé.

De même, en 3.29. 60-61, par delà la séparation sujet / verbe par le changement de strophe, ce qui domine c'est l'opposition entre les deux vers du sujet d'une part, d'autre part du groupe verbal :

- ..., ad miseras preces  
decurrere et uotis pacisci,  
**ne Cypriae Tyriaeque merces**

**addant auaro diuitias mari ;**

L'opposition du groupe sujet en fin de strophe (« Cypriae Tyriaeque merces ») et du groupe verbal au début de la strophe suivante (« addant auaro diuitias mari ») correspond à une organisation rhétorique du schéma métrique : en cette fin d'ode où le poète se donne comme exemple moral, une diction déclamatoire conviendrait parfaitement à cette structure très rhétorique.

Il convient donc d'être prudent lorsque l'on étudie ces groupes [sujet ou complément / verbe] : leur cohésion interne dépend en effet de la longueur des deux constituants et des relations entretenues avec d'autres groupes. Reste que, malgré cela, globalement, de tels groupes syntaxiques conjoints ont une telle unité qu'ils effacent rhétoriquement le repère syntaxique de fin de strophe. Cela crée un décalage violent entre les deux grilles de lecture et permet d'exprimer la subjectivité du locuteur.

### **Conclusion de la section**

Au terme de cette analyse des enjambements compacts, quelques conclusions peuvent être tirées. L'essentiel de ces constructions se rencontre en strophe alcaïque, aussi est-il difficile de comparer les types strophiques entre eux.

Il a paru possible de distinguer différents effets des enjambements compacts, d'une part en fonction de la longueur du groupe syntaxique en tension et de la position métrique de ses limites, d'autre part en fonction du faible relief ou au contraire de l'effacement rhétorique du repère métrique de fin de strophe.

Selon la longueur du groupe syntaxique, la puissance de l'enjambement sera condensée ou acquerra au contraire de l'ampleur. L'enjambement compact court est recherché dans les cas où le poète veut exprimer une certaine violence, celle du destin (2.10. 16-17, 2.17. 28-29), celle de la guerre (1.15. 24-25), celle des passions (1.5. 12-13). Cette violence de l'enjambement compact, lorsqu'il est employé en strophe alcaïque, accentue le rythme heurté qui caractérise ce type strophique ; en revanche, dans les cas rares d'odes en strophes saphiques ou asclépiades, de nature close, la discordance entre le rythme naturellement simple et court de la strophe et l'enjambement crée un rythme surprenant et même choquant. Le cas de 2.10. 16-17 est en cela le plus symptomatique : il rompt de façon inattendue la simplicité de cette ode gnomique, pour y introduire la violence des aléas de la vie.

Au contraire, les enjambements compacts longs allient ampleur et force de l'énoncé. Ils sont surtout recherchés dans les passages où Horace cherche à donner de la grandeur à son lyrisme en traitant des sujets graves et importants : ce rythme donne alors de la vigueur à la pensée du poète. Le livre IV présente beaucoup de ces longs enjambements.

L'effacement du repère métrique de fin de strophe ou au contraire son léger soulignement permettent également de donner des effets particuliers à ces enjambements compacts. On note que dans les cas d'enjambement long, le poète ne cherche pas à effacer ou au contraire à souligner le repère de fin de strophe : ce qui compte alors, visiblement, c'est de produire un énoncé ample sans se soucier spécialement du repère métrique. Au contraire, dans les enjambements courts, la fin de la strophe, plusieurs fois, est soit légèrement soulignée, soit totalement effacée.

On peut en analyser les effets en s'intéressant à une ode : l'ode 1.15, purement narrative, introduit le discours de Nérée prophétisant la guerre de Troie. On a déjà dit que cette ode, présentant sous une forme lyrique un sujet épique, est d'un rythme très heurté, ce qui est inattendu dans une strophe asclépiade a. On repère trois enjambements compacts parmi les neuf strophes que compte l'ode : c'est un chiffre très important. Le premier enjambement compact, très court, donne cependant à la fin de la strophe un léger relief, grâce à la disjonction [adjectif/nom] :

1 Pastor cum traheret per freta nauibus  
Idaeis Helenen perfidus hospitam,  
ingrato celeris obruit otio  
uentos **ut caneret fera**

5 **Nereus fata** : "...

Rappelons que cette ode est la seule des *Odes* à commencer d'emblée comme une narration. Cette première phrase, tout en faisant référence au genre bucolique en nommant Pâris « Pastor », nous plonge cependant d'emblée dans le monde épique : la strophe asclépiade a donne de la grandeur à l'énoncé, de même que la coïncidence parfaite entre la fin de la proposition temporelle et la fin du vers deux. Mais la grandeur du sujet n'ôte rien à son caractère féroce que le discours de Nérée va ensuite souligner à plaisir. Le court enjambement compact « ut caneret fera ||| Nereus fata » fait sentir la violence du sujet que désigne explicitement l'adjectif « fera ». Pourtant nous ne sommes encore qu'au début de l'ode : il n'y a pas lieu d'exprimer encore de la violence et la fin de la strophe conserve un certain relief grâce à la disjonction « fera|||... fata ».

Le second enjambement compact intervient entre la quatrième et la cinquième strophe : nous l'avons déjà cité plus haut<sup>38</sup>. Ici, Nérée annonce la vanité des précautions de Pâris pour éviter le combat épique. Décidément, le thème amoureux auquel le *pastor* Pâris voulait se consacrer n'est plus de mise : les armes vont se faire entendre et dans les paroles de Nérée, la violence domine. Aussi l'enjambement compact a-t-il une vigueur remarquable : il est plus long que le précédent, ce qui accentue l'ampleur de la pensée. Mais surtout, la fin de strophe est totalement effacée par un groupe nominal conjoint « grauis ||| hastas ». Cet effacement du repère métrique crée un rythme heurté et inquiétant.

Le troisième enjambement compact intervient au milieu de la bataille, entre la sixième et la septième strophe : nous l'avons également déjà cité<sup>39</sup>. Ici, il s'agit d'un groupe en tension très court (8 syllabes) et la fin de la strophe se trouve effacée par un groupe [verbe / complément] (« sciens ||| pugnae »). S'associent donc la concentration de l'enjambement et le

---

<sup>38</sup> Cf. *supra* p. 216.

<sup>39</sup> Cf. *supra* p. 201.

rythme heurté créé par l'effacement du repère métrique. Ce passage correspond au sommet de la violence des combats que prophétise Nérée : on n'est donc pas surpris que le rythme se fasse ici complexe.

Les enjambements compacts, dans cette ode 1.15, nous semblent donner une vision globale des nuances rythmiques qui peuvent être créées. Rappelons qu'il s'agit d'une disposition rare qu'Horace n'emploie qu'avec des raisons précises : les nuances qu'il peut apporter et que nous avons essayé de détailler dans cette section participent évidemment au sens global de l'ode.

## CONCLUSION DU CHAPITRE II

Ce second chapitre nous a conduit à une étude plus précise des structures phrastiques dans leur rapport aux fins de strophes. Cela nous a permis d'analyser, avec une certaine précision, le contrepoint entre le rythme itératif des strophes et le déploiement phrastique.

Dans notre premier chapitre, nous avons constaté que, dans ces repères les plus importants, le rythme rhétorique était en unisson avec la strophe. Celle-ci forme en effet un moule qui empêche un rythme phrastique trop libre, trop agité, trop violent : globalement, Horace use, dans sa poésie lyrique, d'une esthétique de la simplicité, du calme et de la grâce. Dans ce second chapitre, nous avons pu vérifier la nature close des strophes horatiennes. Quelle qu'elles soient, plus de 65 % des strophes s'achèvent sans tension syntaxique, sans effet d'attente. Reste que malgré tout, des écarts existent selon les strophes, mais également selon les différentes stratégies rhétoriques utilisées.

En nous appuyant sur les travaux de nos prédécesseurs, nous avons admis différents types d'enjambement strophique : l'enjambement additionnel qui ne provoque pas de tension syntaxique mais se fait reconnaître *a posteriori*, l'enjambement progressif qui intervient lors d'une articulation syntaxique et rythmique de la phrase, enfin l'enjambement compact qui intervient en plein cours de phrase. L'étude précise des *Odes* d'Horace nous a amené à reconnaître que chacun de ces types d'enjambement était susceptible d'effets différents.

Des quatre types de strophes, la strophe saphique est naturellement la plus close : l'adonique final a un tel effet de clôture qu'il n'encourage pas au déploiement syntaxique en enjambement. Surtout les enjambements compacts y sont absolument exceptionnels. La strophe asclépiade a est également une strophe close, mais cette fois, c'est plutôt l'enjambement progressif qui se fait rare : l'ampleur qu'implique un tel enjambement est évitée dans une strophe où, déjà, le rythme répétitif des trois asclépiades mineurs paraît insistant. En strophes alcaïques et asclépiades b, les enjambements sont plus fréquents : ce sont des strophes plus ouvertes.

Les sections deux et trois de ce chapitre nous ont conduit à étudier les effets des enjambements strophiques. Les enjambements additionnels ne créent pas de tension syntaxique, ils se rencontrent assez fréquemment dans tous les types de strophes (moins en asclépiade a). D'abord ils permettent de cumuler ou de rapprocher des idées multiples. Dans des odes légères, comme en 1.5. 5-12, différents sentiments peuvent ainsi se juxtaposer et montrer la subjectivité du locuteur. De façon plus générale, ces enjambements additionnels permettent une transition pour introduire une nouvelle idée, un nouveau sentiment : dans un sujet grave, une idée forte comme la puissance de *Fortuna* en 1.35. 13-16 ou le mythe de l'enfant poète protégé des dieux en 3.4. 17-20, est ainsi mise en relation avec ce qui précède. Mais quand cette idée nouvelle est inattendue, elle peut provoquer de la surprise. Comme cela nous est apparu, la rhétorique narrative, où les faits sont cumulés de façon analytique, trouve dans l'enjambement additionnel un moyen de renforcer ses effets : les subordonnées temporelles de rupture, , peuvent intervenir soudainement dans une nouvelle strophe. Le cadre



métrique participe ainsi à cet effet rhétorique : la grille de lecture métrique fait caisse de résonance du rythme rhétorique.

Les enjambements progressifs ont, bien sûr, un tout autre effet. Le changement de strophe intervient à une articulation syntaxique de la phrase, dont l'achèvement est attendu dans la seconde strophe. De tels enjambements permettent à une période oratoire de se déployer avec ampleur, par delà la strophe, sans qu'il y ait discordance absolue entre métrique et rhétorique. On a donc affaire à un cas où le désaccord entre les deux grilles de lecture est relatif. Cette dissonance relative intervient avec une fréquence notable en strophe saphique : dans cette strophe au rythme simple, à la gravité tempérée, l'enjambement progressif permet de créer un rythme plus ample, plus large, sans qu'une discordance trop forte suscite une impression de désordre ou de vivacité. En strophes saphiques, ce type d'enjambement est fréquent dans les hymnes, du fait de phrases conditionnelles qui relèvent de l'*Hymnenstil*. De façon plus générale, ces phrases oratoires amples conviennent aux sujets graves, civiques, mais également moraux. Le poète dépasse ainsi le cadre de sa strophe et les limites naturelles que ce cadre métrique apporte au genre lyrique pratiqué normalement.

L'étude menée dans notre troisième section sur les enjambements compacts nous a permis d'analyser des cas où la discordance entre métrique et rhétorique est quasi absolue. De tels enjambements sont surtout fréquents en strophe alcaïque. Nous avons essayé de définir les limites des groupes syntaxiques où la tension de l'enjambement se faisait ressentir et nous avons vu que selon la longueur de ces groupes, l'effet de l'enjambement était différent. La discordance entre métrique et rhétorique peut être réduite à un groupe syntaxique très court, et provoquer ainsi un sentiment de vivacité aussi bref que puissant ; au contraire, le groupe syntaxique où se fait sentir la tension peut être long et, dans ce cas, le sentiment de vive agitation est plus long et est employé pour des sujets importants.

Pour conclure, on reconnaîtra que tous ces enjambements interviennent quand une rhétorique donne à la phrase une ampleur supérieure au cadre strophique, lorsque la visée rhétorique semble ne pas se soucier de la grille métrique. Selon les situations, cela peut convenir lorsque la subjectivité du locuteur s'exprime avec force et ressent le besoin de sortir du carcan métrique, ou bien lorsque la stratégie rhétorique est si importante qu'elle nécessite cette sortie. Malgré cela, redisons-le, dans un grand nombre de cas, la fin de strophe correspond à une ponctuation forte : cet unisson redonne toute son importance à la grille métrique lyrique et à l'esthétique du calme et de la grâce dont elle est porteuse.

Après l'étude des fins de phrases et des fins de strophes, et avant d'analyser, dans les parties suivantes, l'intérieur de ces unités métriques et rhétoriques, il nous paraît intéressant et nécessaire d'envisager plus globalement les discordances entre les fins de ces unités en étudiant la longueur des phrases et les moyens rhétoriques d'en souligner la clôture.

## CHAPITRE III :

### LE DEPLOIEMENT DE LA PHRASE : LONGUEUR ET EFFETS DE CLOTURE PAR RAPPORT AU CADRE STROPHIQUE

Dans nos deux précédents chapitres, nous avons étudié successivement la position métrique des fins de phrases et la situation syntaxique des fins de strophes. Nous avons fort peu parlé du cours de phrase et du cours de strophe. Ces analyses seront menées en détail dans les parties suivantes. Pourtant, il paraît gênant d'achever cette partie sur les limites de strophes et de phrases, sans avoir jamais vraiment envisagé les phrases dans leur globalité. Aussi allons-nous nous intéresser ici à la manière dont la phrase prend appui sur les limites du cadre strophique au cours de son déploiement, et non plus seulement à la fin. Sans commencer les analyses précises des structures phrastiques qui seront l'objet des deuxième et troisième parties de notre travail, il nous semble bon de jeter un regard général sur l'intérieur des phrases et non plus sur leurs limites comme c'était le cas dans notre premier chapitre. Un tel regard a un double intérêt : d'une part, il permet de faire une synthèse de certaines remarques faites dans les chapitres précédents, ensuite, il nous introduit à des analyses que nous mènerons plus précisément dans les parties suivantes de notre travail.

Pour examiner, d'un œil global, l'intérieur des phrases horatiennes, deux points nous semblent intéressants. D'abord, on peut s'intéresser à la longueur des phrases, et à l'appui qu'elles prennent ou non, au début et à la fin, sur les limites strophiques. Cette comparaison entre la longueur, le déploiement des phrases et le cadre métrique permettra de saisir en quoi la longueur et les limites de la strophe servent de référence à la longueur et aux limites de la phrase. En cela, nous reviendrons sur des points vus dans les chapitres précédents.

Ensuite, pour examiner le déploiement de la phrase dans le cadre strophique, il nous semble intéressant de prendre en considération les mots, qui sont le matériau de ce déploiement : comment organisent-ils le déploiement de la phrase ? Avant d'étudier la syntaxe et le rythme des membres de phrases, qui seront l'objet des prochaines parties, il nous semble possible d'étudier l'utilisation de ces mots à des endroits précis, en fin de phrase et en fin de strophe : dans quelle mesure, , participent-ils à des effets de clôture ?

### III.1 : LONGUEUR, DEPLOIEMENT DES PHRASES ET CADRE STROPHIQUE

L'étude que nous avons menée dans notre premier chapitre, sur les changements de phrases, conçus comme repères rhétoriques majeurs dans le déploiement de l'ode, nous amène naturellement à nous intéresser à la phrase elle-même, dans ses limites et dans son déploiement. Certes, nous l'avons vu, un changement de phrase en cours de strophe a un effet discordant. Mais si la phrase qui commence alors s'achève ensuite en fin de strophe, cette discordance est réduite à un endroit précis ; au contraire, si l'on a affaire à une phrase qui du début à la fin se déploie sans souci de concordance avec le cadre strophique, alors la complexité du rythme, sans unisson métrique / rhétorique, sera générale. C'est cela que nous allons tâcher d'étudier ici. La lecture des *Odes* d'Horace permet d'établir le tableau suivant :

Tableau A-4

	alcaïque	saphique	asc. a	asc. b
phrase <sup>1</sup> commençant en début de strophe et s'achevant en fin de strophe	126 : 57,5 %	107 : 74,3 %	34 : 64,2 %	14 : 43,7 %
phrases commençant en début de strophe et s'achevant en cours de strophe	40 : 18,3 %	18 : 12,5 %	9 : 17 %	6 : 18,7 %
phrase commençant en cours de strophe et s'achevant en fin de strophe	40 : 18,3 %	19 : 13,2 %	9 : 17 %	6 : 18,7 %
phrase commençant et s'achevant en cours de strophe	13 : 6 %	2 : 1,4 %	1 : 1,9 %	6 : 18,7 %
<b>nombre total de phrases</b>	<b>219</b>	<b>144</b>	<b>53</b>	<b>32</b>

Ces résultats confirment, en partie, les conclusions tirées dans notre premier chapitre de l'étude des limites phrastiques. Presque partout, la majorité des phrases<sup>2</sup> commence et s'achève à des limites strophiques : le cadre strophique est bien, dans la grande majorité des cas, le moule dans lequel s'organise la phrase horatienne.

On constate cependant que cette tendance est beaucoup plus importante dans les odes saphiques. Cela coïncide avec ce que nous avons déjà repéré : la strophe saphique est plus close que tout autre type strophique horatien.

Néanmoins, l'étude de ces chiffres permet de préciser certaines remarques faites plus haut. On voit ici que la tendance à la concordance totale entre limites phrastiques et limites strophiques est légèrement moins forte en strophes asclépiades a : si les analyses précédentes avaient donné l'impression d'une concordance importante rhétorique / métrique, on constate

<sup>1</sup> Rappelons que nous suivons la définition de la « phrase » que nous avons établie dans notre premier chapitre.

<sup>2</sup> Le pourcentage en odes asclépiades b est le seul à être en dessous de la barre des 50%

qu'en réalité cette importance est rendue remarquable par des structures de phrases où une seule limite phrastique concorde avec un changement de strophe. Au contraire, lorsque l'on prend en compte à la fois les deux extrémités de la phrase, on constate que c'est bien dans les odes saphiques que la phrase se moule le plus parfaitement dans la strophe. C'est là la particularité des phrases saphiques : si l'on examine la fréquence des phrases dont une seule extrémité concorde avec le changement de strophe (deuxième et troisième lignes du tableau), on note que les chiffres sont très proches pour tous les types métriques sauf pour la strophe saphique, où ils sont sensiblement plus faibles. Dans la strophe saphique, les concordances rhétorique / métrique sont le plus souvent parfaites, du début à la fin de la phrase.

En revanche, le jeu de discordance phrase / strophe est très important dans les odes asclépiades b. Rappelons cependant, une fois de plus, que le faible nombre d'odes de ce type rend les chiffres peu fiables.

Dans les odes alcaïques, enfin, on note que la discordance est souvent restreinte à une extrémité, le début ou la fin : le cadre strophique, avec sa fonction d'unité de sens, est ainsi davantage respecté.

Nous allons tâcher d'étudier dans ce chapitre les concordances et les discordances entre le déploiement des phrases et le respect du cadre strophique. On dira d'abord un mot des situations de concordance entre les deux grilles de lecture ; puis nous examinerons les jeux de discordances.

### III.1. 1 : Les concordances entre déploiement phrastique et cadre strophique

Les cas où début et fin de phrase coïncident avec les limites strophiques sont, rappelons-le, majoritaires dans tous les types strophiques, sauf en strophes asclépiades b. Avec une telle disposition, le cadre strophique peut être ressenti comme une unité de sens assez distincte. Il y a néanmoins des degrés à distinguer, suivant le nombre de strophes sur lesquels se déploie la phrase. Voici le compte de ces phrases où début et fin concordent avec les limites strophiques :

Tableau A-5

phrase de :	alcaïque	saphique	asclépiade a	asclépiade b
une strophe	68 : 54 %	66 : 61,7 %	22 : 64,7 %	12 : 85,7 %
deux strophes	45 : 35,7 %	29 : 27,1 %	11 : 32,4 %	2 : 14,3 %
trois strophes	11 : 8,7 %	9 : 8,4 %	1 : 2,9 %	0
quatre strophes et plus	2 : 1,6 %	3 : 2,8 %	0	0
<b>TOTAL</b>	<b>126</b>	<b>107</b>	<b>34</b>	<b>14</b>

Dans tous les types strophiques, on note que les phrases d'une strophe sont très fréquentes : nous parlerons pour ces dispositions de « phrases-strophes ».

Cependant, le tableau montre des différences notables entre les types strophiques. En strophe asclépiade b, la coïncidence du début et de la fin de phrase avec les limites strophiques est rare, nous l'avons dit. Mais on constate que lorsque Horace adopte cette disposition, c'est presque toujours en vue de construire une « phrase-strophe », donc en vue de créer une parfaite harmonie entre les deux grilles de lecture, ce qui tranche alors nettement avec ce que l'on trouve plus souvent dans ce type strophique.

Si l'on exclut ce cas particulier de la strophe asclépiade b, on voit que les odes saphiques et asclépiades a témoignent de tendances communes qui contrastent avec les odes alcaïques. Dans ces dernières, les « phrases-strophes » sont moins fréquentes qu'ailleurs. Avec la strophe alcaïque, lorsque le poète veut faire coïncider début et fin de la phrase avec les limites strophiques, c'est moins souvent pour former des « phrases-strophes » entièrement closes sur elles-mêmes, que pour construire des phrases amples, de deux strophes ou plus. Examinons successivement ces deux situations très différentes.

i. Phrases de deux strophes et plus

Dans des phrases de deux strophes, le cadre métrique demeure encore sensible. Quel que soit le type d'enjambement, additionnel, progressif ou compact, la phrase, bien que d'une ampleur notable, ne fait pas totalement oublier l'unité strophique. Dans notre chapitre deux, nous avons cité beaucoup de ces phrases formant deux strophes complètes : il n'est que d'y renvoyer<sup>3</sup>.

En revanche, lorsque les phrases sont d'une longueur de trois strophes, et surtout quatre et plus, le cadre métrique court le risque d'être oublié : même si le début et la fin de la phrase correspondent à un changement de strophe, à moins que la structure interne de la phrase ne se moule elle-même dans les strophes, l'auditeur risque d'avoir un énoncé immense qui se déploie sans souci du cadre métrique, « numeris solutis » selon l'expression horatienne. Il s'agit là d'une esthétique différente de ce que pratique habituellement Horace, et qui se rapproche du style pindarique.

On note que les phrases de quatre strophes et plus ne se rencontrent qu'avec des strophes alcaïques et saphiques. Bien sûr, des phrases aussi longues restent partout exceptionnelles et, qu'on ne les rencontre que dans les odes alcaïques et saphiques peut s'expliquer tout simplement par le fait que ces odes sont les plus fréquentes. Néanmoins, l'absence de telles phrases en asclépiade a peut aussi s'expliquer autrement : nous avons déjà noté en effet que la strophe asclépiade a avait une tendance forte à la clôture rhétorique. Nous reconnaissons dans les odes trois phrases d'une longueur de quatre strophes ou plus, deux en strophes alcaïques (1.37. 5-32 et 4.4. 1-28) et une en strophes saphiques (4.6. 1-28) : ces trois phrases relèvent d'une rhétorique de la célébration civique, éloge de Drusus en 4.4, d'Apollon en 4.6, célébration de la victoire d'Actium en 1.37.

---

<sup>3</sup> Cf. p. 153sqq.

Les deux phrases du livre IV ont été citées, au moins en partie, dans le chapitre précédent. La construction de la phrase de 4.6. 1-28 a été étudiée avec précision<sup>4</sup>. Nous avons alors noté l'importance des enjambements progressifs : de tels enjambements, où la discordance syntaxe / mètre est toute relative, n'empêche pas que le cadre strophique soit sensible. Du fait de la concordance des repères strophiques avec les anaphores « ille, ille », les balancements « non, sed », les constructions rhétoriques « ureret, // nisi ... », le cadre métrique demeure prégnant : en dépit de la longueur de la phrase, on est loin du rythme « délié » qu'Horace reproche à Pindare. En réalité, dans une phrase comme 4.6. 1-28, la longueur et la structure de la phrase l'apparentent à un style pindarique, mais le poète adapte ce style à un cadre métrique éolien très ferme.

Il en va de même en 4.4. 1-28. Cette phrase débute, entre les vers 1 et 16, sur une double comparaison que nous avons étudiée dans le chapitre précédent<sup>5</sup> ; mais la suite n'en est pas moins intéressante. À l'aigle et au lion est comparé Drusus, combattant les peuplades germaniques. On pourrait voir une fin de phrase après « Drusum gerentem » à la coupe du vers 19 ; il nous semble cependant qu'il faut reconnaître ici un énoncé-fonction liant la première proposition à la seconde dans un jeu de balancement. Les Rètes d'une part, les Vindélices de l'autre ont reconnu en Drusus leur vainqueur, celui qui apporte l'ordre romain dans leur chaos : une relation sémantique unit les deux groupes verbaux « uidere Drusum » v. 16 et « sensere quid mens posset » v. 25<sup>6</sup>. La relation est d'autant plus forte que les deux verbes sont mis en évidence chaque fois à l'initiale d'une strophe<sup>7</sup>. Si l'on reconnaît ainsi dans ces 28 vers, une seule et même phrase, on peut alors ressentir la force, la puissance de cette louange de Drusus. Mais là-encore, au moins dans les quatre premières strophes, la structure interne de la phrase se moule dans le cadre strophique, grâce à l'anaphore du subordonnant « qualem ». On a ici affaire à un chant officiel, d'une rhétorique simple, évidente, sans discordance, comparable à ce que l'on trouve dans le *Chant Séculaire*.

Assez différents de ces deux phrases du livre IV est le cas de 1.37. 5-32. Cette ode 1.37, avant dernière du livre I, débutait à la manière d'une ode d'exhortation bachique ; mais cette invitation à boire est justifiée par la célébration de la victoire d'Actium, si bien que l'exhortation bachique laisse la place à une véritable épinicie. L'ode 1.37 commence sur une

---

<sup>4</sup> Cf. p. 183

<sup>5</sup> Cf. p. 175.

<sup>6</sup> Il s'agit là bien sûr du *topos* habituel de la lutte de l'ordre contre le chaos, déjà exprimé dans le récit de la Titanomachie en 3.4. 42-80. Associer ces deux propositions dans un même énoncé-fonction est fondamental pour l'équilibre rhétorique de la phrase : après une protase comparative de quatre strophes, une apodose d'un vers et demi paraît bien courte. En associant les deux propositions, « sensere » étant parallèle à « uidere », « quid mens posset » à « Drusum », la protase est ressentie comme facteur commun de ces deux propositions.

<sup>7</sup> Cette interprétation se fonde sur le texte de F. Villeneuve, 1929, qui apparaît ainsi particulièrement intéressant, en opposant dans la même strophe les deux sujets des deux propositions « Raeti » devant une coupe, « Vindelici » derrière la coupe du vers suivant : c'est une recherche tout à fait horatienne. Le texte proposé par F. Klingner, 1959 a le défaut de modifier les mss. en remplaçant le nom sujet « Raeti » par l'adjectif « Raetis » (alpihus) ; mais de notre point de vue, l'effet est comparable : on a alors « uidere Raeti ... sed uictrices ... sensere... ».

phrase-strophe qui se présente un peu comme une sorte d'envoi inversé : il ancre le poème dans la situation d'énonciation en exhortant les « sodales » à boire et à se réjouir. Tout le reste de l'ode apparaît comme une longue aria, en forme de chant de victoire. La ponctuation adoptée par F. Villeneuve paraît contestable. Au vers 12, le point avant « sed » ne paraît pas nécessaire : on peut y voir un ajout de sens, coordonné ; au vers 21, le relatif « quae » analysé comme un relatif de liaison n'appelle pas nécessaire un point avant. En réalité, il semble possible de voir dans ces sept strophes un seul et long énoncé à la structure analytique, permettant de cumuler des impressions multiples, des sentiments complexes<sup>8</sup>.

Or cette longue phrase de 1.37. 5-32, dans son déploiement, ne suit en rien le cadre strophique. Certes elle débute et s'achève à des limites strophiques, mais, les enjambements strophiques y sont presque toujours compacts, ce qui crée un contrepoint très complexe entre les deux grilles de lecture. Cette phrase très ample, se déployant en contradiction avec la strophe, relève d'un véritable style pindarique : le fait qu'il s'agisse d'une épinicie justifie amplement cette référence au lyrisme choral. Cette ode est, dans les livres I-III, celle qui adopte le plus nettement cette esthétique très particulière et plutôt en contradiction avec le lyrisme éolien dont les strophes courtes encouragent des énoncés courts.

On voit donc que des longues phrases ont beau débiter et s'achever à des repères strophiques, si, dans leur déploiement, elles ne se moulent pas dans le cadre strophique, celui-ci perd tout relief rhétorique, ce qui provoque un vif contrepoint, comme on l'a repéré en 1.37. 5-32. Malgré ce cas exceptionnel, les très longues phrases sont rares chez Horace, et même quand elles interviennent, le poète préserve le cadre métrique par un certain relief apporté au repère strophique.

Voyons maintenant les « phrases-strophes » où, début et fin de phrase interviennent au début et à la fin de la même strophe : il s'agit cette fois d'énoncés très clos.

## ii. Les « phrases-strophes »

La phrase-strophe est un énoncé d'une longueur finalement assez médiocre. En effet, rappelons que selon Cicéron, une période oratoire est d'une longueur équivalente à quatre hexamètres environ, soit environ 60 syllabes<sup>9</sup>. Or les strophes horatiennes sont d'une longueur sensiblement inférieure, entre 38 syllabes pour la strophe saphique et 44 syllabes pour la strophe asclépiade a. La phrase-strophe est donc trop courte pour que l'on puisse parler de

---

<sup>8</sup> C'est ce que propose notamment F. Fränkel, 1957, p. 159-160 : la coordination de toutes les propositions incite en effet à considérer qu'elles forment une seule phrase. Néanmoins, R.G.G. Coleman, *art. cit.*, in J.N. Adams – R.G. Mayer 1999, éd., p. 87-88 suggère de ponctuer avant « sed » en 1.37. 12 : la phrase qui suit (1.37. 12-32) apparaît alors “very complex but non strictly periodic, since numerous stopping point would have been possible” : cela crée un effet de longue succession de détails narratifs ou descriptifs, ajoutés pour se qualifier les uns les autres, de façon que le développement de la phrase accompagne la progression du sens : « the focus of the sentence is moved steadily away ». C'est bien notre point de vue également : on comprend mal alors pourquoi ne pas inclure les vers 1.35. 5-12 dans cette phrase ample.

<sup>9</sup> Cic., *Or.* 221 : A. Primmer, 1968, p. 90 évalue la longueur moyenne de quatre hexamètres à 60 syllabes, soit 52 syllabes minimum et 68 syllabes maximum.

mouvement périodique. Cela témoigne bien de l'esthétique horatienne habituelle : le lyrisme horatien ne cherche pas, en général, à s'élever dans des mouvements amples, mais plutôt à conserver un certain équilibre, l' *aurea mediocritas*, entre phrase courte et vive et phrase ample et solennelle.

La phrase-strophe constitue le cas typique de la strophe close, formant une unité de sens : elle atteint son degré le plus fort dans le cas d'une phrase constituée d'un verbe unique (y compris à l'infinitif). Les cas d'une telle organisation sont bien sûr rares, mais ils existent néanmoins : on peut les relever en les classant en fonction de la place du verbe :

**Tableau A-6**

place du verbe	alcaïque	saphique	asclépiade a	asclépiade b
au premier vers	2	2	0	1
au second vers	2	7	0	1
au troisième vers	2	4	0	0
au quatrième vers	0	3	0	1
<b>TOTAL</b>	<b>6</b>	<b>16</b>	<b>0</b>	<b>3</b>

Le nombre de 16 strophes saphiques constituées d'une seule phrase formée d'un unique verbe, est bien sûr remarquable : c'est la preuve ultime que cette strophe est parfaitement close sur elle-même. Si l'on regarde la place de ces verbes, on constate que la strophe saphique, la seule où les cas sont suffisamment nombreux pour qu'une conclusion soit tirée, apprécie particulièrement le deuxième vers, c'est-à-dire le milieu de la strophe. Une telle construction donne à la strophe une organisation rhétorique centripète<sup>10</sup> très nette : c'est ce qui ressort de phrases comme 1.12. 41-44 :

Hunc et intonsis Curium capillis  
 utilem bello **tulit** et Camillum  
 saeua paupertas et auitus apto  
 cum lare fundus.

Dans cette phrase-strophe, le groupe verbal [verbe-objet] emplit les deux premiers vers et le groupe sujet les deux derniers ; le verbe se trouve presque à la fin de son groupe, donc au centre de la strophe : l'effet de centralisation est évident et convient parfaitement à une rhétorique très simple de la célébration.

C'est le même contexte de célébration, hymnique, cette fois-ci, qui caractérise 1.30. 5-8 :

Feruidus tecum puer et solutis

<sup>10</sup> Notons bien qu'ici nous n'employons pas ce mot au sens de L. Tesnière, 1966, p. 15 (i.e. quand le verbe clôt la phrase), mais dans un sens plus simple : la phrase-strophe s'organise autour de son centre où est placé le verbe.



Gratae zonis **properentque** Nymphae

et parum comis sine te Iuventas

Mercuriusque.

Mais ici, on n'a pas affaire à un groupe verbal et un groupe nominal mais à une énumération de sujets dont le verbe est au centre, en facteur commun. La position centrale de ce verbe est d'autant plus sensible que l'on a ici une structure typiquement horatienne d'antéposition du « -que » enclitique : syntaxiquement, le « -que » devrait être ajouté à « Nymphae », ce qui soulignerait une relance dans l'énumération des sujets. Cette structure ôte toute impression de relance : après « properentque » de nouveaux sujets sont attendus, syntaxiquement nécessaires. Il y a par là un effet d'unification de la phrase-strophe autour du verbe central.

Ces analyses montrent des cas de concordance parfaite entre la phrase et la strophe : elle convient à une rhétorique calme, simple et claire. Nous allons maintenant pouvoir nous pencher sur des cas plus complexes où domine une discordance entre le déploiement phrastique et le cadre strophique.

### III.1. 2 Les discordances entre déploiement des phrases et cadre strophique

Dans les phrases dont le début ou la fin correspond à un changement de strophe, la discordance demeure encore réduite à un moment précis ; l'effet est totalement différent, bien sûr, lorsque ni le début ni la fin ne concordent. L'examen du Tableau A-4 montre que ces cas sont fort rares, en odes saphiques et asclépiade a : on s'en serait douté. La rareté de ces cas les rend d'autant plus intéressant stylistiquement : il s'agit de 1.15. 23-27 en asclépiade a et de 2.10. 15-17 et 3.27. 37-38 en saphique. Dans ce dernier cas, que nous avons déjà examiné<sup>11</sup>, la phrase est interne à la strophe, elle ne crée donc pas de discordance avec le repère de changement de strophe. Si une telle structure réduit assurément les conflits mètre / syntaxe, ceux-ci n'en demeurent pas moins réels :

Vnde quo ueni? **Leuis una mors est**

**virginum culpae.** Vigilansne ploro

turpe commissum an uitiiis carentem

ludit imago?

Dans ce monologue très pathétique, au milieu d'interrogations oratoires, cette *sententia* au ton gnomique, acquiert de sa position métrique en entre-deux (deuxième hémistiche d'un vers et premier du suivant) une profondeur sémantique particulière : le *pathos*

---

<sup>11</sup> Cf. *supra* p. 120.

des interrogations oratoires qui l'encadrent la rend menaçante<sup>12</sup>. Cependant, les discordances métrique / rhétorique, sensibles dans cette *sententia*, demeurent maîtrisées, car les phrases qui précèdent et qui suivent ne sont pas le lieu de tension syntaxique en changement de strophe.

En fait, ces trois phrases qui débutent et s'achèvent en cours de strophes saphiques ou asclépiades a, chaque fois, sont précédées et suivies de phrases qui respectivement commencent et s'achèvent à des repères strophiques. Jamais on ne rencontre, en saphiques ou asclépiades a, plusieurs phrases à suivre qui, chacune, commencerait et s'achèverait en cours de strophe. Dans ces conditions, les discordances entre les deux grilles de lecture demeurent réduites.

Il n'en va pas de même dans les odes alcaïques ou asclépiades b : il arrive à plusieurs reprises que l'on rencontre plusieurs phrases à suivre commençant et s'achevant en cours de strophe. C'est le cas dans l'ode asclépiade b 1.14.

Rappelons que cette ode est un *propemptikon* apparemment adressé à un navire formant sans doute une allégorie de l'État. Dans cette ode, la cinquième et dernière strophe (1.14. 17-20) est une « phrase-strophe » au rythme très simple qui constitue une supplique adressée au navire pour qu'il prenne garde à lui<sup>13</sup>. En revanche, les quatre strophes précédentes (1.14. 1-16) ont un rythme très complexe. Ces quatre strophes contiennent sept phrases dont aucune ne commence (sauf la première bien sûr) ni ne s'achève (sauf la dernière) à un repère strophique. Bien plus, ces phrases sont tantôt interrogatives, tantôt injonctives, tantôt impératives. On a donc des mouvements rhétoriques variés et rapides qui évoluent sans se soucier apparemment du cadre strophique. Cette vive discordance des deux grilles de lecture peint l'agitation du locuteur ; seule la dernière phrase montre un poète résigné qui adresse une dernière prière.

Ainsi faut-il bien distinguer les cas où seule une phrase isolée est en discordance totale avec le cadre strophique, des cas de discordances prolongées, où plusieurs phrases débutent et s'achèvent en cours de strophe : ces derniers cas ne se rencontrent qu'en strophes alcaïques et asclépiade b et permettent la peinture de sentiments vifs.

Après avoir étudié les limites externes de la phrase, il reste, pour que cette analyse soit vraiment complète, à prendre en compte les facteurs internes qui limitent la phrase, autrement dit les moyens rhétoriques par lesquels les phrases s'achèvent.

---

<sup>12</sup> La profondeur sémantique est peut-être à rechercher également dans le champ métalittéraire : S.J. Harrison, 1988 (2) a montré combien cette ode tisse des liens avec le genre canonique de la tragédie dont il reprend la rhétorique : cette idée de punition exagérée se trouve dans la rhétorique tragique : Chez Euripide, dans les *Héraclides*, 959-960, on lit : Χρῆν γὰρ οὐχ ἄπαξ θνήσκειν σε πολλὰ πῆματ' ἐξειργασμένον. La complexité générique de cette ode qui mêle au lyrisme le tragique ainsi que l'épyllion, peut se faire entendre dans le rythme complexe ici utilisé.

<sup>13</sup> Cette cinquième et dernière strophe contraste avec le reste de l'ode, par la concordance parfaite, dont elle témoigne, entre métrique et rhétorique : pour l'analyse du rythme interne de cette phrase 1.14. 17-20, cf. p. 460. Mais surtout, cette strophe forme un tout clos et bien distinct du reste du fait de l'apparition soudaine de la première personne : il s'agit d'une *sphragis* (cf. P.H. Schrijvers, 1973, p. 149 note 4).

## III.2 : CLOTURE DES PHRASES ET DES STROPHES

Nous venons d'étudier, dans la section précédente, les concordances et les discordances entre les limites de phrases et le cadre strophique. Pour achever totalement cette partie sur les limites de phrases et de strophes, nous voudrions maintenant nous demander si ces limites se trouvent soulignées par des procédés rhétoriques ou syntaxiques, s'ils font l'objet d'effets de clôture. Nous croyons que la question peut se poser conjointement pour les fins de strophes et de phrase. Pour les phrases, la question est tout simplement de savoir si elles font l'objet d'effets de clôture. Pour les fins de strophes, nous voudrions savoir, même lorsqu'elles ne coïncident pas avec des fins d'énoncés, si le déploiement de la phrase en tient compte, en usant de procédés rhétoriques comparables à ceux des fins de phrases.

### **III.2. 1 : Clôture rhétorique des fins de phrases**

Nous avons étudié, dans nos deux précédents chapitres, les relations qui s'instaurent entre les phrases et les strophes aux points précis où l'une et l'autre s'achèvent. Cependant l'idée de fin de phrase peut être approfondie : la phrase latine a la possibilité de se « clôturer de l'intérieur » par des effets que nous qualifierons de « clausules rhétoriques ». En prose, la phrase latine s'achève traditionnellement par le verbe : cette construction crée un effet que L. Tesnière qualifie de centripète<sup>1</sup>. C'est avec le verbe, nœud syntaxique de la phrase, que se trouvent résolus tous les effets d'attente : une phrase s'achevant ainsi a un effet de clôture net. Par ailleurs, d'autres constructions peuvent donner à la fin de phrase une apparence notable, particulièrement close, ou bien plus ouverte. Étudier alors le rapport entre les recherches de clôture rhétorique des phrases et l'endroit métrique où elles s'achèvent (fin de strophe, cours de vers...) peut permettre d'approfondir l'étude du contrepoint rhétorique / métrique au niveau des limites de phrases.

#### a) Effet de clôture des phrases par le verbe : fréquence des cas

Que les phrases horatiennes s'achèvent ou non sur un verbe ne nous apprendra sans doute par grand-chose. En revanche, une étude plus précise peut être intéressante : est-ce que la clôture des phrases par le verbe se rencontre avec la même fréquence à toutes les positions métriques ? Autrement dit, selon que la phrase s'achève en concordance ou en discordance avec le cadre strophique, cette fin de phrase sera-t-elle soulignée de manière identique par un verbe final ?<sup>2</sup>

---

<sup>1</sup> Sur la nature fondamentalement centripète de la langue latine, cf. L. Tesnière, 1959, p. 32-33.

<sup>2</sup> E.D. Stevens, 1953, p. 202 a noté que, dans les *Odes* d'Horace, un quart des propositions (non des phrases) s'achève sur le verbe : c'est moins que dans l'*Enéide* de Virgile (un tiers) et surtout que dans le *De Natura* de Lucrèce (une moitié). Cette remarque est intéressante pour situer les pratiques syntaxiques d'Horace par rapport à ses prédécesseurs : elle montre que les poètes augustéens ont su développer d'autres structures pour clore un

Pour répondre à cette question, il suffit d'étudier, selon la position métrique, la fréquence avec laquelle la phrase s'achève sur un verbe. Il faut donc compter d'abord le nombre de phrases s'achevant sur un verbe à chaque position métrique, puis le diviser par le nombre de phrases totales s'achevant à ces positions. On obtient alors les résultats suivants :

Tableau A-7

<i>phrase s'achevant sur un verbe :</i>	alcaïque	saphique	asclépiade a	asclépiade b
en fin de strophe	15	13	9	5
<b>% des fins de phrases</b>	<b>8,8 %</b>	<b>10,1 %</b>	<b>20,9 %</b>	<b>26,3 %</b>
en cours de strophe	13	7	2	2
<b>% des fins de phrases</b>	<b>21,7 %</b>	<b>23,3 %</b>	<b>18,2 %</b>	<b>15,4 %</b>
en fin de vers	0	1	1	1
<b>% des fins de phrases</b>	<b>0 %</b>	<b>11,1 %</b>	<b>14,3 %</b>	<b>33,3 %</b>
en coupe de vers	9	3	0	0
<b>% des fins de phrases</b>	<b>27,3 %</b>	<b>33,3 %</b>	<b>0%</b>	<b>0 %</b>
en cours de vers	4	3	1	1
<b>% des fins de phrases</b>	<b>25 %</b>	<b>25 %</b>	<b>50 %</b>	<b>14,3 %</b>

Le faible nombre d'odes écrites en strophes asclépiades a et b rend périlleux une comparaison avec les odes écrites en strophes saphiques et alcaïques. Vu les chiffres, il semblerait que les odes en asclépiades b aient une tendance inverse à celles écrites en alcaïques et saphiques. Dans ces dernières, on repère très nettement que, en cours de strophe, les phrases s'achèvent sur un verbe deux fois plus souvent qu'en fin de strophe. La coïncidence entre clausule rhétorique et fin de strophe paraît donc évitée. Au contraire, lorsqu'il y a discordance entre la fin de la phrase et le cadre métrique, plus d'une fois sur cinq, cette discordance fait l'objet d'un soulignement rhétorique très net grâce à la position finale du verbe.

Que la tendance soit inverse en strophes asclépiades b paraît difficilement justifiable. On a vu, déjà, que dans la strophe asclépiade b, les discordances entre métrique et rhétorique sont fréquentes : il semblerait donc que, lorsqu'il y a concordance, le poète cherche à la mettre particulièrement en évidence par l'utilisation d'une clôture par le verbe. Cela dit, encore une fois, le faible nombre de cas ne permet pas de tirer des conclusions assurées.

Nous allons donc maintenant essayer d'analyser les effets de ces fins de phrases clôturées par le verbe, en s'intéressant d'abord aux cas où il y a discordance avec la fin de strophe puis à ceux où la phrase s'achève en cours de strophe.

---

énoncé. Néanmoins, de notre point de vue, cette étude n'a d'intérêt que replacées dans le contrepoint avec les structures métriques.

i. Coïncidence fin de phrase / fin de strophe avec clôture par le verbe

Chaque fois que phrase et strophe s'achèvent en même temps sur le verbe, nœud sémantico-syntaxique de l'énoncé, l'effet de clausule est évident : on a une coïncidence soulignée entre structure métrique et structure rhétorique. Un exemple des plus remarquables de cette construction est bien sûr l'ultime vers du livre IV, 4.15. 32 :

Virtute functos more patrum duces

Lydis remixto carmine tibiis

Troiamque et Anchisen et almae

Progeniem Veneris **canemus**.

Cette clôture de la phrase, de la strophe, de l'ode, et même du recueil de poèmes tout entier sur un verbe donne une impression de confiance, de force extrême. Il s'agit, rappelons-le, d'une ode de louange à Auguste, de nature hymnique : cette clarté du rythme s'explique par là. L'emploi du verbe au futur est intéressant : le poète fait la promesse d'un chant communautaire<sup>3</sup>.

Cette parfaite concordance des grilles rhétorique et métrique correspond évidemment à un effet d'unisson qui ne mérite d'être créé que dans des cas particuliers. On comprend pourquoi elle est assez rare, au moins dans les odes alcaïques et saphiques : elle n'en est que plus notable stylistiquement, lorsqu'elle intervient.

Dans ce cas de 4.15, la phrase est formée de deux strophes : nous n'avons cité que la seconde, la première étant constituée par une participiale. Mais lorsque l'on a affaire à des « phrases-strophes » telles que nous les avons définies plus haut, lorsque les deux unités, métriques et sémantico-syntaxiques se superposent, si, en sus, elles s'achèvent sur le verbe, alors la strophe apparaît plus que jamais comme une unité de sens. Ces cas se rencontrent davantage dans les odes saphiques et asclépiades a, ce qui ne saurait surprendre puisque, de façon générale, les « phrases-strophes » y sont plus fréquentes. Dans le cas de 1.10. 13-16, il n'y a même qu'un seul verbe dans la phrase :

Quin et Atridas duce te superbos

Ilio diues Priamus relicto

Thessalosque ignis et iniqua Troiae

castra **fefellit**.

---

<sup>3</sup> O. Murray, *art. cit.*, in N. Rudd, 1993 (éd), p. 92, va jusqu'à reconnaître dans l'ode 4.15 une sorte de préface : il suggère que cette ode aurait été composée pour être mise au début du recueil. C'est compliquer les choses ; il faut plutôt reconnaître que l'ode 4.15 est tendue vers un rêve de renouvellement poétique et que c'est sur ce thème que le recueil s'ouvre et se clôt.

Cette « phrase-strophe » fort simple a le sujet « diues Priamus » exactement au centre et le verbe à la fin. Le verbe « fefellit » en fin de strophe, dans l'adonique, a évidemment un effet de « chute ». Cette structure parfaitement unifiée, où grille métrique et grille rhétorique sont en parfait unisson, est ici utilisée dans une narration : emportée dans un univers mythologique, d'origine épique, totalement coupé du réel, la voix du poète s'exprime sans accroc, sans violence, avec une assurance parfaite. Cette coïncidence entre métrique et rhétorique est d'autant plus marquante dans la strophe saphique, que celle-ci s'achève sur l'adonique qui a déjà un effet de clôture métrique à la fois par sa brièveté et par sa ressemblance avec la clausule héroïque : on a donc une superposition entre la clausule métrique de l'adonique et la clausule rhétorique du verbe final. Cette strophe est une *aretalogia* d'un hymne : la clarté du rythme y est évidemment de mise, puisque l'ode acquiert par là valeur mnémonique.

Dans l'ode 4.5, en asclépiade a, on note que les deux premières strophes (4.5. 1-8) sont des phrases-strophes qui, toutes deux, s'achèvent sur un verbe :

1 Diuis orte bonis, optume Romulae  
custos gentis, abes iam nimium diu :  
maturum reditum pollicitus patrum  
sancto consilio **redi**.

5 Lucem redde tuae, dux bone, patriae:  
instar ueris enim uoltus ubi tuus  
adfulsit populo, gratior it dies

8 et soles melius **nitent**.

Là encore, il s'agit d'une ode de célébration, célébration d'Auguste que l'on prie de revenir bien vite à Rome. Ces deux phrases-strophes sont formées par des énoncés-fonctions, et de plus, les deux strophes sont reliées par un rapport logique : la seconde injonction « Lucem redde » est l'expression métaphorique de la première « redi », le rapport étant accentué par la paronomase « redi / redde ». De la sorte, les deux verbes en clausule de phrase et de strophe « redi » et « nitent » se répondent : c'est par le retour d'Auguste que le monde brillera à nouveau. On voit donc ainsi combien puissant est l'effet créé par la place du verbe en clausule de phrase et de strophe : l'unité de sens s'achève ainsi en fin d'unité métrique sur le terme culminant, nœud syntaxique et sémantique, qu'est le verbe. Comparés à ces cas, ceux où la phrase s'achève sur le verbe mais en cours et non plus en fin de strophe ont un effet très différent qu'on peut maintenant étudier.

Tous les cas que nous avons cités sont issus d'odes hymniques, ou du moins de célébration. C'est dans ce type d'odes qu'Horace consent à utiliser, mais toujours avec parcimonie, cette structure insistante où la coïncidence des fins de phrases et de strophes se

trouve soulignée par le verbe final. Cette simplicité très claire d'un rythme parfaitement univoque donne de la majesté à ces odes et leur apporte une force mnémonique.

ii. Clôture, par le verbe, des fins de phrases en discordance avec la strophe

En cours de strophe, la clôture des phrases sur un verbe final est plus fréquente. À l'exception des odes en strophes asclépiades a, c'est, partout, environ une phrase sur cinq qui s'achève ainsi en cours de strophe. Cette tendance se rencontre même en strophes saphiques, qui, pourtant, on le sait, témoignent en général d'un rythme assez simple. Dans ce type strophique, les fins de phrases en cours de strophe sont rares ; aussi lorsque Horace choisit de recourir à cette disposition rythmique, il semble vouloir souvent la rendre insistante en la soulignant par un verbe final. Examinons par exemple la fin de la longue phrase de 4.11. 25-31 :

25 Terret ambustus Phaeton auaras  
spes et exemplum graue praebet ales  
Pegasus terrenum equitem grauatus  
Bellerophonem,  
  
semper ut te digna sequare et ultra  
30 quam licet sperare nefas putando  
disparem **uities**. Age iam, meorum  
finis amorum,  
  
(non enim posthac alia calebo  
femina), condisce modos, amanda  
35 uoce quos reddas; minuentur atrae  
36 carmine curae.

La fin de phrase du vers 31 (...uities.) est une étape fondamentale dans le déploiement rhétorique de l'ode : après, survient l'injonction explicite qui va clore le poème. Que cette fin de phrase survienne en cours de strophe révèle donc un conflit métrique / rhétorique très fort. Or le choix de faire achever cette phrase sur le verbe principal souligne très nettement cette fin d'unité rhétorique. Il s'agit d'une ode d'invitation bachique où des sujets érotiques sont également cités. Les exhortations que lance le poète à l'intention de Phyllis sont ici illustrées par des *exempla* mythologiques. C'est avec une réelle brusquerie qu'Horace met fin soudain à ces exemples, dans une phrase qui s'achève sur le verbe en plein cours de strophe. Horace

revient alors, par la transition d'une interjection « age iam », à l'exhortation proprement dite, qui clôt avec vigueur cette ode.

Nous avons donc vu ici comment le verbe, nœud sémantico-syntaxique de la phrase, constituait une clôture de phrase, qui méritait d'être étudiée dans son rapport au mètre. Cependant, il faut maintenant s'intéresser à d'autres manières de clore une phrase.

### b) Effets de clôture par arrangement verbal et figures rhétoriques

La place, en fin de phrase, d'un constituant majeur comme le verbe, à un effet de délimitation nette et finalement très banale dans cette langue naturellement centripète qu'est le latin. Cette délimitation par connexion syntaxique est l'organisation la plus simple pour souligner, de façon pour ainsi dire mécanique, la nécessité structurelle qu'a l'énoncé de s'achever.

La langue poétique horatienne a cependant des ressources bien plus riches pour souligner l'organisation de l'énoncé. Il serait vain ici de vouloir faire une étude exhaustive de tous ces procédés de délimitation. De fait, c'est parfois en fonction du sens, du contexte que tel procédé acquiert une valeur de délimitation qu'il n'aurait pas dans une autre situation<sup>4</sup>. Ce que nous voudrions plutôt faire ici, c'est nous intéresser à certains procédés précis, aisément identifiables que nous tâcherons d'étudier de la façon la plus complète possible. Nous commencerons par présenter ces procédés avant d'en analyser la position métrique.

#### i. Définition des cas de ponctuations rhétoriques finales

Les procédés qui nous paraissent les plus symptomatiques des pratiques d'Horace sont des procédés d'ornementation finale : le poète place en fin de phrase une sorte de motif conclusif qui contribue à un effet de ponctuation finale. Ce motif ornemental en fin d'énoncé nous semble pouvoir être de deux types : d'abord, des motifs qui jouent sur un arrangement original des derniers mots de la phrase et qui créent ainsi un dessin remarquable ; ensuite, des motifs davantage liés au sens mais qui constituent également des figures microstructurales<sup>5</sup>.

---

<sup>4</sup> Les procédés de clôture de phrases que nous allons étudier ici sont des procédés qui tiennent à des arrangements verbaux (place des mots) ou syntaxiques ou à l'emploi de figures rhétoriques. Peuvent être mis également en œuvre des procédés de clôture de nature sémantique qui tiennent au positionnement en fin de phrase d'une idée forte. Nous n'étudierons pas ces procédés pour eux-mêmes, car leur nature les rend difficilement étudiables de façon exhaustive. Néanmoins, il convient d'attirer l'attention sur le procédé qui consiste à placer un mot doté d'une charge sémantique forte en fin de phrase, en coïncidence avec une fin de strophe saphique : c'est alors l'adonique (dont la valeur naturellement clôturante est connue : cf. introduction p. 56) qui contient ce mot fort. F. Cupaiolo, 1967, p. 53, notamment, a attiré l'attention sur ce rôle stylistique de l'adonique, où est évoqué le nom d'une divinité (1.10. 12, 1.30. 8...), celui d'Auguste (1.2. 44, 1.2. 52 : « Te duce, Caesar », 3.14. 16), ou encore le sien propre (4.6. 44 : « uatis Horati »). Un tel procédé purement lexical se distingue nettement de ce que nous allons étudier dans cette section.

<sup>5</sup> Nous empruntons le concept à G. Molinié, 1996, s.v. Figure : face à la multiplicité des classements possibles de figures de rhétorique, G. Molinié opte pour une opposition en deux grands types simples qui est efficace pour notre travail : il oppose les figures microstructurales (« dont l'existence apparaît manifestement et matériellement ») aux figures macrostructurales (« dont l'existence n'est ni manifeste ni toujours matériellement »).



Nous distinguerons, dans l'analyse, ces deux types de motifs.

➤ *Ponctuation terminale par arrangement verbal*

Dans le cadre de sa strophe, d'une exigence métrique pourtant extrême, Horace parvient cependant à organiser en fin d'énoncé des motifs ornementaux qui attirent l'attention par un arrangement original des mots. Une telle structuration nous semble mériter le terme de « ponctuation finale ». Nous commencerons par nous intéresser à un arrangement très fréquent en poésie latine, la disjonction du couple adjectif/nom par l'insertion d'un verbe<sup>6</sup>.

▪ Arrangement de type adjectif – verbe – nom :

L'arrangement adjectif – verbe – nom n'est qu'une forme particulière d'un motif dont nous reparlerons plus loin, un motif d'une parfaite symétrie qu'on peut schématiser « y – x – y' ». L'effet conclusif d'un tel arrangement verbal n'est pas inconnu en prose : J. Dangel, , attire l'attention dessus chez Tite-Live<sup>7</sup>. T.E.V. Pearce considère que cette disposition en disjonction est l'« ordre normal » des mots en poésie ; cependant la fréquence de cette disposition en fin d'énoncé incite à y reconnaître une certaine valeur conclusive<sup>8</sup>. En fin de strophe, la coïncidence entre cette clausule rhétorique et le repère métrique rend bien sûr très net le sentiment d'achèvement. Citons ainsi 1.22. 1-8 :

1 Integer uitae scelerisque purus  
non eget Mauris iaculis neque arcu  
nec uenenatis grauida sagittis,  
Fusce, pharetra,  
5 siue per Syrtis iter aestuosas

---

isolable). Les arrangements verbaux que nous allons commencer par analyser pourraient être conçus également comme des figures microstructurales de construction (tenant à l'agencement syntaxique : cf. tableaux synoptiques de G. Molinié, 1996, p. 34-35), mais ils n'ont pas fait l'objet d'un classement par les rhéteurs.

<sup>6</sup> Sur la valeur esthétique très recherchée que peuvent avoir les disjonctions adjectif / nom, cf. J. Bermúdez Ramiro, 1985, p. 202-217.

<sup>7</sup> J. Dangel, 1982, p. 164.

<sup>8</sup> T.E.V. Pearce, 1968, p. 354. Comme nous l'avons vu déjà (cf. p. 213), la disjonction [adjectif / nom] est un problème essentiel que pose l'organisation des mots dans les *Odes* : il paraît donc possible de se concentrer sur ce problème ici. Cet arrangement d'un groupe nominal disjoint avec un verbe au centre a été étudié depuis longtemps en poésie latine. T.E.V. Pearce, 1966 suggère de reconnaître dans cette disjonction un « enclosing word-order ». E.D. Stevens, 1953, p. 202 remarque dans les *Odes* que, dans 30 % des cas où le verbe n'est pas en position finale, il se trouve entre un groupe nominal disjoint : cela témoigne d'une habitude de construction notable. J. Marouzeau, 1938, p. 96 sq, reconnaissait déjà là un « rôle disjonctif du verbe » : il note que le verbe fait alors figure de corps étranger dans « l'épaisseur d'un groupe syntaxique ». C'est dire le caractère compact de ce membre syntaxique ainsi créé par la disjonction. C'est pourquoi il importe d'étudier ce groupe dans le rapport avec le mètre.

siue facturus per inhospitalem

Caucasum uel quae loca **fabulosus**

8 **lambit Hydaspes.**

Cet énoncé constitue le premier tiers de cette ode morale et érotique dont nous avons analysé la structure dans notre premier chapitre<sup>9</sup> : sous une forme gnomique, le poète développe à loisir l'idée selon laquelle l'innocence sauve de tout. Mais cette *sententia* est ornée d'une accumulation d'images, les javelots maures, les arcs et les flèches, les Syrtes brûlantes, le Caucase, l'Inde même. Cette accumulation se développe de façon centrifuge, créant même un enjambement additionnel d'une strophe à l'autre. On peut cependant considérer que l'agencement symétrique final [adjectif – verbe – nom] a, d'un point de vue rhétorique, une fonction encadrante qui permet de former une sorte de ponctuation finale. Dans cette ode saphique, la coïncidence entre cette ponctuation finale et la fin de la strophe souligne très nettement sa structure naturellement close, d'un rythme très simple.

En cours de strophe, l'effet est évidemment tout autre : citons ainsi 1.25. 1-6 :

1 Parcius iunctas quatiunt fenestras

iactibus crebris iuuenes proterui

nec tibi somnos adimunt amatque

ianua limen,

5 quae prius multum **facilis mouebat**

**cardines.** Audis minus et minus iam:

“ Me tuo longas pereunte noctes,

8 Lydia, dormis ?”

Dans cette ode érotique, la discordance entre la grille métrique et la grille rhétorique souligne la relative agitation qu'exprime le poète au moment où il raille son ancienne maîtresse devenue vieille. Certes les deux premiers vers de l'énoncé (et de l'ode) témoignent d'une rhétorique en parfaite concordance avec le cadre métrique ; à partir du troisième en revanche, le rythme se fait plus complexe. Un enjambement additionnel vient ajouter une relative en rallonge. On peut cependant considérer que la disjonction « *facilis mouebat cardines* », par son plan symétrique, crée un dessin qui peut avoir valeur de ponctuation, même si, intervenant dans une subordonnée, elle a nécessairement moins d'effet. Le soulignement rhétorique de la fin de la phrase crée une nette discordance avec le cours du vers où elle intervient.

---

<sup>9</sup> Cf. *supra* p. 107.

Cet arrangement adjectif – verbe – nom n’est cependant qu’un cas particulier des constructions symétriques que l’on rencontre également en fin d’énoncé.

▪ Motifs conclusifs par agencements verbaux

L’arrangement « y – x –y’ » que l’on peut reconnaître dans la disjonction [adjectif – verbe – nom] caractérise également d’autres motifs de fins d’énoncé. Un cas très simple se trouve par exemple en 3.13. 6-8 :

Frustra : nam gelidos inficiet tibi

rubro sanguine riuos

**lasciui suboles gregis.**

Le groupe sujet est présenté ici sous la forme d’une périphrase dont la disposition symétrique des composants est notable : on peut y reconnaître une recherche d’ornementation qui en fait une ponctuation terminale. Ce motif conclusif vient clore les deux premières strophes de cette ode hymnique : le poète célébrant y décrit l’offrande qu’il fait à la fontaine de Bandusie. C’est ensuite seulement, dans la deuxième moitié de l’ode, que se fait la louange.

Bien sûr, cet arrangement « y – x –y’ » peut prendre beaucoup plus d’ampleur en se déclinant sous des formes différentes. Nous croyons pouvoir reconnaître une symétrie de cet ordre dans le groupe participe qui clôt la longue phrase de 3.6. 33-44 :

33 Non his iuuentus orta parentibus

infecit aequor sanguine Punico

35 Pyrrhumque et ingentem cecidit

Antiochum Hannibalemque dirum ;

sed rusticorum mascula militum

proles, Sabellis docta ligonibus

uersare glaebas et seuerae

40 matris ad arbitrium recisos

portare fustis, sol ubi montium

mutaret umbras et iuga demeret

bobus fatigatis, **amicum**

44 **tempus agens abeunte curru.**

Dans cette ode civique, Horace dénonce la décadence des mœurs actuelles qu'il oppose ici à l'âge d'or de la vertu républicaine. L'ampleur de cette phrase, de trois strophes, témoigne de l'importance que donne le poète à cette affirmation. La phrase est construite sur une opposition « non..., sed... », mais une rallonge temporelle est introduite à la coupe du vers 41 : la disjonction « recisos portare fustis » (v.40-41) pouvait faire attendre la fin de la phrase, mais Horace va encore développer l'image champêtre du soleil se couchant entre les champs et les montagnes d'une Italie mythique. C'est à l'intérieur de cette rallonge temporelle qu'intervient l'ultime motif qui clôt l'énoncé : il s'agit de l'image de la course du char du soleil qui amène la chute du jour. Cette image se présente sous la forme d'un groupe participe où l'on peut aisément reconnaître un arrangement symétrique : au centre se trouve le participe qui est encadré par ses deux compléments, l'un objet, l'autre circonstanciel<sup>10</sup>. La phrase s'achève sur un soleil qui se couche : l'énoncé tout entier est imprégné d'une nostalgie de la Rome d'autrefois, nostalgie que le motif conclusif vient nettement souligner. La parfaite coïncidence avec le cadre strophique montre l'assurance du poète dans sa critique des mœurs actuelles<sup>11</sup>.

Des agencements verbaux plus complexes peuvent encore créer un motif symétrique à même de former une ponctuation terminale pour l'énoncé. Ainsi peut-on reconnaître, en 2.7. 7-8, un arrangement verbal de type embrassé :

- 1 O saepe mecum tempus in ultimum  
deducte Bruto militiae duce,  
quis te redonavit Quiritem  
dis patriis Italoque caelo,
- 5 Pompei, meorum prime sodalium  
cum quo morantem saepe diem mero  
fregi, coronatus **nitentis**
- 8 **malobathro Syrio capillos** ?

<sup>10</sup> Nous touchons ici à une tendance stylistique remarquable d'Horace : l'emploi de façon extensive des groupes participes. R.G.G. Coleman, *art. cit.*, in J.N. Adams – R.G. Mayer 1999, éd., p. 84-85 note qu'un tel emploi du groupe participe relève d'un style poétique : Cicéron a des constructions participales dans sa poésie que l'on ne rencontre pas dans sa prose ; selon le critique, Catulle est le premier à employer le participe de façon extensive dans sa syntaxe. Quoi qu'il en soit, les participes forment un ingrédient important du style concentré d'Horace : cf. également R.G.M. Nisbet, *art. cit.*, in J.N. Adams – R.G. Mayer 1999, éd., p. 150 qui note également que cette pratique horatienne de la proposition participe est plus caractéristique de la langue grecque que de la langue latine.

<sup>11</sup> Nous verrons plus loin qu'à l'intérieur de cette longue phrase, des décalages entre rhétorique et métrique permettent d'apporter de la vivacité à l'expression : cf. p. 342.

Horace accueille dans cette ode son vieil ami Pompée et l'invite à venir se réjouir de ces retrouvailles. La phrase s'achève là-encore sur un groupe participe. Quel apport informatif contient-il? Certes l'allusion à la couronne permet de faire comprendre que Pompée a été un ancien compagnon de banquet du poète, mais on demeure dans le domaine de l'allusif : bien plus que de situer la scène dans un contexte précis, le but de ce groupe participe est de clore la phrase sur une image originale, celle, toute parfumée, d'une chevelure enduite de parfum. La construction embrassée du groupe objet « *nitentis malobathro Syrio capillos* » dépendant du participe « *coronatus* » apporte à cette image une forme remarquable, que l'on peut considérer comme un motif conclusif.

Le sentiment de symétrie que peut créer un arrangement verbal ne sera cependant jamais aussi notable que lorsqu'une répétition de mots le souligne. Par exemple on sera sensible au groupe qualificatif qui clôt la phrase en 3.29. 49-52 :

Fortuna saeue laeta negotio et  
ludum insolentem ludere pertinax  
transmutat incertos labores

**nunc mihi, nunc alii benigna.**

Ici, le poète aborde le thème qui lui est cher de l'instabilité de la fortune. Le mot « *Fortuna* » intervient au début de la phrase mais celle-ci se clôt sur un ultime groupe adjectif en rallonge qui qualifie « *fortune* ». Dans ce groupe, l'arrangement verbal qu'on pourrait schématiser «  $y - y' - x$  » est sensible du fait de la répétition du « *nunc* ». L'assonance en [i], dans « *mihi* » et « *alii* » incite, de même, à rapprocher les deux groupes, tous deux dépendant de « *benigna* ». Cet arrangement verbal très net peut être reconnu comme un ornement final qui vient clore la phrase, en coïncidence avec la fin de strophe.

Mais, à n'en pas douter, c'est la phrase de 1.32. 1-12 qui fait l'objet du motif conclusif par arrangement verbal le plus intéressant :

1     ... . Si quid uacui sub umbra  
      lusimus tecum, quod et hunc in annum  
      uiuat et pluris, age, dic Latinum  
      barbite, carmen,

5     Lesbio primum modulate ciui,  
      qui, ferox bello, tamen inter arma  
      siue iactatam religarat udo  
      litore nauem,

Liberum et Musas Veneremque et illi

10 semper haerentem puerum canebat

et Lycum nigris oculis nigroque

12 crine decorum

Cette phrase accumule de façon centrifuge un certain nombre d'idées très différentes : partant d'invocation à la lyre lesbienne, Horace en arrive à une célébration de celui qui la première la rendit célèbre, Alcée ; le poète en arrive ainsi à présenter les sujets traités par le lyrisme éolien<sup>12</sup>. La phrase se clôt cependant sur un groupe qualifiant Lycus, dernier objet du chant d'Alcée. Ce groupe a une valeur ornementale évidente : l'arrangement « y – y' – x » est nettement souligné par l'anaphore de « niger ». De plus, les jeux d'assonance sont insistantes dans ce passage : outre celle en [i], on note trois occurrences d'un [o] tonique dont la répétition paraît avoir une vertu architecturale pour l'ensemble :

nigris óculis nigróque crine decórum

Les ornements rhétoriques de ce groupe adjectif incitent ainsi à y voir un motif conclusif qui ponctue la phrase, en concordance avec la fin de strophe<sup>13</sup>.

<sup>12</sup> Cette phrase offre l'une des définitions les plus précises du lyrisme éolien : les deux strophes liées par enjambement progressif semblent réunir la sphère publique d'un côté, la sphère privée de l'autre. Cf. D. Feeney *art. cit.*, in N. Rudd, 1993 (éd.), p. 47 qui note que ces deux strophes, ces deux sphères n'ont pas un poids égal : la poésie n'intervient qu'en parenthèse, dans des appositions. Cela témoigne en tous les cas du projet horatien d'unir les deux sphères dans sa poésie. Le motif conclusif particulièrement soigné en fin de phrase apporte à l'énoncé une unité esthétique remarquable.

<sup>13</sup> Il faut ici attirer l'attention sur la reprise, avec variante, que fera Horace de cette formule de clôture au vers 37 de *l'Art Poétique* :

.... hunc ego me, si quid componere curem,  
non magis esse velim quam naso vivere pravo,  
spectandum nigris oculis nigroque capillo.

En comparant les deux formules, on peut saisir les effets différents créés dans une ode lyrique et dans une épître dactylique. Qu'Horace reprenne, presque mot pour mot, dans un hexamètre dactylique, une expression d'une strophe saphique, semble témoigner de la ressemblance qu'il reconnaissait dans ces deux mètres, et particulièrement bien sûr dans l'adonique final. Mais les différences sont également intéressantes. Dans la strophe saphique, l'arrangement très symétrique des mots est compensé par des jeux de variations. Variation purement métrique d'abord : on note l'hétérométrie de « niger », où le [i] est long à la première occurrence (« nīgrīs »), et, d'après une variante plus rare, bref à la seconde (« nīgrōquē »). Variation dans le contrepoint entre métrique et rhétorique ensuite : le changement de vers entre adjectif et nom (« nigroque || crine ») crée un décalage très vif. Rien de cela ne se retrouve dans l'hexamètre de *l'Art Poétique*. Au contraire, les deux groupes nominaux ablatifs répètent la même unité métrico-rythmique « **nīgrīs ōcūlis / nīgrōquē cāpīllo** ». Dans les deux cas, ces traits de beauté physique sont la métaphore de la beauté artistique du poème : l'image est explicite dans *l'Art Poétique* (pour ce type de métaphore assimilant beauté érotique et beauté artistique, cf. E. Oliensis « Feminine endings, lyric seduction », in A.J. Woodman – D.C. Feeney, 2002, p. 105). La beauté artistique que définit le vers de *l'Art Poétique* est décrite dans les mêmes termes que celle de la poésie d'Alcée (Lycus éphèbe chanté par Alcée devient le symbole de sa poésie). Cependant, la complexité rythmique dans l'ode lyrique témoigne de la complexité d'une réflexion métalittéraire sur l'art d'Alcée à l'intérieur d'une ode horatienne, tandis que, *l'Art Poétique* étant un écrit didactique, le rythme qui y est utilisé peut et, ici, doit être simple.

Les différents cas que nous avons présentés nous semblent démontrer qu'Horace sait en fin de phrase créer des motifs qui frappent par l'arrangement original des mots, et qui constituent des ponctuations terminales à même de mettre en évidence les fins de phrases.

Mais Horace sait parfois enrichir la texture de ces motifs conclusifs pour les porter aux dimensions d'un syntagme binaire. Reprenant le terme à J. Dangel qui les analyse en prose chez Tite-Live, nous parlerons alors de « versets de clôture »<sup>14</sup>.

▪ Versets de clôture :

Ces versets de clôture peuvent être constitués par un groupe qualificatif binaire : le jeu de redoublement vient donner un poids très fort à la structure conclusive. Cela est très net par exemple en 2.17. 7-8 : on peut présenter cette phrase selon une colométrie rhétorique afin de bien faire ressortir l'effet ponctuant de ces deux groupes :

A! Te meae si partem animae rapit || maturior uis,

quid moror altera,	<sup>1</sup> <b>nec</b> carus aeque
	<sup>2</sup> <b>nec</b> superstes    integer.

Ici, le redoublement du groupe qualificatif vient, dans ce contexte pathétique, créer une forte insistance. Ce double groupe qualificatif constitue un ornement final qui ponctue la phrase de façon remarquable. Le décalage avec la grille métrique en est d'autant plus insistant, puisque cette phrase s'achève en plein cours de vers. Dans cette interrogation rhétorique où le poète promet à Mécène de rester à ses côtés jusque dans la mort, la complexité du rythme peint clairement le désordre des sentiments.

Le retour est encore plus insistant lorsqu'il est dû à une anaphore comme en 2.16. 21-24 :

Scandit aeratas uitiosa nauis

Cura nec turmas equitum relinquit,

<sup>1</sup> <b>ocior</b> ceruis <sup>2</sup> et agente nimbos
--

<b>ocior</b> Euro.
--------------------

Ici il y a une parfaite coïncidence entre la conclusion de la phrase par le double groupe adjectif et les limites du cadre strophique. Dans cette ode d'exhortation morale, Horace exprime des pensées générales incitant à se contenter de peu en évitant tout souci inutile. La simplicité du rythme, dans cette strophe saphique, contribue à la clarté de l'énoncé.

Mais ces versets conclusifs peuvent être formés d'autres choses que de groupes qualificatifs : la lecture des *Odes* ne peut qu'être attirée par une structure conclusive très fréquente, qui consiste à présenter un groupe circonstanciel redoublé par le couple « siue /

<sup>14</sup> J. Dangel, 1982.

siue »<sup>15</sup>. Ces groupes redoublés ont souvent une valeur d'ornementation dans la mesure où ils n'apportent aucune précision circonstancielle, l'association des deux membres créant un effet de généralisation : ainsi en 1.16. 1-4 :

O matre pulchra filia pulchrior,  
quem crimosus cumque uoles modum  
pones iambis, <sup>1</sup>siue flamma  
<sup>2</sup>siue mari libet Hadriano.

En disant que ses vers anciens peuvent être jetés dans les flammes ou dans les eaux, Horace dit qu'ils peuvent être jetés n'importe où : loin d'apporter aucune précision circonstancielle, ce groupe redoublé a pour effet de sceller la phrase par une généralisation présentée sous forme imagée, par un jeu rhétorique d'antithèse (flamma / mari) et d'anaphore (siue / siue). Ce jeu de couplage final a un effet ponctuant, conclusif pour l'ensemble de l'énoncé.

Les versets de clôtures, comme les arrangements verbaux plus simples, témoignent d'un art indéniable d'orner les fins de phrases de motifs conclusifs qui jouent le rôle de ponctuation terminale. Ponctuées ainsi de l'intérieur, les phrases acquièrent une structure rhétorique nette dont les relations avec le cadre métrique ont un effet rythmique forcément très puissant. Mais l'arrangement verbal n'est pas seul à pouvoir jouer ce rôle de ponctuation. D'autres figures de rhétorique microstructurales<sup>16</sup>, comparaison, métaphore, oxymore, placées en fin de phrases, peuvent également former des motifs conclusifs qui soulignent rhétoriquement l'achèvement de l'énoncé.

➤ *Ponctuation terminale par figures rhétoriques*

Diverses figures rhétoriques interviennent régulièrement en fin de phrase et nous semblent jouer le rôle d'ornement final qui vient ponctuer l'énoncé. Certains de ces motifs ne sont d'ailleurs pas dépourvus d'une architecture verbale qui aurait pu les classer dans le paragraphe précédent, si la figure rhétorique n'apportait pas un effet plus puissant encore.

Les motifs antithétiques en fin de phrase font l'objet d'une organisation verbale soignée. Citons par exemple la dernière phrase de 1.10. 17-20 et 4.12. 17-20 :

1.10. 17-20 :

Tu pius laetis animas reponis

4.12. 17-20 :

Nardi paruus onyx eliciet cadum,

<sup>15</sup> Comme le signale J. Dangel, 1982, p. 152-153, la conjonction disjonctive « siue », en reprise anaphorique, entre, dans la majorité des cas, dans des systèmes binaires, rarement plus importants : c'est le cas chez Tite-Live, c'est vrai également chez Horace.

<sup>16</sup> Cf. *supra* p. 239 note.



sedibus uirgaque leuem coerces

aurea turbam, *superis deorum*gratus<sup>2</sup> et imis.

qui nunc Sulpiciis accubat horreis,

<sup>1</sup>spes donare nouas **largus** <sup>2</sup>amaraquecurarum eluere **efficax**.

La valeur ornementale de ces groupes tient à la fois à la forme et au sens. Du point de vue formel, on note, en 1.10. 17-20, un arrangement verbal symétrique de type « y – x – y' » puisque « gratus », au centre du groupe, est facteur commun des deux termes coordonnés « superis deorum et imis » ; en 4.12. 17-20, l'arrangement verbal est de type croisé « y – x – y' – x' ».

Mais l'ornement ne tient pas seulement au dessin créé par l'organisation des mots ; il est également, et même surtout, créé par le jeu d'antithèse<sup>17</sup>, dans le premier cas, entre les dieux amis de Mercure, les divinités d'en haut et celles d'en bas, dans le second cas, entre les deux pouvoirs du vin, celui de faire naître l'espoir et celui de chasser le souci. Dans les deux cas, le motif rhétorique clôt la phrase en coïncidence avec le cadre strophique : le rythme est simple. En 1.10, le genre hymnique explique ce rythme univoque. L'ode 4.12, elle, est une ode bachique ; mais, malgré ce sujet léger, le rythme n'est jamais emporté ou heurté. Au contraire, l'ode 4.12 est écrite en strophes asclépiades a dont on connaît la solennité, et dans l'ensemble, l'organisation phrastique est en parfaite concordance avec le cadre métrique<sup>18</sup>. Le banquet auquel Horace convie son ami Virgile est une réjouissance simple, vertueuse, mesurée : c'est du moins ce à quoi incite à croire le rythme de l'ode.

D'autres figures de rhétoriques sont très fréquentes en fin de phrase, et semblent constituer également un motif conclusif. Il s'agit alors de motifs plus resserrés, qui peuvent donc difficilement faire l'objet d'arrangements verbaux. Mais les jeux de sens permettent de faire ressortir ces fins de phrases au point que l'on peut les considérer comme des ponctuations terminales. Par exemple, on sera sensible au bel oxymore en 1.5. 5:

1 Quis multa gracilis te puer in rosa  
perfusus liquidis urget odoribus  
grato, Pyrrha, sub antro?  
cui flauam religas comam,

<sup>17</sup> Nous parlons d'antithèse, bien que G. Molinié, 1996, s.v. Antithèse, entende par ce terme une figure de type macrostructurale. Selon sa typologie, la figure que nous identifions ici relève du zeugma (cf. *id.*, *ad loc.* : « caractérisation non pertinente selon laquelle un terme est assorti d'au moins deux qualifiants ou circonstants sémantiquement hétérogènes »).

<sup>18</sup> Si la strophe asclépiade a a généralement un aspect massif et un peu solennel, le sujet léger de 4.12 tire simplement de ce rythme un sentiment de calme. H.P. Syndikus, 2001, p. 379 compare à cette ode, où phrase et mètre coïncide, avec l'ode 1.6, écrite dans le même mètre mais où il a de fréquentes discordances entre mètre et syntaxe : « Während dort eine gewichtige und gedrängte Fülle betonter Worte die Form fast überlastet, erscheint hier alles von der Leichtigkeit eines graziösen Tanzes ». La coïncidence de la syntaxe avec le mètre en 4.12 fait ressortir le mouvement naturellement ondoyant du vers asclépiade mineur.

5 simplex munditiis ?...

Ce premier tiers de l'ode 1.5 est constitué d'interrogatives adressées à Pyrrha. Le poète prend à parti la courtisane et aborde le sujet de ses amours. Avec son regard distancié de sage qui connaît la vie, il la taquine et lui demande qui, cette fois, sera victime de ses appâts. La puissance de son charme est évoquée par le groupe adjectif final « simplex munditiis » dont le paradoxe (les *munditiae* sont le contraire de la *simplicitas*) montre tout l'art de la femme séductrice capable de dissimuler l'artifice sous l'aspect d'une simplicité naturelle. Ce groupe adjectif intervient en enjambement additionnel : il forme une rallonge. En dépit de ce sentiment d'ajout, sa puissance sémantique en fait un motif capable de ponctuer l'énoncé. Ce soulignement rhétorique de la fin de la phrase en décalage avec le cadre strophique peint la puissance de la passion que peut créer Pyrrha, et le peu de jugement moral que porte le poète à son sujet.

La phrase suivante de cette même ode (1.5. 10-11) s'achève, quant à elle, sur une métaphore. Le jeune homme séduit par Pyrrha est qualifié par le groupe « nescius aurae || fallacis » : le charme trompeur de Pyrrha est assimilé à un vent marin, à un souffle séducteur<sup>19</sup>. Là encore, cette fin de phrase ponctuée par un motif rhétorique sensible intervient en cours de strophe. En réalité, cette ode tout entière témoigne d'une grande recherche rhétorique, sensible dans la place des mots, dans les jeux de sonorités, dans les figures de style<sup>20</sup>, recherche rhétorique qui n'est que très partiellement en coïncidence avec le cadre strophique. En ce qui concerne le rapport entre fin de phrase et fin de strophe, le motif rhétorique conclusif placé en cours de strophe crée un contrepoint insistant témoignant d'un rythme complexe et faisant sentir la force de la passion.

Plus fréquentes encore en fin de phrase sont les comparaisons. Nous avons déjà cité 2.16. 21-24 qui contient une double comparaison présentée sous la forme de versets de clôture. Citons de même la dernière strophe de l'ode 1.33, les vers 13- 16 :

Ipsam me melior cum peteret Venus,

grata detinuit compede Myrtale

libertina, fretis acrior Hadriae

curuantis Calabros sinus.

<sup>19</sup> Ce souffle de Vénus est une métaphore topique de la poésie érotique qui s'appuie sur la double identité de Vénus, à la fois déesse marine et déesse de l'amour : cf. Prop. 2.12. 8, 2.25. 27 ; Ov. Am. 2.9. 33 (R.G.M. Nisbet – M. Hubbard, 1970, p. 77 *ad loc*). Notons que dans cette ode, Horace file la métaphore qui apparaît déjà en 1.5. 6-8 (« aequora emirabitur ») et se poursuit jusqu'à la fin en 1.5. 13-16 (« suspendisse potenti uestimenta maris deo »). Pour ce dernier passage, il faut noter que si tous les mss. et commentaires donnent « maris deo », renvoyant donc à Neptune, T. Zielinski, 1901, p. 2 propose de lire « maris deae » afin de renforcer le lien avec Vénus (cf. la discussion que font de ce choix R.G.M. Nisbet – M. Hubbard, 1970, p. 79).

<sup>20</sup> H.P. Syndikus, 2001, p. 80 est particulièrement sensible à la place des mots qui en tirent une résonance particulière. Cf. également M.C.J. Putnam, 1982, p. 95-98

La vivacité de caractère de Myrtales est comparée aux flots de l'Adriatique. Dans cette dernière strophe d'une ode où Horace donne des conseils amoureux à Albius, sans doute Tibulle, il se présente lui-même comme exemple, disant que, lui aussi, dans sa jeunesse, a eu des amours difficiles. Cette strophe, où le poète parle soudain de lui-même, constitue une sorte de *sphragis*<sup>21</sup> : la comparaison qui clôt cet énoncé, en même temps que la strophe et l'ode tout entière, lui donne un grand charme, selon un rythme simple, univoque, qui montre combien le poète est apaisé, maintenant qu'il a abandonné les passions amoureuses.

L'analyse de ces cas nous semble donc inciter à reconnaître dans les figures rhétoriques en fin de phrase un procédé récurrent chez Horace pour clore ces phrases sur un ornement qui a valeur de ponctuation.

Maintenant que nous avons étudié ces cas, il paraît possible d'en analyser la position métrique. Nous avons déjà fait des remarques au fil de l'analyse, mais le moment est venu de faire une synthèse sur ce point et d'essayer de saisir si ces ponctuations rhétoriques se rencontrent davantage en concordance ou en discordance avec le cadre strophique.

## ii. Positions métriques des ponctuations rhétoriques finales

Contrairement à ce que nous avons fait pour les phrases s'achevant sur un verbe, la tâche ici est double. D'une part, comme précédemment, il est nécessaire de comparer l'emploi des constructions qui nous intéressent en fin et en cours de strophe ; on peut d'autre part également étudier la position métrique des débuts de ces motifs finaux de phrase, au moins quand ils interviennent en fin de strophe : une telle étude permet ainsi d'amorcer une réflexion sur l'organisation phrastique interne de la strophe, réflexion qui nous intéressera plus directement dans les prochaines parties.

Notre analyse faite ci-dessus distingue les ponctuations finales par arrangement verbal et celles par figures rhétoriques. Concernant ces dernières, les cas sont trop peu nombreux (une vingtaine dans les odes en strophes quatrains avérées) pour que les chiffres puissent vraiment être révélateurs. Concernant les ponctuations finales par arrangement verbal, on peut étudier la position métrique des fins de phrases en contenant et établir le tableau suivant :

**Tableau A-8**

<i>phrase s'achevant sur un motif par arrangement verbal :</i>	alcaïque	saphique	asclépiade a	asclépiade b
en fin de strophe	48	25	9	6
<b>% des fins de phrases</b>	<b>28,1 %</b>	<b>19,4 %</b>	<b>21%</b>	<b>31,1%</b>
en cours de strophe	20	3	0	2
<b>% des fins de phrases</b>	<b>33,3 %</b>	<b>10 %</b>	<b>0 %</b>	<b>25 %</b>

<sup>21</sup> Le phénomène de *sphragis* est identifié dans cette ode par R.H. Schrijvers, 1973, p. 150 note.

en fin de vers	3	2	0	0
<b>% des fins de phrases</b>	<b>27,3 %</b>	<b>22,2 %</b>	<b>0 %</b>	<b>0 %</b>
en coupe de vers	8	0	0	2
<b>% des fins de phrases</b>	<b>24,2 %</b>	<b>0 %</b>	<b>0 %</b>	<b>66,6 %</b>
en cours de vers	9	1	0	0
<b>% des fins de phrases</b>	<b>56,2 %</b>	<b>8,3 %</b>	<b>0 %</b>	<b>0 %</b>

Ces motifs rhétoriques sont très fréquents en strophes alcaïques, de façon à peu près égale en fin et en cours de strophe. Dans les autres types de strophes, ces motifs par arrangement verbal se rencontrent un peu moins fréquemment, mais surtout ils sont quasiment inexistantes en cours de strophe (trois cas seulement en cours de strophes saphiques, asclépiades a et b). À l'exception de la strophe alcaïque, il semblerait donc que l'on puisse reconnaître une tendance à ponctuer ainsi les phrases quand elles s'achèvent en fin de strophe, autrement dit, à faire de ces motifs un ornement non seulement pour la fin de la phrase mais également pour celle de la strophe. Ce sont donc des cas de coïncidence des deux grilles de lecture, métrique et rhétorique, qui participent à un rythme simple et apaisé : la majorité des cas examinés plus haut relève d'un tel rythme et nous les avons étudiés.

Il peut être intéressant également de s'intéresser à la position métrique du début de ces motifs conclusifs, du moins pour ceux, majoritaires, qui s'achèvent en fin de strophe<sup>22</sup>. Voici leurs positions :

Tableau A-9

<i>Motifs finaux en fin de strophe :</i>	alcaïque	saphique	asclépiade a	asclépiade b
débutant en cours de v. 4	11	0	2	3
débutant en début de v. 4	31	2	9	5
débutant en cours de v. 3	14	20	3	0
débutant en coupe de v. 3 <sup>23</sup>		8	0	
débutant en début de v. 3	3	4	1	0
<b>TOTAL</b>	<b>59</b>	<b>34</b>	<b>15</b>	<b>8</b>

Il n'est pas besoin de calculer les pourcentages pour constater que dans les strophes alcaïques et asclépiades a et b, la plupart de ces motifs finaux se tiennent dans le dernier vers, le décasyllabe alcaïque ou le glyconien, tandis que, dans la strophe saphique, ils débutent dans

<sup>22</sup> On peut confondre ici ceux qui procèdent par arrangement verbal et ceux qui jouent sur une figure de rhétorique.

<sup>23</sup> Rappelons que les troisièmes vers des strophes alcaïques (l'ennéasyllabe) et asclépiades b (le phérécratien) sont dépourvus de coupe.

le cours du troisième hendécasyllabe. Il peut être intéressant d'illustrer ces deux types de constructions par des analyses de passages qui en montreront les effets.

➤ *Début de motifs conclusifs en strophes alcaïques, asclépiades a et b*

Dans ces types de strophes, beaucoup des motifs conclusifs, qui ornent les fins de phrases par un arrangement verbal, se tiennent dans le dernier vers. En strophe alcaïque, cette structure témoigne d'une utilisation rhétorique intéressante du décasyllabe : ce vers constitue assez souvent chez Horace un tout, clos sur lui-même, isolé du reste. Ainsi en 3.4. 20 :

...

ut tuto ab atris corpore uiperis

dormirem et ursis, ut premerer sacra

lauroque conlataque myrto,

non sine dis animosus infans.

Cette strophe montre la protection divine dont jouit le poète inspiré, depuis son enfance. Les deux propositions en anaphore « ut..., ut... » se répondent, la première évoquant des animaux (« uiperis et ursis »), la seconde des végétaux (« lauro et myrto ») : le poète, déjà enfant, vivait en harmonie avec tout l'univers<sup>24</sup>. Les trois premiers vers de cette strophe sont donc bien unifiés, en étant divisés exactement au milieu, à la coupe du vers<sup>25</sup>. Après cela, le dernier vers vient s'ajouter comme une conclusion qui réunit tout ce qui a été dit, non seulement d'ailleurs dans les trois vers précédents mais aussi dans les deux strophes d'avant. Un tel vers, unifié métriquement et rhétoriquement, en conclusion d'une phrase, est à même d'avoir un effet stylistique très puissant. Ici, il s'agit, après une narration, de conclure d'un trait rapide et évocateur : l'oxymore « animosus infans » contribue à cet effet<sup>26</sup>.

<sup>24</sup> Dans chacune des deux propositions que forment les trois premiers vers de la strophe, les deux éléments coordonnés encadrent un verbe qui montre le poète entouré par la nature. En 3.4. 17-18, la disposition verbale « **uiperis dormirem et ursis** » peint le poète au milieu des bêtes sauvages. En 3.4. 18-19, l'expression « **lauroque conlataque myrto** » souligne, par la disjonction l'union, autour du poète du laurier et du myrte, les arbres d'Apollon et de Vénus : y aurait-il là allusion métagoétique à l'ambition d'Horace d'unir poésie légère et poésie civique ? On peut en douter dans cette ode 3.4 placée au centre des *Odes Romaines* et peut-être ne doit-on voir là qu'une imitation de Pindare (cf. R.G.M. Nisbet – N. Rudd, 2004, p. 63).

<sup>25</sup> On comparera 3.4. 61-64.

<sup>26</sup> L'oxymore tient au rapprochement de la fragilité constitutive de l'*infans* et de la puissance qu'exprime l'adjectif *animosus*. En revanche, on peut discuter sur la nature de cette puissance. L'interprétation la plus traditionnelle consiste à traduire par « courageux » : *malgré* sa faiblesse, l'enfant ne craint pas d'affronter les bêtes sauvages. Une autre interprétation consiste à reconnaître dans cet *animus* la puissance poétique, le souffle de l'inspiration (cf. Virgile *Aen* 6.11 : « mentem animumque || Delius inspirat uates ») : D. West, 2002, p. 47 note que le début de cette ode est inspiré de Platon (l'inspiration poétique et le jardin des Muses dans la deuxième strophe), ce qui pourrait inciter à voir dans *animosus* un équivalent de ἔκφρων, ἔνθεος (R.G.M. Nisbet – N. Rudd, 2004, p. 63 doutent néanmoins que l'adjectif puisse avoir ce sens). Si l'on adopte cette interprétation, l'oxymore se fait encore fort : l'enfant, alors qu'il ne parle pas encore (*in-fans*), est déjà plein de la voix divine.

De façon plus simple, le décasyllabe alcaïque contient souvent le groupe en disjonction « adjectif – verbe – nom », comme par exemple dans la dernière strophe de l’ode 4.14, aux vers 49-52 :

Te non pauentis funera Galliae  
duraeque tellus audit Hiberiae,  
te caede gaudentes Sygambri

**compositis uenerantur armis.**

Ce dernier vers de l’hymne à Auguste est remarquable : il témoigne à la fois de la vénération dont jouit Auguste et de son action pacificatrice. L’arrangement verbal de type « y – x – y’ » apporte à cette fin de phrase un ornement notable. Unifié à l’intérieur du décasyllabe, il est sensible.

Horace a une utilisation intéressante du décasyllabe alcaïque : il en fait le vers ultime, unifié rhétoriquement, qui par son rythme, rapide et descendant, demeure longtemps dans l’oreille de l’auditeur. Rappelons que le décasyllabe produit un renversement rythmique après un ennéasyllabe ascendant : l’unification rythmique du décasyllabe permet donc de l’isoler et de souligner de façon forte cette structure naturellement heurtée et puissante de la strophe alcaïque. Après un ennéasyllabe lourd, où L.P. Wilkinson entend le fracas du tonnerre, le décasyllabe est le contrecoup du vers précédent<sup>27</sup>, à la vivacité que nous qualifierions de foudroyante, du fait des deux dactyles descendants. Dans les deux cas ci-dessus, de 3.4 et 4.14, le sujet civique justifie un tel rythme, mâle, assuré et puissant.

Une telle tendance à unifier le dernier vers se retrouve aussi dans les strophes asclépiades a et b, mais le faible nombre de cas n’autorise pas à reconnaître une utilisation de cette ressource rythmique aussi importante qu’en strophe alcaïque. De plus, et surtout, en asclépiade a, la structure métrique de la strophe donne à la disposition rhétorique un effet très différent. Citons le cas de 1.15. 29-32 :

Quem tu, ceruus uti uallis in altera  
uisum parte lupum graminis inmemor,  
sublimi fugies mollis anhelitu,

**non hoc pollicitus tuae.**

Dans cette strophe formée d’abord de trois asclépiades mineurs, l’effet de ce quatrième vers contenant un syntagme final ne saurait être comparé à une construction semblable en strophe alcaïque. Ici, le glyconien, final de la strophe, reprend en écho, le rythme des vers précédents. L’unification rhétorique de ce vers, dans un motif final auquel

---

<sup>27</sup> Ce sont les termes que L.P. Wilkinson, 1963, p. 105, utilise pour décrire ces deux derniers vers de la strophe : ennéasyllabe : « to thunder », décasyllabe : « backwash » : cf. sur tout cela notre introduction p. 57.

l'arrangement verbal donne valeur d'ornement, crée un rythme tranquille et assuré. Nérée prédit avec une parfaite certitude les futures lâchetés de Pâris.

Ainsi, les motifs finaux de phrase dans ces trois types de strophes interviennent souvent en début de dernier vers. Mais, en strophe alcaïque, ils interviennent aussi assez souvent en cours : l'effet est alors très différent<sup>28</sup>.

➤ *Début de motifs conclusifs en odes saphiques :*

Un motif conclusif dans le dernier vers de la strophe saphique est difficile à ménager, vu la brièveté de l'adonique. Remarquables sont en revanche, dans ce type strophiques les motifs commençant en cours ou en coupe de vers 3. On peut même préciser les choses : nous avons compté 20 syntagmes finaux commençant en cours de vers 3, en réalité 17 commencent au second hémistiche<sup>29</sup>.

On peut donc dire qu'une forte tendance est de faire commencer ces motifs à la coupe du vers ou bien quelques syllabes après. Si l'on compte le nombre de syllabes (6 syllabes au second hémistiche saphique + 5 syllabes dans l'adonique), on arrive à quelque chose de comparable au décasyllabe de l'alcaïque ; mais rythmiquement, bien sûr, l'effet est totalement différent puisqu'une pause de fin de vers intervient au cours du syntagme. Une telle construction a, en réalité un effet de « moulage » qui est double : les deux vers, le troisième saphique et l'adonique, sont unifiés rhétoriquement par le syntagme (c'est la tendance observée déjà ci-dessus, en 1.22. 8)<sup>30</sup>, et réciproquement, ce syntagme final intervient, non pas comme dans la situation étudiée en alcaïque dans un vers isolé, mais en cours ou à la coupe d'un vers, ce qui l'intègre métriquement à ce qui précède. L'effet est d'éviter ainsi une puissance rhétorique excessive : Rappelons ainsi 1.10. 17-20 :

Tu pias laetis animas reponis  
sedibus uirgaque leuem coerces  
aurea turbam, | **superis deorum**  
**gratus et imis.**

<sup>28</sup> Cela sera étudié dans notre partie C, Chapitre III, quand nous nous intéresserons à la structure métrique interne des strophes.

<sup>29</sup> L'unification syntaxique de l'adonique avec le troisième hendécasyllabe est la tendance la plus fréquente en clôture de phrase et de strophe saphique. Cependant, comme nous l'avons signalé au début de cette section (p. 234 note), il arrive que l'adonique forme un tout unifié qui, par la charge sémantique des mots employés, a un effet clôturant : ainsi le nom de César en 1.2. 52 « te duce, Caesar », ou une date anniversaire en 3.8. 12 « consule Tullo ».

<sup>30</sup> Cf. *supra* p. 241 ; l'unification syntaxique du troisième hendécasyllabe et de l'adonique est d'autant plus forte qu'elle poursuit l'histoire métrique de cette strophe : on sait que la strophe saphique grecque est à l'origine formée de trois vers et que le troisième hendécasyllabe et l'adonique ne sont à l'origine qu'un seul et même vers : cf. là-dessus, J. Irigoien, 1956, p. 5-7.

Le groupe qualifiant en finale de phrase commence à la coupe du vers 3. D'un point de vue sémantico-syntaxique, la construction est tout à fait comparable à ce que l'on trouvait dans l'exemple alcaïque de 3.4. 20 (non sine dis animosus infans »). Mais, l'intégration réciproque de la rhétorique et de la métrique enlève à ce syntagme de 1.10. 19-20 l'impact, la force que pouvait contenir le décasyllabe : ici, tout est feutré, moulé dans un cadre métrique. Dans cet hymne, purement littéraire, à Mercure, il ne s'agit que de louer le dieu, et non d'énoncer avec force une vérité.

Cependant ce sont les arrangements verbaux de type adjectif – verbe – nom qui forment les ponctuations terminales les plus fréquentes en fin de strophe saphique. On constate alors une tendance très nette dans l'adonique à s'unifier syntaxiquement avec le vers précédent. Un tel arrangement tend à placer l'un des éléments du groupe nominal disjoint en fin d'hendécasyllabe et le second en fin d'adonique, tandis que le verbe est à l'initiale du vers<sup>31</sup>. On sera sensible ainsi à la clôture de l'ode 1.25. 17-20, lorsque le poète, à la fin de son poème érotique médite, par une métaphore végétale, sur le passage du temps, sur la préférence que donne la jeunesse à la vie plutôt qu'à la mort :

laeta quod pubes hederæ uirenti  
gaudeat pulla magis atque myrto,  
aridas frondes **hiemis sodali**  
**dedicet Euro.**

Dans cette ode, le locuteur se moque sur un ton acerbe de son ancienne maîtresse<sup>32</sup>, qui lui a laissé de mauvais souvenirs, et qui a maintenant vieilli et est négligée à son tour. L'ode semble cependant s'achever sur un effet de *diminuendo*<sup>33</sup> : la moquerie fait l'objet d'une généralisation grâce à la métaphore végétale ici employée. Le vieillissement de Lydie est mise en relation avec le cycle des saisons, avec des végétaux qui fleurissent puis meurent. La simplicité rythmique de cette strophe est intéressante : elle est divisée en deux par le changement de proposition à la fin du second vers, et l'arrangement adjectif-verbe-nom en fin de strophe constitue une ponctuation terminale bien nette<sup>34</sup>. Par là, le poète souligne avec une clarté parfaite l'opposition entre la vie de la jeunesse et la vieillesse. Cette vie est symbolisée par le lierre, arbre de Bacchus, et le myrte, arbre de Vénus : les deux divinités s'associent

<sup>31</sup> Cela permet une homéoptote en fin de vers consécutif qui crée, sinon une véritable rime syntaxique, du moins un jeu d'écho phonique : cf. *infra* p. 573. Les hyperbates entre l'adjectif et le nom ont été étudiées par E.D. Stevens, 1953. Il note (p. 204) que cette disjonction entre la fin du troisième hendécasyllabe et la fin de l'adonique est particulièrement fréquente : il relève 55 cas de ce type, c'est deux fois plus qu'entre l'ennécasyllabe et le décasyllabe alcaïque (27 cas) ou qu'entre les deux derniers vers des autres strophes (19 cas).

<sup>32</sup> Sur la vigueur de ton de cette moquerie, cf. ce que nous en avons dit plus haut p. 241.

<sup>33</sup> Sur le ton assourdi de cette dernière strophe, cf. H.P. Syndikus, 2001, p. 244-245 et note 34.

<sup>34</sup> Des jeux phoniques participent de plus à hyperdessiner le cadre métrique : on note la répétition en correspondance verticale devant la coupe de la syllabe [pu] : pubes / pulla, ainsi que, peut-être, un schéma d'échos phoniques uirenti / sodali, myrto / Euro.



comme souvent pour représenter l'épanchement vital. À cela s'opposent<sup>35</sup>, dans la seconde moitié de la strophe, les *aridas frondes* balayés par le vent<sup>36</sup>. Le rythme parfaitement clos, maîtrisé et univoque de cette strophe lui donne un caractère d'évidence.

Les ponctuations terminales en fin de strophe saphique sont donc développées dans les deux derniers vers de la strophe : l'adonique forme ainsi une unité syntaxique avec le troisième hendécasyllabe, grâce aux disjonctions adjectifs /nom. En comparaison avec les constructions des odes alcaïques, on constate donc que ces motifs rhétoriques ont un effet stylistique très différent. Intervenant en cours ou en coupe de vers, ils demeurent unifiés métriquement au reste de la strophe : il n'y a pas cet effet foudroyant du décasyllabe clôturant la strophe, il y a tout au contraire moulage du sens. On a ainsi affaire à une rhétorique plus calme.

Après l'étude des clôtures de phrase par le verbe, nous avons donc essayé ici d'envisager d'autres motifs, plus stylistiques, de clôture, par des arrangements verbaux ou par des figures de style. Rappelons que nous n'avons pas la prétention d'avoir sur ce point épuisé le sujet : l'art horatien est d'une grande richesse et ne peut être aisément circonscrit. Nous avons choisi d'étudier certains motifs rhétoriques précis afin d'en voir l'utilisation et les effets. Pour achever cette analyse des fins de phrases, il convient de dire un mot sur une tendance inverse très fréquente également, la tendance à l'emploi d'une relance finale *in extremis* dans la phrase : l'effet est alors celui d'un élargissement final du sens.

### c) Élargissement final du sens : les relances en finale de phrase

Les phrases horatiennes se caractérisent souvent par un goût évident pour l'énumération : nous aurons l'occasion d'y revenir. Mais il arrive que ce goût pour l'énumération s'épanche jusque dans des relances inattendues. Nous n'allons pas trop insister

---

<sup>35</sup> L'interprétation que nous suivons est la plus habituelle. R.G.M. Nisbet – M. Hubbard, 1970, p. 298 en proposent une autre, originale: elle consiste à entendre "atque" non au sens d'une conjonction coordonnant le lierre et le myrte mais comme une particule de comparaison. *Pubes gaudeat uirenti hedera magis atque pulla myrto* : « la jeunesse se réjouit du lierre vert plus que du myrte sombre ». Selon les commentateurs, cette strophe serait ainsi tripartite, et peindrait les trois âges de la femme : *uirenti hedera* serait la fraîche jeunesse, *pulla myrto* l'âge mûr, *aridas frondes* la vieillesse. Comme le notent les commentateurs, une telle interprétation transforme le rythme de la strophe en le rendant plus dense et plus puissant. Mais il nous semble qu'une telle interprétation ne rend pas raison de l'assimilation *hedera – myrto* = Bacchus et Vénus : les opposer n'aurait pas de sens.

<sup>36</sup> Les feuilles mortes, symbole du temps qui passe et que tentent de retenir un moment les réjouissances de la vie, sont un élément topique des poésies légères : en 3.16. 9-10, Horace invite un ami à une réjouissance bachique en annonçant que demain les feuilles jonchant le bois seront emportées par l'Eurus ; en 2.9. 5-8, le temps qui passe est représenté par l'arrivée de l'hiver où les feuilles sont emportées par l'Aquilon. Cela justifie la conjecture « Euro », alors que tous les mss. donnent « Hebro », fleuve de Thrace. La plupart des éditeurs se sont ralliés à cette conjecture. Pour une discussion de ce problème textuel, cf. R.G.M. Nisbet – M. Hubbard, 1970, p. 299-300.

sur ce type de construction sur lequel nous reviendrons dans les prochaines parties<sup>37</sup>, mais, dans le cadre de l'étude des fins de phrases, il paraissait nécessaire d'en dire un premier mot ici.

La fin de la phrase de 3.8. 1-4 présente un bon exemple de relance finale :

Martiis caelebs quid agam Kalendis,  
quid uelint flores et acerra turis  
plena miraris positusque carbo in  
caespite uiuo.

Après deux interrogatives indirectes, le verbe principal « miraris » suggère une clôture que vient rompre la relance inattendue d'un nouveau sujet de l'interrogative. La phrase se clôt ainsi sur une ultime ouverture. Il s'agit évidemment ici de suggérer des images à profusion dans l'esprit de l'auditeur. Certes, le groupe participe « positusque in caespite »<sup>38</sup> se rattache syntaxiquement non seulement à « carbo » mais aussi aux autres sujets, « flores et turris », selon une structure ἀπὸ κοινοῦ fréquente chez Horace : tous ces objets utilisés pour le sacrifice sont posés sur l'autel. Cependant le groupe final en relance « positus carbo in caespite uiuo » forme un tout unifié qui semble jouer sur des effets de contraste : contraste entre un élément naturel, signe de vie, la motte de terre, le *caespes*, et le charbon ardent, signe de mort. Le contraste peut même paraître pictural si l'on songe que l'adjectif « uiuo » peut montrer que le gazon est encore vert<sup>39</sup> et que par là il s'oppose à la braise rouge. On peut voir là un petit tableau : clôturer ainsi la phrase et la strophe sur ces contrastes de couleur, c'est suggérer des images à l'auditeur, c'est ajouter quelques traits supplémentaires au petit tableau peint par l'énumération de cette strophe.

En 1.12. 37-40, on trouve un autre effet créé par ces relances en fin d'énumération :

Regulum et Scauros animaeque magnae  
Prodigum Paulum superante Poeno  
Gratus insigni referam Camenam  
Fabriciumque.

Ici, dans l'énumération et la relance finale, il ne s'agit pas de peindre un tableau plein de couleurs mais bien plutôt, par un art du nom propre typique d'Horace<sup>40</sup>, de suggérer des

---

<sup>37</sup> Sur le rythme thématique créé par la répétition d'éléments fonctionnellement équivalents, cf. le chapitre II de la partie B, p. 399.

<sup>38</sup> Sur l'originalité stylistique de l'emploi de ces groupes participes, cf. p. 243 note.

<sup>39</sup> c'est la traduction qu'en donne F. Villeneuve, 1929, *ad loc.*

<sup>40</sup> Là-dessus, cf. J. Marouzeau, 1949 (1) et sur ce passage particulièrement, p. 213 : « Romain, Horace aime à faire défiler dans ses vers les grands noms de l'histoire romaine. »

souvenirs historiques<sup>41</sup>. Or ici, le nom de Fabricius vient frapper l'oreille d'autant plus fortement qu'il emplit l'adonique tout entier<sup>42</sup> : cette structure verbale du vers, exceptionnelle, donne à ce nom une valeur de ponctuation pour l'ensemble de la phrase.

Il n'est cependant pas nécessaire d'avoir une énumération dans la strophe pour pouvoir parler ensuite d'une relance finale. Très fréquemment, la phrase horatienne s'achève sur un groupe ajouté en sus, alors que par ailleurs les attentes sémantico-syntaxiques étaient toutes résolues et ne laissaient plus rien attendre. Ainsi en 2.11. 5-8 :

... : fugit retro

leuis iuventas et decor, arida

pellente lasciuos amores

canitie facilemque somnum.

Dans l'ablatif absolu qui termine la phrase, « arida pellente ... canitie » encadre le groupe objet « lasciuos amores »<sup>43</sup> : l'effet de clôture est clair, mais, *in extremis*, survient un nouvel objet coordonné « facilemque somnum » qu'on peut donc qualifier de relance. Ici, bien sûr, l'effet est celui d'une chute inattendue et plaisante : si amours et sommeil facile caractérisent la jeunesse, ils ne relèvent pas du même domaine !

Comme les constructions précédentes, toutes ces relances attirent également à leur manière l'attention sur la fin de la phrase : intervenant *in extremis*, elles correspondent à une reprise du rythme, alors que l'impression de complétude sémantique incitait à un ralentissement. Ces relances créent un élargissement du sens. Dans la troisième partie de notre travail, nous approfondirons la construction de ces relances en étudiant la position métrique où elles débutent<sup>44</sup>, mais, dès maintenant, il nous paraissait nécessaire d'en dire un mot.

Tout au long de cette section, nous avons essayé de repérer par quels procédés rhétoriques Horace soulignait les fins d'énoncé, et nous avons voulu voir si ces procédés étaient utilisées de la même manière selon la position métrique.

### Bilan de l'étude des clôtures rhétoriques de phrase

---

<sup>41</sup> Dans la strophe précédente, le principe est le même : après Romulus, Pompilius, Tarquin, est nommé, en relance, Caton. L'effet est cependant très différent : la relance nous ramène de façon très soudaine à la réalité presque présente, celle du Ier siècle, après l'évocation des rois de Rome. La relance provoque là un effet de rupture.

<sup>42</sup> On retrouve ce type de construction, de façon exactement semblable, en 1.30. 8 et 2.6. 8 : dans ces deux cas, on peut dire que le dernier élément de l'énumération est en relance, dans la mesure où les deux premiers étaient reliés par « et » et que survient soudain un troisième relié par « -que ». Cet ultime élément se trouve ainsi distingué du reste.

<sup>43</sup> D'après R.G.M. Nisbet *art. cit.*, in J.N. Adams – R.G. Mayer 1999 (éd.) p. 151, la disjonction par hyperbate du sujet et du participe d'un ablatif absolu est un procédé d'organisation rhétorique auquel ne répugne par Horace alors qu'il est rare chez Cicéron ou César.

<sup>44</sup> Pour les membres syntaxiques intervenant en fin de strophes alcaïques, cf. p. 871 ; pour les strophes asclépiades b, cf. p. 980 ; pour les strophes asclépiades a, cf. p. 995.

Nous venons d'étudier les procédés rhétoriques par lesquels Horace achève ses phrases : ce type d'étude nous a paru importante pour comprendre que les phrases horatiennes ne sont pas seulement des unités sémantiques et syntaxiques, mais qu'elles forment aussi des unités rhétoriques aux visées particulière et que la rhétorique vient clore.

Nous avons repéré que souvent Horace jouait sur des effets d'élargissement rhétorique : il place une relance en fin de phrase. Ce type de relance sera étudié dans les prochaines parties. Mais nous avons aussi des procédés pour souligner la fin de phrase en l'achevant clairement. Nous nous sommes intéressé à deux grands types de clôtures rhétoriques : celui qui s'appuie sur la tendance naturelle à la langue latine d'achever ses phrases sur le verbe, celui, plus littéraire, qui consiste à souligner l'achèvement de la phrase par un arrangement verbal ou une autre figure rhétorique remarquable. Ces effets de clôture concernent environ une phrase horatienne sur cinq : sans être dominants, ils représentent des procédés rhétoriques non négligeables. Quand les phrases horatiennes commencent à avoir une certaine ampleur, ils s'avèrent nécessaire.

La comparaison de l'utilisation de ces procédés de clôture en cours et en fin de strophe nous a conduit à des conclusions importantes. De façon générale, la clôture par le verbe est plus fréquente pour les phrases s'achevant en cours de strophe que pour celles s'achevant en fin de strophe ; globalement la tendance paraît inverse pour les procédés de clôture par arrangement verbal ou figures rhétoriques.

Nous avons proposé une explication à ces phénomènes. La clôture de la phrase par le verbe relève de tendances syntaxiques naturelles à la langue latine : elle est ferme et nette. Si Horace l'évite en fin de strophe, c'est apparemment pour éviter un rythme univoque trop simple et trop lourd ; le poète en use surtout dans des contextes civiques ou hymniques. En revanche, cette clôture par le verbe peut intervenir en cours de strophe avec un effet stylistique intéressant et qui paraît plusieurs fois recherché par le poète : avec le verbe à la fin, l'achèvement de la phrase est clair et net, et la dissonance avec la position en cours de strophe est alors sensible. Un tel effet stylistique convient pour exprimer la subjectivité du locuteur.

Les tendances sont inverses pour les effets de clôture par arrangement verbal ou par d'autres figures rhétoriques. Sauf dans les strophes alcaïques, de telles fins de phrases interviennent en fin davantage qu'en cours de strophe. Nous reconnaissons là une volonté d'apporter un ornement rhétorique (que n'apporte pas un simple verbe final) à la fin de strophe autant qu'à la fin de phrase. C'est cela qui nous encourage maintenant à étudier par quels types de mots s'achèvent les strophes.

### **III.2. 2 : Clôture rhétorique des fins de strophes :**

Pour terminer cette partie consacrée aux relations entre les limites phrastiques et les limites strophiques, il est intéressant d'étudier avec précision comment s'achèvent les strophes, et si elles jouissent de procédés de clôture rhétorique.

Bien sûr tout dépend si la phrase se poursuit ou non au-delà de la strophe : c'est là le problème des enjambements que nous avons examiné dans le second chapitre de cette partie et sur lequel il n'est pas nécessaire de revenir ici. En revanche, dans la suite de ce que nous venons de faire pour les fins de phrases, on peut se demander si la place et la nature des mots font l'objet d'une recherche en fin de strophe.

Lorsqu'il y a coïncidence entre la fin de la strophe et la fin de la phrase, les clôtures rhétoriques sont celles que nous venons d'étudier ci-dessus. Qu'en est-il dans les cas de discordances plus ou moins fortes ? On peut difficilement s'attendre à des motifs semblables à ceux que nous venons de voir en fin de phrase : des procédés rhétoriques aussi forts peuvent difficilement se mettre au service de la grille de lecture métrique quand précisément elle est en discordance avec la grille rhétorique. Mais à défaut de ces procédés rhétoriques, on peut étudier la nature des mots en fin de strophe. La nature et la fonction grammaticales d'un mot en fait un déterminant ou un déterminé. Placer une fin de strophe un mot déterminant (un nom, centre d'un groupe nominal – un verbe, centre d'un groupe verbal) n'est certes pas suffisant pour que l'on puisse dire qu'il y a clôture rhétorique de la phrase ; en revanche, placer en fin de strophe un mot déterminé, qui dépend entièrement d'un autre, c'est indéniablement créer une discordance entre l'importance du repère métrique et l'importance de ce mot. On peut donc proposer un classement des derniers mots des strophes horatiennes selon leur nature, en confondant dans une même catégorie nom et verbe, qui toujours ont valeur de déterminant et non donc pas d'effet particulier :

Tableau A-10

	Alcaïque	Saphique	Asclépiade a	Asclépiade b
nom ou verbe	259 : 81,7 %	177 : 86,3%	49 : 79 %	26 : 74,3 %
adjectif	55 : 17,3 %	25 : 12,2 %	13 : 21 %	7 : 20 %
pronom	0 %	3 : 1,5 %	0 %	1 : 2,9 %
adverbe	3 : 1 %	0 %	0 %	0 %
proclitique	0 %	0 %	0 %	1 : 2,9 %
<b>TOTAL</b>	<b>317</b>	<b>205</b>	<b>62</b>	<b>35</b>

Ces chiffres peuvent être comparés à ceux que donne M. Platnauer sur la fin des distiques élégiaques. Comme la strophe horatienne, le distique élégiaque est en effet une unité de sens<sup>45</sup> : on peut donc tenter de voir si les mêmes moyens de clôture rhétorique sont utilisés. On constate que la fréquence du nom ou verbe en fin d'unité métrique est la même dans les strophes horatiennes et dans les distiques élégiaques : autour de 80 %<sup>46</sup>. Cette fréquence

<sup>45</sup> Pour les Anciens, le distique, comme le quatrain, est conçu comme une unité poétique, capable de constituer à lui seul un poème : cf. Nonius Marcellus, 428.11, citant Varron, *Parmeno* : « itaque etiam distichon epigrammation uocant poema ».

<sup>46</sup> M. Platnauer, 1951, p. 40.

néanmoins est très importante en ode saphique, moins importante en asclépiade b et dans les odes en distiques et monostiques. En revanche, une différence remarquable existe entre les fins de distiques élégiaques et les fins de strophes horatiennes : dans cette seconde situation, les adjectifs y sont beaucoup plus fréquents<sup>47</sup>. Cependant un adjectif peut jouer des fonctions variées qu'il nous faut donc examiner

Avant d'essayer de comprendre la fonction de ces adjectifs en fin de strophe, il est sans doute plus aisé de commencer par dire deux mots des strophes s'achevant sur des proclitiques ou des adverbes : là l'effet est évident et il va nous falloir le préciser.

i. Strophes s'achevant sur un proclitique

Nous entendons par proclitique les coordonnants, subordonnants, prépositions. Par l'emploi de ce terme, on comprend de suite l'effet créé. Un proclitique s'appuie sur quelque chose qui est censé venir après ; or après ce mot vient une pause de diction due à la fin de strophe. On devine donc bien sûr combien la tension est vive entre mètre et sens. Dans les strophes horatiennes, on trouve un unique cas, 1.5. 12, que nous avons déjà cité et dont nous avons analysé l'enjambement compact<sup>48</sup> :

12                   ... . Miseri quibus

intemptata nites. Me tabula sacer

uotiuu paries indicat uuida

15                   suspendisse potenti

16                   uestimenta maris deo.

La place de ce pronom relatif en fin de strophe est inattendue : elle participe à une tendance générale que nous avons relevée dans cette ode<sup>49</sup>. L'ode 1.5 montre un très fort décalage entre le matériel syntaxico-rhétorique et le cadre strophique. La complexité du contrepoint ainsi créée montre la force des passions, que décrit ici, de façon distanciée, le poète.

Ce cas est cependant unique dans les strophes horatiennes. En revanche, les strophes s'achevant sur un adverbe sont un peu plus fréquentes.

---

<sup>47</sup> *Ibid.* : adverbes, conjonctions, nombres et adjectifs constituent 3 % des fins de distiques. Cet écart peut se justifier par une raison propre aux distiques élégiaques. 17 % des pentamètres s'achèvent sur un pronom. Cela peut sans doute s'expliquer par le fait que ce vers recherche souvent un dissyllabe iambique (ou pyrrhique) ; or beaucoup de pronoms latins sont constitués de dissyllabes dont la première syllabe est brève (ego, mihi, eum, uter, idem...). Mais les adjectifs dissyllabiques existent également en nombre : cette raison ne suffit donc pas...

<sup>48</sup> Cf. *supra* p. 197.

<sup>49</sup> Cf. *supra* p. 248.

ii. Strophes s'achevant sur un adverbe :

Un adverbe forme avec le terme qu'il complète un groupe très unifié, du type déterminant / déterminé. Une fin de strophe encadrée par ce déterminant et ce déterminé aurait donc un effet de discordance entre unité syntagmatique et séparation métrique : la discordance est d'ailleurs si puissante qu'elle ne se rencontre pas dans les strophes horatiennes.

Mais de façon plus générale, l'adverbe est sémantiquement proclitique : il laisse attendre quelque chose et un énoncé ne s'achève normalement pas dessus<sup>50</sup>. Bien sûr, l'attente d'une suite n'est pas une exigence aussi impérieuse que dans le cas d'une préposition ou d'une coordination, mais rhétoriquement une attente existe. Sur les trois strophes horatiennes s'achevant sur un adverbe, deux ont un enjambement compact. Cela n'a rien d'étonnant : l'effet de tension est puissant. Mais le cas restant est remarquable : il s'agit d'un enjambement progressif en 4.14. 8 :

Quem legis expertes Latinae

Vindelici didicere nuper

quid Marte posses. ...

Ici, l'adverbe est postposé par rapport au verbe : on a un renversement de la structure normale. La strophe s'achève sur un mot habituellement proclitique. Or, cet adverbe rend plus pressante l'attente de l'interrogative indirecte : l'inversion de la clause normale (verbe en fin de proposition) fait attendre une suite. Nous avons déjà étudié cet enjambement : nous avons dit que l'interrogative indirecte, par son intégration syntaxique, créait une tension très forte d'une strophe à l'autre<sup>51</sup>. La place de l'adverbe à la fin de la première strophe renforce encore cette tension.

La fin de strophe est un repère majeur qui fait ressortir le mot qui précède grâce à la pause de diction qui vient ensuite. Lorsque cette position est occupée par un mot de sens faible, habitué à s'appuyer sur un autre, un décalage est créé. Un adverbe, même lorsqu'il vient après le verbe, a une tendance naturellement proclitique, il fait attendre quelque chose d'autre ; or placé en fin de strophe, cet adverbe est immédiatement suivi d'une pause de diction, d'où un sentiment de discordance.

Qu'en est-il maintenant des strophes qui s'achèvent sur un adjectif ?

iii. Strophes s'achevant sur un adjectif :

Le nombre beaucoup plus grand de strophes s'achevant sur un adjectif incite évidemment à faire certaines distinctions nécessaires. Outre la présence ou non d'un

---

<sup>50</sup> L'adverbe rejeté en fin de phrase acquiert, on le sait, un relief important (Quint., *I.O.* 9.4. 29-30).

<sup>51</sup> Cf. *supra* p. 160.

enjambement strophique, il faut tenir compte de la place de l'adjectif par rapport au nom et sa valeur sémantique. L'adjectif par rapport au nom n'a pas exclusivement la tâche de préciser, il peut aussi, on le sait, déterminer le sens de l'expression entière. C'est la différence entre la fonction déterminative, prédicative et la fonction simplement qualificative de l'adjectif<sup>52</sup>.

La majorité des strophes qui s'achèvent sur un adjectif s'achèvent en coïncidence avec la fin de la phrase (63 sur 100). La question est alors de savoir si cet adjectif a une valeur de clôture ou non, à la fois pour la phrase et pour la strophe. Lorsque l'adjectif a valeur déterminative, il est essentiel pour l'énoncé : sa place en fin de strophe le met donc en évidence et réciproquement il souligne la fin de la strophe. Il y a coïncidence entre les deux grilles. C'est ce que l'on trouve en 1.27. 8 :

Vino et lucernis Medus acinaces  
immane quantum discrepat ; impium  
lenite clamorem, sodales,  
et cubito remanete presso.

Le participe-adjectif « presso » a ici une fonction attributive : c'est le mot le plus important de cette proposition. Sa position, remarquable, en fin de strophe est donc en parfaite concordance avec le sens : la phrase et la strophe culminent sur un sens entièrement achevé que le mot fondamental « presso » vient sceller. Cette structure rythmique simple et nette donne une grande force à l'injonction du début de cette ode dramatique. Le poète ne s'est pas encore mêlé au groupe de buveurs, il les conseille : le rythme est donc clair et univoque, cela ne sera plus le cas ensuite. La force de la place finale de « presso » est d'autant plus grande qu'elle participe d'un arrangement « nom – verbe – adjectif » comparable à ce que nous avons précédemment analysé.

Lorsque l'adjectif est purement descriptif, l'effet est assez différent. Citons par exemple 1.15. 8 ou 2.3. 16 :

1.15. 7-8 :

... : “ mala ducis aui domum  
quam multo repetet Graecia milite,  
coniurata tuas rumpere nuptias  
et regnum Priami uetus.

2.3. 15-16 :

Huc uina et unguenta et nimium breuis  
flores amoenae ferre iube rosae,  
dum res et aetas et Sororum  
fila trium patiuntur atra.

Dans les deux cas, « uetus » et « atra », on voit bien que ces adjectifs n'apportent aucune information : fonctionnant l'une et l'autre par hypallage, le premier qualifie Priam, le second la Parque, mais ce sont des épithètes de nature. Il en va de même en 3.29. 28 : dans

---

<sup>52</sup> Cf. là-dessus, J. Marouzeau, 1922, p. 13-99.



« Tanaisque discors. ||| », là aussi l'épithète est évidemment de nature<sup>53</sup>. De tels adjectifs ne font pas culminer ces fins de strophes sur un apport informatif réel : tout au contraire, on a le sentiment d'un relâchement du sens en fin de strophe. Cependant, l'organisation verbale, de type « y-x-y' » en 1.15. 8, peut rendre cet adjectif prévisible en le faisant participer à un motif de clôture<sup>54</sup>.

Lorsque ces adjectifs en fin de strophe sont suivis d'un enjambement progressif ou additionnel, il semble qu'ils peuvent continuer à avoir les mêmes effets en soulignant ou au contraire en relâchant la fin de la strophe. Voyons par exemple les deux premières strophes de l'ode 4.4, qui sont liées par un enjambement progressif :

1     Qualem ministrum fulminis alitem  
      cui rex deorum regum in aus uagas  
      permisit expertus fidelem  
      Iuppiter in Ganymede flauo,

5     olim iuventas et patrius uigor

6     nido laborum protulit inscium

« Flauo » est un adjectif de nature sans apport informatif important. Faire s'achever une strophe sur un tel adjectif, c'est, d'un certain point de vue, relâcher le sens avant même la fin de la strophe (la proposition pourrait parfaitement s'achever à « Ganymede »). Mais ici une tension syntaxique forte court depuis le début de la strophe : la relative des vers 2-4 fait attendre le verbe dont dépend l'accusatif du vers 1, tandis que se fait attendre également la principale dont dépend cette longue comparative. Dans une situation aussi tendue, le « flauo » de fin de strophe est dans une position paradoxale, discordante : sans valeur informative, elle est en position métrique importante, et constitue le dernier mot avant une résolution de l'attente syntaxique. En réalité, dans cette phrase très ample, où l'enjambement progressif apporte une évidente solennité, l'adjectif de nature à la fin de la première strophe constitue un ornement facultatif pour le sens, certes, mais qui contribue à la beauté de l'ensemble.

Restent les adjectifs placés en fin de strophe après un enjambement compact. On repère 18 cas de ce type, dont 11 où l'adjectif précède le nom qui se trouve donc dans la strophe suivante. Cette dernière situation a été analysée dans notre second chapitre, dans la section consacrée aux enjambements compacts<sup>55</sup>.

---

<sup>53</sup> Plessis-Lejay, 1911, p. 185 n.4 nous expliquent que le Tanais est « qualifié [de « discors »] à cause des dissensions entre les Scythes et les Parthes, garantie de sécurité pour Rome ».

<sup>54</sup> Cf. *supra* p. 242. J. Marouzeau, 1922, p. 110 note qu'en cas de disjonction du groupe nominal avec un adjectif purement qualificatif postposé, cela permet de détailler chacun des termes, de faire apparaître le substantif comme un élément essentiel de l'énoncé.

<sup>55</sup> Cf. *supra* p. 216.

Lorsque l'adjectif à la fin de la strophe devant un enjambement compact précède le nom, il ne semble pas qu'en soi-même il ait un effet quelconque, car la puissance de l'enjambement compact domine. En revanche, il faut noter que même précédant un tel enjambement, l'adjectif peut participer à un arrangement verbal, qui place ainsi, en fin de strophe, un motif rhétorique conclusif alors même que pourtant la phrase se poursuit. Les cas sont exceptionnels : il s'agit de 1.14. 10-16 et 4.14. 9-13 :

1.14. 10-16 :

Quamuis Pontica pinus,

**siluae filia nobilis,**

iactes et genus et nomen inutile,  
nil pictis timidus nauita puppibus  
fidit.

4.14. 9-13 :

... . Milite nam tuo

Drusus Genaunos, inplacidum genus,

Breunosque uelocis et arces

**Alpibus impositas tremendis**

deiecit acer plus uice simplici

Dans ces deux cas, le dernier vers, le glyconien de la strophe asclépiade b en 1.14, le décasyllabe de la strophe alcaïque en 4.14 forme un tout syntaxique parfaitement clos ; l'arrangement symétrique de type « y – x –y' » constitue un ornement rhétorique tout à fait semblable à ceux que l'on rencontre en ces mêmes positions métriques en fin de phrases. Mais ici, la phrase se poursuit chaque fois sans la moindre pause de sens. Le rythme est donc fort complexe. La phrase se déploie en enjambant la strophe, ce qui crée une discordance fondamentale entre les deux grilles de lecture, métrique et rhétorique ; mais de plus, un procédé rhétorique, l'arrangement verbal symétrique, généralement utilisé pour souligner une fin de phrase, est ici mis au service de la grille de lecture métrique en soulignant la fin de la strophe. De façon générale, la rhétorique va contre la métrique, mais sur un procédé, elle est en concordance avec. Cette grande complexité rythmique sert chaque fois des propos forts et agités. L'ode 1.14, nous l'avons déjà dit, a partout un rythme complexe<sup>56</sup> : ici, le poète, qui met en garde le navire sur les dangers de la haute mer, réfute sa prétention à la noblesse qui le protégerait. L'adresse est vive. Dans l'ode 4.14, ce passage décrit la victoire de Drusus sur les Germains. Nous avons déjà attiré l'attention sur la longueur de cet enjambement compact<sup>57</sup> ; indéniablement, Horace donne à toute cette phrase un rythme complexe : peut-être est-ce, dans cette épinicie, une imitation du style pindarique, mais plus généralement, cela tient à la violence du sujet traité, les guerres germaniques.

<sup>56</sup> Cf. l'analyse rhétorique d'ensemble p. 123.

<sup>57</sup> Cf. *supra* p. 199.

L'étude des strophes s'achevant sur un adjectif permet ainsi de repérer certains effets rhétoriques pour clore la strophe ou au contraire pour donner un sentiment d'expansion.

### **Conclusion de la section**

Toute cette section avait pour but de clore l'étude menée tout au long de cette partie sur les fins de phrases et les fins de strophes ; en même temps, elle introduit les parties suivantes en s'intéressant à des motifs internes à la phrase. Nous avons essayé de voir comment fins de phrases et fins de strophes faisaient l'objet de recherches rhétoriques particulières qui les mettent en évidence. Nous avons repéré ainsi des motifs conclusifs qui forment des ornements et ponctuent les phrases de l'intérieur. Nous avons vu le contrepoint que ces motifs conclusifs de phrase entretenaient avec les fins de strophes.

S'il n'est pas étonnant que les fins de phrases fassent l'objet d'une telle recherche, des procédés de ce type pour clore les strophes (quand fins de strophes et de phrases ne coïncident pas) sont, parfois, inattendus. Qu'Horace répugne à placer des termes proclitiques en fin de strophe n'a certes rien de surprenant : il y a souvent coïncidence entre les deux grilles de lecture. Les cas où les termes proclitiques sont donc remarquables. En revanche, les quelques cas où Horace ponctue par un motif rhétorique une strophe, alors même que la phrase se poursuit par enjambement constituent des effets rythmiques remarquables. Mais au-delà de leur valeur exceptionnelle, ils témoignent de la richesse rythmique que le poète lyrique est à même de déployer dans ses odes.

## CONCLUSION DU CHAPITRE III

Ce troisième chapitre avait pour but d'achever l'étude des relations entre limites phrastiques et limites syntaxiques par des considérations plus générales. Sans encore entrer dans l'étude précise des membres de phrases, qui sera l'objet des deuxième et troisième parties de notre travail, nous avons essayé de voir en quoi dans le cours de la phrase, dans son déploiement, dans les mots qui la constituent, les limites strophiques étaient sensibles. Pour cela, nous nous sommes intéressé à deux domaines bien distincts : d'une part la longueur des phrases, d'autre part les structures verbales en fin de phrase et en fin de strophe. Des différences sont apparues en fonction des types strophiques.

Dans les odes saphiques, les « phrases strophes » sont relativement nombreuses et, de façon plus générale, l'accord du début et de la fin de phrase avec les limites strophiques est très fréquent. Comme pour les autres types strophiques, les phrases qui s'y achèvent en fin de strophe, ne se terminent pas sur un verbe ; mais en dépit de ce refus d'un unisson trop simple, un signe montre que les clausules de fins de phrases sont utilisées en fonction de la position métrique : le poète évite en cours de strophes saphiques les clausules par arrangements verbaux ou autres figures de rhétorique. Tout cela témoigne d'un souci de faire de la strophe saphique non seulement une unité de sens, mais de façon plus particulière aussi une unité rhétorique qui organise le déploiement de la phrase même lorsqu'elle ne l'achève pas.

Dans les odes alcaïques, ce souci de l'unité strophique est moins net : les phrases qui débutent et s'achèvent à des repères métriques sont moins fréquentes, et l'on trouve de nombreuses clausules, par arrangements verbaux ou figures de style, en cours de strophe. Cela témoigne de libertés plus grandes données à l'organisation d'un contrepoint complexe.

Il est plus difficile de définir les tendances des strophes asclépiades a et b qui sont moins nombreuses. Cependant si la strophe asclépiade a semble suivre les tendances de la strophe saphique, il apparaît que la strophe asclépiade b permet un déploiement phrastique très libre : les phrases débutant et s'achevant en plein cours de strophe sont assez nombreuses.

Ce sont là les tendances propres à chaque strophe et qui confirment, en les approfondissant, les conclusions tirées dans les chapitres précédents. Les analyses données au cours de ce chapitre montrent que l'esthétique horatienne habituelle encourage à un respect du cadre métrique comme unité organisant le déploiement rhétorique : cela permet sinon un calme et une simplicité gracieuse ( dans les phrases strophes), du moins le sentiment que le rythme itératif de la strophe est toujours là, même quand, imitant un style pindarique de la célébration, le poète déploie des phrases très amples, dans le livre IV. Il arrive cependant aussi que le poète permette à certains moments des oppositions violentes à cette unité métrique.

Ces trois chapitres nous ont permis de comprendre l'importance de la strophe dans son rapport au déploiement de la phrase. Il nous semble possible maintenant d'étudier les odes en distiques et monostiques afin de voir si l'on peut y retrouver, dans des structures quatrains, de telles organisations.

## CHAPITRE IV :

### STRUCTURE QUATRAIN DANS LES ODES EN DISTIQUES ET MONOSTIQUES

L'étude des distiques et des monostiques des *Odes* invite à se poser une question nouvelle. Nous avons essayé de montrer, au long des pages précédentes, que la strophe de quatre vers constituait le cadre métrique par rapport auquel se déploie le sens dans les *Odes*. Dans le contrepoint général qui constitue le rythme des *Odes*, la strophe est dans la grille métrique ce qu'est la phrase dans la grille rhétorique. Le rythme général de l'ode est créé par la confrontation de ces deux grilles de lecture. Nous avons vu un certain nombre de cas où elles ne concordaient pas : dans ces situations de discordances, une grille de lecture n'efface pas l'autre, bien au contraire, elles s'opposent avec vigueur.

Or qu'en est-il dans les distiques et les monostiques ? La littérature critique dans ce domaine est importante. On connaît la fameuse loi de Meineke selon laquelle toutes les *Odes* d'Horace sont écrites dans la forme quatrain et que même les odes en distiques et monostiques doivent être lues en unités de quatre vers. Cette loi a été étudiée et critiquée par de nombreux savants, et il serait sans doute prétentieux de vouloir encore ajouter quelque chose. Les conclusions auxquelles sont arrivées K. Büchner, et que tendent en partie à confirmer les travaux de K.E. Bohnenkamp, relativisent la toute puissance de cette *lex Meinekiana* : si bon nombre d'odes en distiques sont pensées comme des quatrains, certaines gardent la structure plus libre, plus ouverte de l'épode. Les études de K. Büchner incitent à voir une évolution depuis la pratique des distiques épodiques jusqu'au quatrain lyrique, certaines odes étant franchement épodiques, d'autres clairement en forme de quatrains, d'autres encore à mi-chemin entre les deux.

Ce chapitre abordera l'étude des odes de façon un peu plus rapide, car les études menées par K. Büchner n'ont pas besoin d'être reprises. En revanche, ce que nous voudrions faire, c'est tenter une contre-épreuve de ce que nous avons fait pour les odes en quatrains avérés. Nous avons entrepris d'étudier le contrepoint entre le déploiement du sens et le cadre strophique. Nous allons essayer maintenant de voir si les outils utilisés pour les strophes en quatrains avérés peuvent éclairer les odes en distiques et monostiques.

En premier lieu, il est sans doute bon de commencer par une présentation d'ensemble des types d'odes en distiques et monostiques. On trouve chez Horace :

- 12 odes écrites en distiques formés d'un asclépiade mineur et d'un glyconien
- 1 ode écrite en distiques formés d'un aristophanien et d'un saphique majeur

Pour ces treize odes, on peut parler de distiques éoliens, puisque les vers qui les composent sont d'origine éolienne.

- 5 odes écrites en distiques formés de vers de séries dactyliques et/ou iambo-trochaïques

La parenté est ici grande avec les épodes : d'ailleurs le distique utilisé en 1.7 et 1.28, formé d'un hexamètre suivi d'un tétramètre dactylique, se trouve également dans l'épode 12.

- 6 odes écrites en vers éoliens monostiques, asclépiades, mineurs ou majeurs

Ces odes respectent-elles la loi de Meineke, selon laquelle toutes les odes d'Horace sont écrites en unités de quatre vers ? Cette notion d' « unité de quatre vers » peut d'ailleurs prêter à discussion : s'agit-il de strophes ?

Comme nous l'avons rappelé dans notre introduction<sup>1</sup>, le concept de strophe est d'abord un concept métrique qui implique de reconnaître, dans une lecture *ad metrum*, un repère plus fort à la fin de la strophe qu'à la fin d'un vers interne. Le premier critère définitoire de la strophe, externe, est la répétition du groupe de vers : un poème strophique répète *ad libitum* la même combinaison de plusieurs vers. D'après ce critère, on ne peut pas parler de strophes quatrains dans les odes en monostiques ou en distiques, puisque, par définition, c'est un seul vers ou une combinaison de deux qui y sont répétés.

Le second critère définitoire de la strophe, moins strict, est interne : il tient aux tendances, toute relatives, à la synaphie prosodique entre les vers d'une strophe<sup>2</sup>. Peut-on en reconnaître de semblables dans les odes en distiques et monostiques qui permettraient de parler de strophe quatrain. Cette étude prosodique a été menée par K.E. Bohnenkamp<sup>3</sup> et est parvenue à des résultats plutôt mitigés et non décisifs, car les tendances à la synaphie, nous l'avons vu, ne sont pas même constantes dans les odes en strophes quatrains avérées.

Selon une définition exclusivement métrique, il paraît donc difficile de parler de strophes dans les odes en distiques et monostiques et ce n'est sans doute pas ainsi qu'il faut comprendre la loi de Meineke<sup>4</sup>. En revanche, on peut envisager l'existence de « structures rythmiques quatrains ».

---

<sup>1</sup> Cf. *supra* p. 41.

<sup>2</sup> Cf. notre introduction p. 47.

<sup>3</sup> K.E. Bohnenkamp, 1972, p. 53-87. Le premier avant lui à avoir songé à cet argument pour vérifier la loi de Meineke semble être J.P. Postgate, 1918.

<sup>4</sup> Cette recherche de l'existence de structures métriques quatrains en analysant la synaphie prosodique a été plusieurs fois critiquée : K. Büchner, 1939, *art. cit.* = *id.*, 1962, p. 55 note 5, trouve que l'hiatus est un critère métrique trop limité. J. Hellegouarc'h, in F. della Corte 1996-1998 (éd.), *art. Lex Meinekiana*, a également souligné les limites de ce type d'étude prosodique.

Les strophes quatrains avérées s'identifient non pas seulement par des critères métriques, mais aussi, d'un point de vue plus globalement rythmique, par un type particulier de relations avec le déploiement de la phrase. Ce sont ces relations que nous avons étudiées dans les trois précédents chapitres : elles sont faites de concordances et discordances, mais jamais la phrase ne se déploie sans aucune prise en compte du cadre strophique, et finalement les contradictions entre phrases et strophes sont toujours toutes relatives.

La question qui se pose alors est de savoir si ces relations peuvent se retrouver entre la phrase et une structure quatrain dans les odes en distiques et monostiques. Il va donc falloir se demander s'il y aurait une pertinence à reconnaître une lecture *ad metrum* selon une structure quatrain en contrepoint de la lecture *ad sensum*. Autrement dit, il faut voir si le type de questionnement que nous avons mis en place pour l'étude des odes en strophes quatrains avérées a une pertinence identique pour des structures quatrains dans les odes en distiques et monostiques. Si c'est le cas, nous pourrions alors parler, sinon de strophes (métriques) quatrains, du moins de structures (rythmiques) quatrains. Bien sûr, dans ce chapitre, nous pouvons être plus synthétique que dans les trois précédents, car nos méthodes d'analyse nous paraissent maintenant établies.

Pour l'étude de ces odes en distiques et monostiques, l'utilisation de statistiques, comme nous en avons usé pour les quatrains avérés, est impossible, car toutes les odes, même quand elles utilisent le même mètre, ne reconnaissent pas une importance égale à une structure rythmique quatrain, quand même elles en reconnaissent. Dans ces conditions, des statistiques générales aplatiraient la diversité et il vaut donc mieux examiner ces odes au cas par cas, ou tout du moins en les regroupant selon leur point commun.

Nous distinguerons d'emblée les odes où la structure rythmique quatrain est parfaitement établie de celles où ce n'est pas le cas. Comme nous l'avons dit, les travaux de K. Büchner, après ceux de R. Heinze, confortés par les analyses de K.E. Bohnenkamp, montrent clairement comment chaque ode laisse plus ou moins ressortir cette structure quatrain : nous nous appuyerons donc sur ces distinctions faites par eux. Nous pourrions alors voir dans chaque situation quel rythme global est créé.

Nous nous intéresserons d'abord aux odes où la structure quatrain est parfaitement établie : nous soulignerons, dans ces odes, les effets de concordances et de discordances avec le cadre métrique. Ensuite nous nous intéresserons aux odes en distiques où le cadre métrique paraît hésiter entre la structure épodique et la structure quatrain. Dans un troisième temps, nous examinerons les odes en monostiques.

## IV.1 : LES ODES EN DISTIQUES OU LA STRUCTURE QUATRAIN EST ETABLIE

Parmi les odes en distiques, la plupart semblent nettement prendre appui sur une structure quatrain dans laquelle la phrase se moule ou autour de laquelle elle s'organise. En prenant appui sur les travaux de K. Büchner et K. Bohnenkamp<sup>1</sup>, on peut établir la liste de ces odes comme suit :

- les 12 odes en distiques glyconien / asclépiade mineur : 1.3, 1.13, 1.19, 1.36, 3.9, 3.15, 3.19, 3.24, 3.25, 3.28, 4.1, 4.3
- L'ode en distique aristophanien / grand saphique : 1.8
- 3 des 5 odes en distiques dactyliques et/ou iambo-trochaïques : 1.4, 1.7, 4.7

Indubitablement, dans l'essentiel des odes en distiques, on peut donc identifier une structure quatrain très nette. Il est notable que cette structure quatrain est toujours sensible dans les odes en distiques éoliens usant de vers de même famille que ceux des strophes quatrains avérées : visiblement lyrisme éolien et structure quatrain, pour Horace, vont de pair.

Nous allons ici voir comment la structure quatrain ressort nettement grâce à une organisation phrastique qui s'y moule clairement ; puis, nous examinerons des situations où cette structure quatrain, pourtant bien établie par l'organisation phrastique d'ensemble, peut entrer en discordance à certains moments avec le déploiement de la phrase.

### i. Organisation phrastique d'une structure quatrain nette

Dans ces odes, la phrase ou bien s'organise à l'intérieur d'une structure quatrain, ou bien se déploie hors de cette structure mais en prenant appui sur elle.

Le cas le plus remarquable d'un moulage de la phrase dans la structure quatrain est bien sûr l'ode 3.9, exemple unique, dans l'œuvre lyrique horatienne, de chant amébee. Dans cette ode écrite en distiques glyconien / asclépiade mineur, les discours des deux anciens amants en dialogue sont chaque fois d'une longueur de quatre vers : chaque fois, l'interlocutrice, Lydé, renchérit sur les termes du premier locuteur, qu'on peut identifier au poète. On a ainsi, trois fois, deux quatrains qui se répondent terme à terme. Cette ode est, de tout le recueil d'Horace, celle où la rhétorique se moule le plus fortement dans la structure quatrain : toutes les phrases y sont d'une longueur de quatre vers et chaque fois, le discours de l'interlocuteur se limite à une phrase.

---

<sup>1</sup> K. Büchner, 1939, *art. cit.* = *id.*, 1962 – K.E. Bohnenkamp, 1972. Il n'y a qu'une ode pour laquelle nous ne suivons pas K. Büchner : contrairement à lui (p. 75-77) mais en accord avec A. Kiessling– R. Heinze, 1955 (*ad loc*), nous ne considérons pas que l'ode 1.7 ait une structure quatrain établie. Nous nous en expliquerons dans la prochaine section.



L'ode 3.9 est un cas exceptionnel où le quatrain fournit le cadre d'un chant amébéé extrêmement simple qui peut faire penser à une chanson légère que deux personnes peuvent chanter en dialogue<sup>2</sup>.

Pourtant, même en soulignant avec la plus grande netteté la structure quatrain, la phrase lyrique peut prendre de l'ampleur : c'est ce que l'on trouve dans l'ode morale légère 4.7, écrite en distique hexamètre dactylique / hémipèdes. Dans cette ode, chaque quatrain s'achève sur une ponctuation forte, mais, cette fois, d'autres ponctuations fortes interviennent en cours de quatrain, et, enfin, toutes ces ponctuations n'ont pas la même importance : cela permet un déploiement plus large du sens. L'ode commence ainsi sur trois énoncés de deux vers chacun qui décrivent le printemps qui arrive et constituent un argument *a tempore* encourageant à profiter du jour présent : ils sont suivis de l'exhortation proprement dite. Citons ces vers 4.7. 1-8 :

- 1 Diffugere niues, redeunt iam gramina campis  
arboribusque comae ;  
mutat terra uices et decrescentia ripas  
flumina praetereunt ; |||
- 5 gratia cum Nymphis geminisque sororibus audet  
ducere nuda choros.  
Immortalia ne speres, monet annus et almus
- 8 quae rapit hora diem. |||

Si l'on ne voyait que ces huit vers, rien ne permettrait de dire que l'on a affaire à une structure quatrain plutôt qu'à des distiques, puisqu'une ponctuation forte intervient tous les deux vers. Mais les deux phrases suivantes ont une longueur de quatre vers chacune. En fait, dans cette ode, sur les dix ponctuations fortes en fin d'hémipèdes, sept interviennent dans un vers multiple de quatre, à la fin d'un « quatrain ». Au-delà du distique, c'est donc bien une structure quatrain qui est mise en évidence dans cette ode par l'organisation phrastique. Cependant, en dépit de cette structure quatrain très nette qu'elle souligne nettement, la phrase sait ici se déployer avec plus d'originalité que dans l'ode 3.9.

L'organisation de la phrase peut donc créer dans les odes en distiques une structure quatrain très nette. La coïncidence parfaite entre fins de « quatrain » et fins de phrases crée un rythme univoque et clair. Dans une ode comme 3.9, qui se présente comme une chanson d'amour simple et légère, ce rythme convient parfaitement.

On pourra être davantage surpris par le rythme de l'ode 1.13, écrite en distiques glyconien / asclépiade mineur : comme nous l'avons dit dans notre introduction<sup>3</sup>, cette ode est

---

<sup>2</sup> Cf. p. 18.

<sup>3</sup> Cf. p. 32.

la plus passionnée du recueil. Le poète se présente comme un amoureux transi, souffrant physiquement de la jalousie que lui causent les infidélités de Lydia. Cette ode est sans doute également celle où l'imitation de Sappho est la plus claire<sup>4</sup> : Horace traite ici la passion amoureuse sur un mode qu'il pratique rarement. Dans ces conditions, on pourrait s'attendre à un rythme emporté, où les plaintes de l'amoureux se déploieraient sans recherche de concordance avec une structure quatrain. Or c'est tout le contraire qui se passe. Les phrases soulignent une structure quatrain très nette : toutes les phrases sont d'une longueur de quatre vers. Ce rythme général très simple relativise, d'une certaine manière, le feu de la passion : derrière le pathétique du discours amoureux apparaît le côté très convenu d'une chanson d'amour légère, sans recherche de sincérité.

Ces cas où chaque phrase de l'ode souligne une structure quatrain sont des cas extrêmes, même s'ils ne sont pas exceptionnels ; il peut se faire aussi que la structure quatrain, tout en étant apparente de façon générale dans l'ode, ne soit pas partout exclusive de tout autre rythme. Nous allons voir maintenant comment le contrepoint peut se complexifier, dans ces odes, entre une structure quatrain nette et un déploiement phrastique qui, en certains endroits précis, dépasse la simplicité de cette structure.

ii. Effets de discordance entre structure quatrain d'ensemble et déploiement des phrases

Nous nous attacherons d'abord à examiner les cas où les « quatrains » ne s'achèvent pas sur une ponctuation forte, mais connaissent un enjambement additionnel ou progressif, ou bien compact. Nous nous intéresserons ensuite globalement aux fins de phrases.

➤ *Enjambements progressifs ou additionnels en fin de quatrain*

Dans quatre odes en distiques, la fin d'un quatrain est constamment soulignée par une ponctuation forte : il s'agit des trois odes que nous avons citées, 1.13, 3.9 et 4.7 ainsi que de l'ode 1.19, écrite en distique glyconien / asclépiade mineur. Trois de ces odes (1.13, 1.19 et 3.9) ont des sujets érotiques : leur structure rhétorique très simple les apparente à des chansons légères sans prétention rythmique. L'ode 4.7 est une ode morale, légère également, qui incite à profiter de la vie.

Dans les autres odes où l'on peut considérer que la structure quatrain est nettement établie, la phrase peut néanmoins se déployer de façon un peu plus libre et créer un contrepoint avec cette structure quatrain que la rhétorique d'ensemble souligne pourtant. Des enjambements peuvent ainsi être créés. Examinons ici les enjambements progressifs et additionnels.

Voyons par exemple l'ode 1.3. La nature de cette ode est assez complexe et peut sembler contenir des éléments contradictoires. Les huit premiers vers se présentent comme un

---

<sup>4</sup> R.G.M. Nisbet – M. Hubbard, 1970, p. 169.

*propemptikon* : le poète forme le vœu que le voyage de son ami Virgile se passe bien. La suite (v. 9-40) développe une réflexion sur l'audace humaine qui ne craint pas de traverser les océans. On pourrait avoir l'impression qu'après avoir souhaité à Virgile un bon voyage, le poète vitupère son audace. Contradiction du poète, donc ? En réalité, cette ode présente un jeu de variation, sans doute un peu maladroit il est vrai, sur un thème, le voyage en mer, traité successivement par deux *topoi*, le *propemptikon* et la réflexion morale<sup>5</sup>. Le *propemptikon* proprement dit se développe sur une phrase d'une longueur de huit vers :

- 1 Sic te diua potens Cypri,  
sic fratres Helenae, lucida sidera,  
uentorumque regat pater  
obstrictis aliis praeter Iapyga, |||  
5 nauis, quae tibi creditum  
debes Vergilium ; finibus Atticis  
reddas incolumem precor  
8 et serues animae dimidium meae. |||

Le vœu est ici exprimé en une double prière : la première demeure imprécise (« sic te diua regat ») et est explicitée par la seconde (« reddas incolumem »). Ces deux énoncés au subjonctif forment donc un tout très unifié ; c'est entre les deux que s'exprime l'adresse au navire (« nauis quae tibi... »). En dépit de la longueur de la prière, la structure quatrains est reconnaissable ici<sup>6</sup> : le premier énoncé au subjonctif se moule dans les quatre vers et s'ouvre sur un enjambement additionnel qui lance l'adresse au navire. L'addition d'une adresse dans une strophe suivante se retrouve dans des odes en quatrains avérés, en 2.1. 9-16 et 2.7. 1-8. Cette disposition met nettement en valeur l'allocutaire.

La phrase suivante de cette même ode se déploie également sur huit vers, et ouvre la réflexion morale sur le *topos* du « premier homme », le premier à avoir construit un bateau, à avoir eu l'audace de franchir les mers :

- 9 Illi robur et aes triplex  
10 circa pectus erat, qui fragilem truci  
commisit pelago ratem  
primus, nec timuit praecipitem Africum |||  
decertantem Aquilonibus  
nec tristis Hyadas nec rabiem Noti,

---

<sup>5</sup> Cf. là-dessus, F. Cairns, 1972, p. 55.

<sup>6</sup> sur tout cela, cf. K. Büchner, 1939, *art. cit.* = *id.*, 1962, p. 73.

- 15 quo non arbiter Hadriae  
16 maior, tollere seu ponere uolt freta. |||

La deuxième moitié de cette phrase est formée d'une accumulation de toutes les audaces de ce « premier homme », de tout ce qu'il n'a pas craint : l'idée est introduite, en relance, à la fin du premier quatrain, dans le cours du dernier asclépiade mineur « ..., nec timuit praecipitem Africum ». L'énoncé aurait pu s'arrêter là, mais des groupes superflus interviennent encore : une rallonge qui caractérise l'Africus, puis une accumulation d'autres groupes objets. On peut donc parler ici d'enjambement additionnel de groupes superflus qui s'ajoutent à l'énoncé introduit au dernier vers du premier quatrain. Cet enjambement additionnel crée un effet de surprise qui sans doute accentue la réflexion morale.

On voit donc que les deux premières phrases de l'ode 1.3 sont formées chacune de deux quatrains liés en enjambement additionnel. Ce qui autorise à admettre la structure quatrain dans cette ode, outre le fait que ces deux premières phrases ne s'opposent pas nettement à une telle disposition rythmico-métrique, c'est surtout que les phrases suivantes (v. 17-20, v.21-24, .v. 25-28) sont formées de quatre vers, et se moulent entièrement dans la structure quatrain.

L'ode 1.3 fait donc nettement ressortir ces quatrains, mais permet également à la phrase de se déployer sans se limiter à cette structure de quatre vers, grâce à des enjambements. L'expression du sens peut ainsi prendre de l'ampleur. Cette ode contient des idées importantes qui nécessitent à certain moment un rythme assez ample : c'est ce que rendent possible les enjambements.

Nous reconnaissons également la structure quatrain dans l'ode 3.24. Certes on est en droit d'hésiter<sup>7</sup> : nous verrons, quand nous examinerons les enjambements compacts, qu'on en trouve de tout à fait exceptionnels. Pourtant, il faut bien reconnaître qu'un certain nombre de quatrains s'y achèvent sur une ponctuation forte (v.4, 8, 16, 20, 24, 32, 44). C'est plutôt vers la fin que la longueur des phrases tend à faire un peu oublier cette structure quatrain. Pourtant, si on l'admet, on peut alors y reconnaître un jeu d'enjambements additionnels, ce qui finalement donne une certaine consistance au déploiement de la phrase. Citons en effet 3.24. 54-64 :

- 54 ... . Nescit equo rudis  
55 haerere ingenuus puer  
uenarique timet, ludere doctior, |||  
seu Graeco iubeas trocho  
seu malis uetita legibus alea,

---

<sup>7</sup> A. Kiessling – R. Heinze, 1955, *ad loc.* ne reconnaissent pas la structure quatrain. K. Büchner, 1939, *art. cit.* = *id.*, 1962, p. 86, en revanche, fait part de son hésitation, et finit par lâcher : „Soll ich mich entscheiden, so würde ich unbedingt absetzen“.

- cum periura patris fides  
60 consortem socium fallat et hospites |||  
indignoque pecuniam  
heredi properet. Scilicet inprobæ  
crescunt diuitiæ, tamen  
64 curtae nescio quid semper abest rei. |||

Cette ode 3.24 condamne la décadence des mœurs romaines, la licence et la soif des richesses, autant de choses qui ont produit une jeunesse sans force, ne sachant plus ni chasser ni monter à cheval. L'énergie de l'invective dans cette ode pourrait d'ailleurs justifier qu'à certains moments elle néglige la structure quatrain qu'elle admet cependant globalement.

Dans ce passage, la critique de la jeunesse romaine se fait dans une phrase analytique, faite d'une accumulation d'idées, d'images. Même si la phrase est longue, le cadre quatrain n'est pas nié ; au contraire, il donne une certaine cohérence à la phrase. Dans les trois premiers vers, le poète moraliste montre ce que le « puer ingenuus » a perdu : son habileté à chasser et à monter à cheval. Le passage au quatrain suivant se fait par un enjambement additionnel, qui ajoute des circonstancielles introduites par le subordonnant « seu » répété en anaphore : ce quatrain a une remarquable unité puisqu'il rapproche les activités légères des jeunes garçons (v. 57-58 : cerceau, jeu de dés) et celles, malhonnêtes, des pères (v. 59-60). Enfin, par un nouvel enjambement additionnel, le poète conclut dans le troisième quatrain et relie pères et fils par l'héritage immoral qu'ils se transmettent.

Nous croyons pouvoir reconnaître la structure quatrain dans l'ode 3.24 : l'examen des enjambements additionnels en 3.24. 53-64 montre qu'admettre cette structure permet d'enrichir le rythme du poème et rendre plus puissantes les critiques morales qui s'y expriment.

Les enjambements envisagés ci-dessus sont tous additionnels : ils témoignent d'une pensée analytique, qui avance de façon non unifiée. Les enjambements progressifs sont beaucoup plus rares : on en rencontre en 4.3, entre les quatrains 2 et 3, et entre les quatrains 5 et 6, en 4.3. 17-24 :

- 17 O testudinis aureae  
dulcem quae strepitum, Pieri, temperas,  
o mutis quoque piscibus  
20 donatura cycni, si libeat, sonum, |||  
totum muneris hoc tui est  
quod monstror digito praetereuntium  
Romanae fidicen lyrae;

24 quod spiro et placeo, si placeo, tuum est.

L'ode 4.3 est une invocation à la muse Melpomène. Ces huit derniers vers présentent la structure phrastique typique des odes hymniques : un premier quatrain formé d'un long groupe vocatif, un second formé de la proposition proprement dite. C'est ce que l'on trouve par exemple en 3.11. 1-8<sup>8</sup>. Une structure phrastique fait clairement ressortir l'organisation en quatrain et l'ampleur rhétorique capable d'établir un long enjambement progressif. Le rythme paraît ainsi empreint de solennité.

C'est exactement cette même structure de phrase que l'on trouve dans l'ode 3.25. De prime abord, la structure quatrain paraît inexistante dans ce véritable dithyrambe bachique : de fait, aucun « quatrain » ne s'achève sur une ponctuation forte. Pourtant, dans une ode bachique où le poète se décrit emporté par le souffle divin, des discordances entre une structure métrique et le déploiement phrastique n'auraient rien de surprenant, bien au contraire<sup>9</sup>. En fait, admettre une structure quatrain dans cette ode peut, sans doute, en faire ressortir la complexité rythmique. Or, le dernier changement de « quatrain », en 3.25. 16, montre un enjambement progressif identique à celui cité ci-dessus et tout à fait typique de ce que l'on trouve dans des odes en strophes quatrain avérées. Citons 3.25. 14-20 :

14 ... O Naiadum potens  
15 Baccharumque ualentium  
proceras manibus uertere fraxinos, |||  
nil paruuum aut humili modo,  
nil mortale loquar. Dulce periculum est,  
o Lenaeae, sequi deum  
20 cingentem uiridi tempora pampino.

On a ici la structure rythmique typique des odes hymniques où une première strophe développe l'invocation, et la deuxième la proposition proprement dite. Une telle disposition incite à reconnaître la structure quatrain dans cette ode 3.25 : cela permet ainsi de voir dans cette phrase un enjambement progressif puissant, où le poète, après avoir décrit toutes ses émotions, se fait plus solennel pour annoncer sa louange à la divinité.

Admettre les structures quatrain dans toutes ces odes en distiques permet ainsi d'identifier des effets rythmiques puissants. Ces odes paraissent en effet capables d'établir des enjambements progressifs ou additionnels de la phrase par rapport à une structure quatrain que, globalement, elles font ressortir assez nettement.

Cependant, c'est bien sûr lorsqu'il y a enjambement compact que l'on peut se demander si la structure quatrain existe encore réellement.

---

<sup>8</sup> Cf. là-dessus ce que nous avons dit *supra* p. 146.

<sup>9</sup> Cf. la remarque à ce sujet de J. Hellegouarc'h, 1966, p. 73-74.

➤ *Enjambements compacts en fin de quatrain*

Parmi les seize odes en distiques où nous reconnaissons une structure quatrain nette, on relève dix-neuf enjambements compacts, donc juste un peu plus d'un pour chaque ode. Ce faible nombre montre bien le moulage très prégnant de la phrase dans le quatrain. Dans de tels contextes, ces enjambements compacts permettent de varier le rythme en le complexifiant.

L'examen de ces enjambements compacts montre des constructions tout à fait comparables à ce que l'on trouvait dans les odes en strophes quatrains avérées. Les groupes en tension ne sont jamais d'une longueur excessive : au pire, ils s'étendent sur le dernier vers du premier quatrain et premier du second. C'est le cas par exemple en 1.36. 1-9 :

- 1 Et ture et fidibus iuuat  
placare et uituli sanguine debito  
custodes Numidae deos,  
qui nunc Hesperia sospes ab ultima |||
- 5 caris multa sodalibus,  
nulli plura tamen diuidit oscula  
quam dulci Lamiae, memor  
actae non alio rege puertiae |||
- 9 mutataeque simul togae.

Cette ode relève du genre *prophetikon* : elle célèbre le retour d'un ami. Cette première phrase est organisée très clairement en deux étapes syntaxiques : la principale décrit la joie que le poète a de voir son ami revenir, la relative décrit le retour proprement dit de cet ami et la joie que lui-même éprouve. Ces deux étapes syntaxiques sont en décalage avec la structure quatrain, puisque la relative débute au quatrième vers du premier quatrain. Le reste de l'ode fait cependant nettement apparaître une structure quatrain indiscutable<sup>10</sup>. Il y a donc ici enjambement compact, selon une disposition que l'on peut rapprocher de 1.25. 13-17. Cette disposition permet de souligner, en fin de quatrain, le long voyage qu'a entrepris Numida « Hesperia sospes ab ultima » ; le rythme heurté que crée cet enjambement fait ressortir les dangers de ce voyage qui l'a ramené jusqu'à ces amis, « caris sodalibus ». De fait, la pause de diction que l'on peut supposer entre ces deux quatrains intervient précisément entre le lieu de départ et le lieu d'arrivée du voyage de retour.

Cet enjambement contribue à créer à une phrase ample<sup>11</sup> qui décrit la situation dans tous ces détails : les origines romaines de Numida et ses amis d'enfance (v. 7-9), son voyage

---

<sup>10</sup> Cf. K. Büchner, 1939, *art. cit.* = *id.*, 1962, p. 79-80.

<sup>11</sup> On notera également l'ajout en enjambement additionnel d'un ultime groupe nominal coordonné en 1.36. 9.

en Espagne et son retour maintenant (v. 4-7), la fête que le poète s'apprête à organiser en son honneur (v. 1-3). Ces trois parties ne sont pas intégrées de façon synthétique : la relative (v. 4-7) est en rallonge et la phrase s'achève sur une nouvelle rallonge adjectivale « memor... ». C'est donc de façon analytique que le poète accumule les différentes pensées. Mais cette accumulation analytique se fait en décalage avec le cadre strophique : le tout crée un rythme assez complexe qui peut faire ressortir la joie du poète devant le retour de son ami.

Dans cette ode 1.36, si la première phrase est en décalage avec une structure quatrain, celle-ci ressort néanmoins très nettement dans la suite. Dans l'ode 3.15, en revanche, la structure quatrain n'est jamais vraiment claire. Seul le dernier groupe de quatre vers forme un énoncé simple et unifié où l'unité quatrain ressort nettement. Pourtant, K. Büchner a bien montré que le rythme de cette ode s'appuie entièrement sur une structure quatrain<sup>12</sup>. Qu'on nous permette ici de citer l'ode tout entière, en marquant la structure quatrain, pour en montrer l'organisation rythmique :

- 1      Vxor pauperis Ibyci,  
         tandem nequitiae fige modum tuae  
         famosisque laboribus;  
         maturo propior desine funeri
- 5      inter ludere virgines  
         et stellis nebulam spargere candidis.  
         non, siquid Pholoen satis,  
         et te, Chlori, decet: filia rectius
- expugnat iuvenum domos,
- 10     pulso Thyias uti concita tympano.  
         Illam cogit amor Nothi  
         lascivae similem ludere capreae:
- te lanae prope nobilem  
         tonsae Luceriam, non citharae decent
- 15     nec flos purpureus rosae
- 16     nec poti vetulam faece tenus cadī.

---

<sup>12</sup> K. Büchner, 1939, *art. cit.* = *id.*, 1962, p. 81-82.



Nous suivons ici la ponctuation adoptée par F. Klingner qui nous semble apporter une interprétation particulièrement satisfaisante, plus que celle de F. Villeneuve. On voit nettement que l'ode est construite sur trois phrases, la première et la dernière de six vers, la phrase centrale de quatre. La première phrase est une double exhortation où le poète enjoint à la vieille Chloris de cesser de vouloir aimer comme une jeune fille. La seconde phrase, phrase centrale, exprime l'idée essentielle de l'ode : à chaque âge convient un mode de vie. Cette pensée est exprimée dans un énoncé-fonction : un premier, extrêmement concentré, oppose la mère à la fille, le second, dans une relation consécutive, décrit la vie de la fille. Enfin, la troisième phrase, dans un large énoncé-fonction, oppose, par la structure « illam / te », le mode de vie de la fille à celle que doit avoir la mère.

La structure rhétorique de cette ode est donc assez nette. Mais elle n'acquiert toute sa force rythmique que si l'on admet, en contrepoint, une structure quatrain.

C'est cette structure quatrain qui donne sa vigueur à l'énoncé-fonction final où le comportement de la fille apparaît dans le premier quatrain (v. 11-12) et celui de la mère dans le second (v. 13-16). On parlera d'enjambement progressif qui donne force à l'énoncé<sup>13</sup>.

C'est encore cette structure quatrain qui permet d'introduire un rythme concurrent de celui, rhétorique, de l'exhortation initiale formée de deux fois trois vers. Le même nombre de vers pour les deux injonctions crée une régularité un peu simple : la structure quatrain, en contrepoint, permet de complexifier le rythme. On a ainsi un enjambement compact qui sépare le verbe « desine » de l'infinitif « ludere » : la tension est forte et révèle la vigueur de l'invective du poète.

Enfin, on remarque que la phrase centrale est en total décalage avec la structure quatrain : elle débute au troisième vers du premier quatrain et s'achève au deuxième du second. De plus, la relation logique entre les deux énoncés liés sémantiquement intervient à la coupe du quatrième vers du premier quatrain. Bref, la discordance est absolue. Elle apparaît également dans l'enjambement compact exceptionnel : le repère de fin de quatrain intervient entre un adverbe « rectius » et le verbe « expugnat ». Une fin de strophe encadrée par un groupe [adverbe / terme complété] est une structure inconnue des odes en strophes quatrain avérées que nous avons étudiées précédemment<sup>14</sup>. Cela pourrait inciter à nier l'existence d'une structure quatrain dans cette ode<sup>15</sup>. Pourtant, compte tenu de ce que nous venons de voir, il nous semble plus intéressant d'admettre la structure quatrain dans cette ode et de reconnaître ici un enjambement compact très puissant qui témoigne de la vigueur de la raillerie. Cette ode érotique nous semble jouir d'un rythme très complexe, où le poète laisse ses sentiments s'exprimer avec force et entrer en conflit avec la structure quatrain.

---

<sup>13</sup> pour les énoncés-fonctions en enjambement d'une strophe à l'autre, cf. *supra* p. 188.

<sup>14</sup> Sur les types d'enjambements compacts dans les strophes en quatrain avéré, cf. p. 215 sq.

<sup>15</sup> c'est ce que fait A. Kiessling - R. Heinze, 1955, *ad loc.*

Dans cette ode 3.15, les décalages entre les phrases et une structure quatrain sont forts. Les deux enjambements compacts qu'on y repère sont vifs et créent un rythme heurté, mais cette complexité rythmique participe au sens et même l'enrichit ; il nous semble donc intéressant d'admettre ici la structure quatrain.

Comme nous l'avons dit plus haut, l'ode 3.24 présente également des enjambements compacts qui peuvent inciter à y dénier la pertinence d'une structure quatrain. Plusieurs fois, la fin du quatrain est encadrée par un groupe syntaxique conjoint très unifié. Lorsqu'aux mœurs dépravées des Romains le poète oppose, aux vers 11-16 la vie austère des Gètes, il remarque que ceux-ci vivent heureux et bénéficient de « moissons libres » : le groupe nominal « *liberas ||| fruges* » encadre la fin du quatrain (v. 12-13). Si l'on admet cette structure, on reconnaît bien sûr l'intérêt rythmique de cet enjambement compact qui souligne avec vigueur l'adjectif « *liberas* » et montre ainsi que les peuplades sauvages sont plus libres que les Romains corrompus.

L'enjambement compact est encore plus puissant, lorsque, en 3.24. 25-32, le poète dit son espoir qu'un réformateur vienne mettre fin à ces vies licencieuses :

- 25    O quisquis soluet impias  
      caedis et rabiem tollere ciuicam,  
      si quaeret pater urbium  
      suscribi statuis, **indomitam audeat |||**  
      **refrenare licentiam,**
- 30    clarus postgenitis, quatenus, heu nefas !,  
      uirtutem incolumem odimus,
- 32    sublatam ex oculis quaerimus inuidi. |||

Le souhait exprimé dans cette phrase se déploie dans deux quatrains exactement. Mais il y a décalage entre l'organisation de la phrase et la structure quatrain. La principale n'intervient pas au début du second quatrain, ce qui aurait créé un enjambement progressif très solennel et renforcé la tournure un peu officielle que prend soudain l'ode lorsqu'elle parle de statues civiques. En réalité, la principale intervient un hémistiche avant la fin du quatrain et crée ainsi un enjambement compact tout à fait remarquable : un arrangement verbal en chiasme place de part et d'autre du changement de quatrain les membres d'un groupe nominal et d'un groupe [verbe – infinitif]. Faire ainsi d'une fin de quatrain l'axe de symétrie d'un tel arrangement verbal est exceptionnel dans les *Odes*. L'effet stylistique nous semble intéressant. Du point de vue rhétorique, l'organisation en chiasme contribue à la solennité du vœu d'Horace. Mais cette solennité entre en concurrence avec la vigueur de la critique morale que veut faire ici le poète, et qui se fait sentir dans le rythme heurté de l'enjambement compact. En fait, le chiasme tente de créer une solennité rhétorique que le cadre quatrain de cette ode d'invectives n'admet pas sans violence.

Il nous semble donc que l'on gagne à reconnaître une structure quatrain dans cette ode 3.24 : elle enrichit le rythme du poème.

Mais, comme nous l'avons dit plus haut<sup>16</sup>, c'est dans l'ode 3.25 que l'on peut le plus hésiter à reconnaître une structure quatrain. Pourtant, l'enjambement progressif identifié plus haut montre que l'on peut admettre une organisation en quatre vers qui soulignerait des effets rythmiques. Si l'on admet cette structure quatrain, on voit alors que les enjambements compacts sont nombreux et surtout puissants ; cependant leur intérêt stylistique est indéniable. Prenons ainsi le début de l'ode, les vers 3.25. 1-6 :

- 1 Quo me, Bacche, rapis tui  
plenum ? quae nemora aut quos agor in specus  
uelox mente noua ? quibus  
antris **egregii Caesaris** audiar |||
- 5 aeternum meditans decus
- 6 stellis inserere et consilio Iouis ?

La promesse d'une louange future à Auguste se fait ici dans un rythme heurté. Même sans tenir compte de la structure quatrain, le contre-rejet de « quibus » montre l'agitation dont le poète est la proie. Mais si l'on admet la structure quatrain, on reconnaît ici un enjambement compact très lourd : le groupe génitif « egregii Caesaris » est en tension par rapport au nom dont il dépend « decus ». K. Büchner nous rappelle que c'est là un type de tension assez exceptionnel dans les odes en strophes quatrain avérées<sup>17</sup>. Cette disposition rare crée un rythme heurté où le déploiement de la phrase s'oppose à la structure quatrain : on voit bien là l'émotion du poète.

Ces analyses nous montrent donc qu'admettre la structure quatrain dans ces odes en distiques permet de repérer des effets stylistiquement intéressants d'enjambement compact.

Pour finir l'examen de ces odes, il est intéressant d'y étudier de façon plus générale les fins de phrases.

### iii. Fins de phrases

Après les analyses que nous venons de faire, on ne sera pas surpris d'apprendre que les deux tiers des phrases de ces odes s'achèvent en fin de quatrain : c'est le cas de 62 des 89 phrases qui composent ces odes.

Ces fins de phrases en fin de structure quatrain sont susceptibles d'avoir les mêmes motifs terminaux que les odes en strophes quatrain avérées. Dans les vers 1.3. 9-16, cités plus haut, alors que le poète décrit l'audace du « premier homme » à avoir mis un bateau en

---

<sup>16</sup> Cf. *supra* p. 277.

<sup>17</sup> K. Büchner, 1939, *art. cit.* = *id.*, 1962, p. 87.

mer, cet homme qui ne craint aucun danger, la phrase s'achève sur la description du Notus qui domine l'Adriatique : le motif final peut être assimilé à des versets conclusifs : Rappelons la fin de phrase en en donnant une présentation selon la colométrie syntaxique :

... rabiem Noti,||

quo non arbiter Hadriae || maior

tollere	uolt freta.
seu ponere	

On peut reconnaître dans ce dernier groupe « tollere seu ponere uolt freta » qui décrit le pouvoir du Notus sur les flots de l'Adriatique comme un motif final, dont l'organisation des deux infinitifs a valeur ornementale. Ce motif conclusif achève la première évocation du « premier homme » ; la phrase suivante se fera plus pressente du fait d'une interrogation oratoire (v.17-20) : le rythme se fait alors plus vif.

On sera sensible également à la comparaison qui clôt la phrase 1.36. 17-20 :

Omnes in Damalin putres

deponent oculos nec Damalis nouo

diuelletur adultero

lasciuus hederis ambitiosior.

Cette phrase se moule entièrement dans la structure quatraine. L'asclépiade mineur final constitue tout entier une comparaison végétale très évocatrice<sup>18</sup> : pour clore ce *prosphetikon*, le poète promet à son ami Numida qu'il va inviter pour les réjouissances la belle Damalis. L'évocation de la courtisane se fait dans un rythme plein de charme, jouant sur l'anaphore du nom, et s'achevant sur la comparaison. Si l'ode 1.36 débutait sur une phrase ample qui exprimait, dans tous ces détails, la joie des retrouvailles, le dernier quatrain, lui, ne présente qu'une idée que le poète développe avec plaisir et par laquelle il annonce les réjouissances à venir.

Ces motifs conclusifs clôturent la phrase sur un ornement final et en même temps soulignent très nettement la structure quatraine.

Mais dans ces odes, les phrases peuvent également s'achever en cours de quatrain. Si ces fins de phrases en cours de quatrain sont plus rares, on note qu'assez souvent elles ont une grande importance dans la structure rhétorique d'ensemble de l'ode.

Voyons par exemple l'ode 3.19, qui est une ode dramatique où le poète participe à une fête bachique et l'anime. Les deux premiers quatrains (v. 1-8) sont formés chaque fois d'une

---

<sup>18</sup> D. West, 1995, p. 179 note que c'est là le seul asclépiade mineur horatien formé de seulement trois mots : cela donne une force remarquable à l'expression.

« phrase » qui s'oppose en énoncé-fonction : l'ensemble raille un pédant qui discute de problèmes d'érudition mythologique mais se soucie peu de l'organisation de la fête. Ce début souligne très nettement la structure quatrain. Puis le poète, s'adressant soudain aux serviteurs, donne les ordres pour servir le vin, en 3.19. 9-20 :

- 9      Da lunae propere nouae,  
10     da noctis mediae, da, puer, auguris  
         Murenae. Tribus aut nouem  
         miscentur cyathis pocula commodis? |||  
         Qui Musas amat imparis,  
         ternos ter cyathos attonitus petet  
15     uates ; tris prohibet supra  
         rixarum metuens tangere Gratia |||  
         nudis iuncta sororibus.  
         Insanire iuuat... Cur Berecynthiae  
         Cessant flamina tibiae ?  
20     Cur pendet tacita fistula cum lyra ? |||

Le changement d'allocutaire intervient en fin de quatrain : il s'agit d'une étape rhétorique trop importante pour pouvoir se faire en cours de quatrain. En revanche, on note que l'énoncé exhortatif s'achève en cours de vers, dans le glyconien, pour laisser la place à une interrogation qui est à rattacher à ce qui suit. La fin de phrase au cours du v. 12 est donc intéressante : elle donne de la vigueur à l'ordre prononcé. Cette discordance rythmique est cependant très passagère, puisque l'interrogative s'achève ensuite à la fin du quatrain.

Une phrase de cinq vers place ensuite les réjouissances bachiques sous la protection des Muses et des Grâces et invite chaque participant à se régler sur le nombre des Muses en buvant neuf cyathes, ou sur le nombre des Grâces en n'en buvant que trois<sup>19</sup>. Un énoncé-fonction oppose les tenants des Muses et ceux des Grâces, à travers deux « phrases » de longueur presque identique. La phrase s'achève ainsi à la fin du premier vers du quatrain suivant. Il y a là discordance entre la structure quatrain que le reste de l'ode souligne et cette phrase. Cette discordance est d'autant plus notable que la phrase s'achève sur un groupe qualifiant les Grâces dont l'arrangement verbal témoigne d'une recherche ornementale qui en fait un motif conclusif :

nudis *iuncta* sororibus.

---

<sup>19</sup> H.P. Syndikus, 2001, p. 174 et note, rappelle que, dans la poésie de banquet, il était fréquent d'associer ces chiffres trois et neuf au nombre des Grâces et des Muses.

Ce motif clôt le passage concernant le vin ; débutent ensuite des interrogatives concernant la musique. Cette fin de phrase en cours de quatrain est donc importante dans la structure d'ensemble de l'ode et le motif qui l'accompagne lui donne une force remarquable. Ici, le décalage entre métrique et rhétorique peint visiblement l'agitation de la fête qui est censée se dérouler au moment où le poète parle. Cette agitation, remarquons-le, n'est cependant pas excessive, elle est moins forte d'ailleurs que dans l'autre ode dramatique du recueil, 1.27<sup>20</sup>.

Examinons de même l'ode 1.7 : elle est de ceux que l'on peut hésiter à classer parmi les odes où la structure quatrain est nettement établie<sup>21</sup>. D'ailleurs, cette ode est écrite en un type de distiques dactyliques utilisés également dans les *Épodes* (Ép. 12): de là à considérer que cette ode est épodique, il n'y a qu'un pas aisément franchissable. En réalité, on peut se demander si cette ode ne témoigne pas de l'évolution de l'esthétique horatienne, car si la structure quatrain y apparaît déjà nettement, des traits caractéristiques de la structure épodique se retrouve également.

Ainsi cette ode 1.7 débute sur une longue phrase de 14 vers. Par un énoncé-fonction, s'y développe une priamel qui affirme l'attachement d'Horace à la romanité : d'autres louent la Grèce, mais, lui, préfère les petites villes d'Italie<sup>22</sup>. Or dans cette priamel, la structure quatrain, si l'on admet qu'elle est recherchée, fait l'objet de certaines discordances. Certes le premier quatrain est nettement souligné par une ponctuation, mais on pourrait aussi bien y reconnaître un double distique. En revanche, la suite montre une structure qui nous éloigne du cadre épodique : le vers 6 s'achève sur un « et », ce qui ne se rencontre jamais en fin de distique épodique. Ce « et » final témoigne d'une cohésion des vers entre eux qui va au-delà du distique et qui peut s'étendre jusqu'à une structure quatrain. Cependant, l'accumulation de tous ces « alii » qui hellénisent s'oppose au vers 10 à Horace qui lui préfère l'Italie : le passage de la première partie de la phrase à l'autre intervient en cours de quatrain.

Cette longue phrase s'achève à la fin du deuxième vers du quatrain (v.14) : cela pourrait conforter le sentiment que l'on n'a pas affaire ici à une structure quatrain, mais bien à des distiques épodiques qui forment chaque fois des unités plus ou moins nettes. L'arrangement des mots à la fin de cette phrase forme un motif final qui donne son importance à cette fin de phrase :

et praeceps Anio ac Tiburni lucus **et uda**

**mobilibus pomaria riuis.**

<sup>20</sup> Cf. ce que nous en avons dit p. 104.

<sup>21</sup> A. Kiessling– R. Heinze 1955, *ad loc.*, ne reconnaissent pas ici la structure quatrain. Nous suivons cependant les conclusions de K. Büchner, 1939, *art. cit.* = *id.*, 1962, p. 75-78.

<sup>22</sup> W.H. Race, 1982, p. 126-127 reconnaît dans ces vers 1.7. 1-14 un exemple particulièrement achevé de « geographical priamel » : à l'anonymat de la première partie (alii, sunt quibus, plurimus) s'oppose un pronom personnel « me » initial ; la célébrité des cités grecques (leurs noms, par leurs sonorités mêmes [*Rhodon*, *Mytilenen*, *Ephesum*, *Corinthi*, *Thebas*, *Delpnos*], font ressortir leur hellénité) contraste avec le site italien de Tibur où Horace reconnaît une patrie, un foyer (« domus Albunee »). Sur la notion de priamel, cf. p. 109 note.

Surtout cette fin de phrase est une étape majeure dans la structure de l'ode. Horace aborde ensuite un sujet qui peut paraître très éloigné : il encourage Plancus à profiter de la vie et à se réjouir par le vin. Le changement de sujet est surprenant et d'ailleurs un certain nombre de manuscrits considèrent même qu'ici commence une nouvelle ode<sup>23</sup>. S'il y avait changement de poème, il s'agirait alors indéniablement d'odes de structure épodique ; mais cette division en deux odes est rarement suivie par les éditeurs modernes. De fait, il y a malgré tout une unité dans cette ode : comme dans l'ode 1.3, on a affaire à un jeu de variations autour d'un thème, celui de la simplicité qui apporte la tranquillité. Ce thème est d'abord abordé dans la première phrase qui par une priamel affirme les préférences du poète ; puis des vers 14 à 20, le thème est abordé par une exhortation faite à Plancus de vivre tranquillement ; enfin du vers 20 à la fin, Teucer est cité comme *exemplum* de cette vie tranquille et simple.

Le début de phrase au vers 15 est donc une étape essentielle dans la structure de l'ode et sa place au milieu d'un « quatrain » peut surprendre. Cependant, reconnaissons qu'un contrepoint de ce type se rencontre tout à fait dans les odes en strophes quatrain avérées : c'est un moyen de mettre en relation, dans le cadre strophique, des idées différentes.

Cette ode 1.7 ne suit pas le cadre resserré de l'épode<sup>24</sup>. On peut considérer que le cadre quatrain y est déjà établi assez nettement : par exemple, le discours direct de Teucer débute dans un nouveau quatrain au vers 25. Bien sûr des discordances entre la phrase et la structure quatrain se rencontrent, mais jamais selon des dispositions inédites dans les odes en strophes quatrain avérées.

Dans cette section, nous avons essayé de montrer que dans la majorité des odes en distiques, seize précisément, l'organisation des phrases laisse bien apparaître que celles-ci prennent appui sur une structure quatrain dans laquelle souvent elles se moulent entièrement, ou bien qui sert de point de repère dans leur déploiement. Dans ces odes, les cas où il y a contradiction entre la phrase et cette structure quatrain (enjambement compact) peuvent être analysés comme des cas stylistiquement intéressants.

Parler de strophe quatrain, pour ces odes, peut paraître excessif, dans la mesure où la strophe est un concept d'abord métrique, qu'il n'est pas aisé de repérer dans ces odes en distiques et monostiques. En revanche, il est évident que ces odes adoptent une structure

---

<sup>23</sup> Ce changement de sujet correspond à un changement de rhétorique : comme le rappellent R.G.M. Nisbet – M. Hubbard, 1970, p. 92, on a affaire en 1.7. 1-14 à un ἐγκώμιον πολέων qui relève d'une rhétorique épictique ; en revanche, à partir de 1.7. 15 et jusqu'à la fin, on a affaire à une rhétorique parénétiq ue formée d'une exhortation (1.7. 15-21) et d'un *exemplum* (1.7. 21-32). C'est ce changement de visée qui explique, sans doute, que plusieurs mss reconnaissent en 1.7 deux odes : dans les mss. MF, le second poème, formé des vers 1.7. 15-32, porte seul le titre *Ad Plancum hortatio bene dicendi*. Pour une discussion de ce problème qui nous ne occuperà pas ici, cf. H.P. Syndikus, 2001, p. 96-98.

<sup>24</sup> Outre le « et » du vers 6, on notera, à la suite de K. Büchner, 1939, *art. cit.* = *id.*, 1962, p. 77, la disjonction entre le vers deux et le vers trois d'un groupe génitif et du nom « bimarissime Corinthi || moenia » : c'est là une disposition qui n'existe pas entre deux distiques épodiques.

rythmique d'ensemble similaire aux odes en strophes quatrains avérées, du fait d'un jeu de contrepoint entre le déploiement de la phrase et une structure régulière de quatre vers.

Mais toutes les odes horatiennes en distiques n'adoptent pas cette structure quatrain : cela prouve-t-il une maturation du rythme lyrique ou bien est-ce un signe qu'Horace sait varier son rythme ? Il ne semble pas possible de répondre à cette question. Mais il convient d'étudier maintenant ces odes en distiques où aucune structure quatrain ne paraît avoir de pertinence.



## IV.2 : LES ODES EN DISTIQUES OU LA STRUCTURE QUATRAIN N'EST PAS NETTEMENT ETABLIE

Parmi les dix-huit odes horatiennes en distiques, nous en avons identifié seize qui témoignent d'une structure rythmique quatrain plutôt bien établie. L'un des critères presque définitoires du lyrisme horatien semblerait bien être que la phrase s'y déploie en prenant appui sur un cadre quatrain<sup>1</sup>. Dans les odes en strophes quatrains avérées, ce cadre est une strophe au sens métrique du terme ; mais même dans ces seize odes en distiques, les phrases paraissent s'organiser autour d'un cadre de quatre vers qu'elles semblent reconnaître et souligner.

Ce cadre de quatre vers sensible dans la majorité des odes en distiques est d'autant plus remarquable que le poète pouvait ici opter pour un déploiement rhétorique suivant un cadre épodique. Faut-il voir là une progression du poète des *Épodes* vers les *Odes* et conclure que les odes où le cadre quatrain n'est pas sensible sont plus anciennes ? K. Büchner semble l'affirmer<sup>2</sup> ; on nous permettra d'être plus réservé. Il est toujours hasardeux de prendre appui sur des faits de style ou de métrique pour tenter une datation. C'est croire que la création poétique poursuit toujours le même objectif ; ce serait nier qu'Horace pût varier son rythme selon son goût, et non seulement selon sa maîtrise technique.

En tous les cas, il reste deux odes où il paraît difficile de vouloir reconnaître une structure quatrain. Il s'agit de :

- une ode en distiques dactyliques : 1.28
- une ode en distiques iambo-trochaïques : 2.18

K. Büchner voit dans ces deux odes des expériences menées par le poète pour donner plus de puissance à la forme épodique<sup>3</sup>. Dans la progression qu'il repère entre les *Épodes* et les *Odes*, il voit dans ces odes une première étape avant une ode comme 3.24 qu'il estime à mis chemin entre forme épodique et forme quatrain, et une ode comme 1.7 qui, dit-il, est encore un poème de jeunesse, qui n'est plus une petite épode, mais la maîtrise de l'ode est encore faible<sup>4</sup>.

On peut douter des conclusions que tire K. Büchner sur la datation des odes ; cela n'ôte rien aux analyses qu'il mène. Que les différences entre les odes résultent d'un progrès dans la technique d'Horace est discutable ; du moins K. Büchner a-t-il le mérite de souligner ces différences.

---

<sup>1</sup> J. Perret recensant et critiquant les travaux de K.E. Bohnenkamp, 1972, notait que ce serait restreindre le génie d'Horace de dire qu'il n'est capable que de penser en unité de quatre vers. Force est pourtant de constater que c'est là la structure rythmique dominante. Pour autant, nous ne pensons pas que ce soit nier le génie du poète que de juger qu'il a su s'arrêter sur la structure rythmique qui lui paraissait la plus riche.

<sup>2</sup> Cf. K. Büchner, 1939, *art. cit.* = *id.*, 1962, p. 85-86 ainsi que sa conclusion p. 100-101.

<sup>3</sup> *Ibid.*, p. 85.

<sup>4</sup> *Ibid.*, p. 77.

L'ode 1.28 est écrite dans le même type de distiques que l'ode 1.7 et l'épode 12. Or, nous allons voir que les constructions phrastiques de 1.28 rendent difficile la reconnaissance d'une structure quatrain.

L'ode 2.18, elle, est écrite dans un type de distique unique dans l'œuvre horatienne qui associe un vers trochaïque à un vers iambique. C'est visiblement dans cette ode que la structure quatrain paraît la moins sensible.

Nous allons procéder en deux temps. Nous verrons d'abord que, tous les quatre vers, là où, dans les autres odes, nous reconnaîtrions des fins de quatrains, on constate des dispositions verbales qui interdisent d'admettre une structure quatrain. Puis nous examinerons les fins de phrases et leur longueur.

i. Enjambements compacts inexistant dans les odes en quatrains

Comme nous l'avons vu dans la section précédente, c'est l'étude des enjambements compacts qui permet le mieux de repérer ou non la réalité d'une structure quatrain dans les odes.

Si l'on admettait une structure quatrain dans les odes 1.28 et 2.18, il faudrait conclure à des discordances fortes et fréquentes avec l'organisation de la phrase. Dans l'ode 1.28, seuls deux des huit changements de « quatrain » coïncident avec une ponctuation forte ; dans l'ode 2.18, c'est trois sur neuf. La proportion est faible.

Mais surtout, on ne rencontre en changement de « quatrain » aucun enjambement progressif ou additionnel ; les endroits où il n'y a pas de ponctuation forte sont des enjambements compacts.

Or ces enjambements compacts peuvent être très forts. Plusieurs fois, la fin de « quatrain » sépare des groupes syntaxiques conjoints :

- Groupe nominal :
  - o 1.28. 28-29 : « aequo ||| ab Ioue »
  - o 2.18. 36-37 : « superbum ||| Tantalum »
- Groupe [verbe – infinitif] en 2.18. 20-21 : « urges ||| summouere »

Il est vrai que nous avons rencontré exceptionnellement de telles dispositions dans des odes en quatrains avérés<sup>5</sup>. Mais ainsi réunies dans les mêmes odes, elles semblent bien montrer qu'aucune structure quatrain n'est recherchée.

Surtout, si l'on admettait, dans ces deux odes, une structure quatrain, il faudrait reconnaître un type d'enjambement compact inconnu ailleurs. Il s'agit du cas où la fin de quatrain intervient entre préposition dissyllabique et régime. C'est ce que l'on trouve en :

- 1.28. 12-13 : « ultra ||| neruos »

---

<sup>5</sup> K. Büchner, 1952, p. 72 note : « das ist keine Selteinheit » ; la fréquence de ces constructions n'est pourtant pas grande. Cf. *supra* p. 215.

- 2.18. 24-25 : « ultra ||| limites »

Cela fait trop d'exceptions. Il paraît difficile d'admettre qu'une structure quatrain soit établie mais se trouve constamment en discordance avec la phrase. Ces odes n'ont pas des sujets violents ou pathétiques qui justifieraient tant de discordances. L'ode 1.28, autant que l'on puisse en juger dans cette ode assez étrange, est le monologue d'un naufragé mort qui réclame une sépulture : malgré ce sujet, le locuteur, au moins dans la première moitié de l'ode, n'est pas particulièrement pressant, et l'ode est plutôt l'occasion d'une méditation sur la vie et la mort. L'ode 2.18, elle, est une ode morale des plus classiques qui présente tous les lieux communs qu'Horace utilise dans ce type d'ode.

Il ne nous semble donc pas que ces odes puissent justifier, par leurs sujets, des enjambements compacts aussi puissants. Il semble bien que ces deux odes 1.28 et 2.18 usent d'un rythme qui ne s'appuie pas sur un cadre quatrain. Mieux vaut essayer d'examiner les phrases que l'on rencontre dans ces odes pour essayer d'en saisir l'organisation.

ii. Longueur et disposition des phrases

Quand on examine le déploiement des phrases dans les deux odes 1.28 et 2.18, on constate que plusieurs sont d'une ampleur inattendue. Certes, il en est certaines de longueur convenable ; on pourrait même parfois avoir l'impression qu'elles se moulent dans une structure quatrain. C'est le cas, par exemple, de 1.28. 17-20 ou 2.18. 36-40 :

1.28. 17-20 :

Dant alios Furiae toruo spectacula Marti,  
exitio est audium mare nautis ;  
mixta senum ac iuuenum densentur funera, nullum  
saeua caput Proserpina fugit.

2.18. 36-40 :

... ; Hic superbum  
Tantalum atque Tantali  
genus coerces, hic leuare functum  
pauperem laboribus  
uocatus atque non uocatus audit.

Ces deux phrases ont l'apparence de parfaits quatrains, avec seulement un contre-rejet antérieur en 2.18. 36. Mais ce sont les seuls cas où l'impression pourrait naître de structure quatrain dans ces odes.

Au contraire, ces odes contiennent des phrases d'une ampleur étonnante, qui ne s'appuient sur aucune structure quatrain repérable. Prenons pour exemple le début de l'ode 1.28, les deux premières phrases, en 1.28. 1-15 :

1      Te maris et terrae numeroque carentis harenae  
         mensorem cohibent, Archyta,  
         pulveris exigui prope litus parva Matinum  
         munera, nec quicquam tibi prodest  
5      aérias temptasse domos animoque rotundum

percurrisset polum morituro.  
Occidit et Pelopis genitor, conviva deorum,  
Tithonusque remotus in auras  
et Iovis arcanis Minos admissus, habentque  
10 Tartara Panthoiden iterum Orco  
demissum, quamvis clipeo Troiana refixo  
tempora testatus nihil ultra  
nervos atque cutem morti concesserat atrae,  
iudice te non sordidus auctor  
15 naturae verique.<sup>F</sup>

La première phrase est d'une longueur de six vers, la seconde de huit et demi. On ne reconnaît aucun souci de respect d'un quelconque cadre quatrain ; d'ailleurs un cadre distique ne ressort pas non plus de la première phrase. Dans celle-ci, les six vers consistent en deux propositions coordonnées de deux vers et demi et trois vers et demi : « te cohibent pulueris munera nec quicquam tibi prodest percurrisset polum ». Cette phrase témoigne d'une ampleur qui montre qu'Horace s'est ici nettement affranchi du cadre un peu étriqué du distique épodique : ni la fin du premier distique ni celle du second ne correspondent à des changements de membres nettement délimitables<sup>6</sup>. Mais cette ampleur ne prend pas non plus appui sur un cadre quatrain. Cette première phrase s'achève en cours de « quatrain », au vers 6, avec un motif rhétorique final créé par un arrangement verbal en chiasme :

... **animoque rotundum**

percurrisset polum morituro.

La fin de la phrase en cours de « quatrain » est ainsi ponctuée par une structure rhétorique. Cela incite encore une fois à admettre que la structuration en quatrain n'a ici aucune pertinence.

Quant à la seconde phrase de cette ode (1.28. 7-15), la forme distique pourrait y paraître au début un peu plus sensible. On a là une accumulation d'exemples mythologiques pour montrer que la mort est le lot de tous. Or cette accumulation se moule assez bien dans le cadre distique : le premier distique cite Tantale et Tithon, le second, Minos et Euphorbe. Cependant, ce cadre distique n'est pas une contrainte puisque la phrase se déploie largement.

En réalité, ces phrases de l'ode 1.28 montrent un rythme très différent de ce que l'on a vu jusqu'ici dans les odes de structure quatrain, mais différent également des poèmes en

---

<sup>6</sup> Certes, le troisième distique est formé de deux groupes infinitifs coordonnés. Il y a là une unité. Cependant, la séparation entre deux distiques du verbe introducteur (« prodest ») et de ces infinitifs (« temptasse et percurrisset ») créent, nous l'avons dit, une tension assez exceptionnelle.

distiques. Il semble que cette ode 1.28 hésite sur les repères métriques sur lesquels s'appuyer : tantôt la structure quatrain peut être sensible (ainsi en 1.28. 17-20), tantôt l'organisation en distique apparaît, mais il arrive aussi qu'aucune de ces deux structures ne paraît vraiment contraignante. Le déploiement paraît alors assez libre.

Dans l'ode 2.18, les choses sont très comparables. R. Heinze reconnaît dans cette ode trois parties<sup>7</sup>. La première, en 2.18. 1-14, insiste sur le « je » : le poète décrit son art de vivre, il se donne pour exemple d'une vie simple et humble. Puis à partir du vers 15, le poète dénonce les agissements contraires à ses principes, qu'il reproche à un allocataire anonyme : il blâme les recherches perpétuelles de richesses. D'après R. Heinze, une troisième partie débute au vers 32 : le poète ouvre sa méditation à des réflexions plus générales, sans employer ni le « je » ni le « tu ». En ce qui nous concerne, il nous semblerait plus juste de reconnaître une troisième partie débutant au vers 29 et développant une méditation sur la mort qui touche tous les hommes.

Si l'on peut hésiter sur le repérage de cette troisième partie, le passage de la première à la seconde, du « je » au « tu » est tout à fait remarquable. Or, ce passage se fait, entre le vers 14 et le vers 15, au milieu d'un « quatrain » : cela conduit à douter de la pertinence de structures quatrains dans cette ode. Comme le note K. Büchner, on peut repérer, à plusieurs reprises, un relief plus ou moins sensible à des fins de « quatrains », mais se dessinent tout autant des groupes plus grands ou plus petits<sup>8</sup>. Voyons par exemple la première phrase, en 2.18. 1-8 :

- 1 Non ebur neque aureum  
mea renidet in domo lacunar,  
non trabes Hymettiae  
premunt columnas ultima recisas
- 5 Africa neque Attali  
ignotus heres regiam occupavi  
nec Laonicas mihi
- 8 trahunt honestae purpuras clientae.

Cette première phrase fait huit vers : on pourrait conclure que l'on a affaire à deux quatrains ; de plus la fin du premier « quatrain » est marqué par un enjambement compact lié à la disjonction d'un groupe ablatif « ...| ultima ...||| Africa ... », enjambement d'un type non rare dans les odes en quatrains avérés<sup>9</sup>. Mais en fait, cette phrase s'organise de façon

---

<sup>7</sup> Cf. A. Kiessling – R. Heinze, 1955 *ad loc.*, cité par K. Büchner, 1939, *art. cit. = id.*, 1962, p. 80 ; plus récemment, M. Dominicy, 2003, p. 12 repère plus globalement une organisation en diptyque ordre / désordre, l'articulation se faisant « vers le milieu » de l'ode.

<sup>8</sup> K. Büchner, 1939, *art. cit. = id.*, 1962, p. 80-81

<sup>9</sup> K. Büchner, *ibid.* : „Erste Strophe : Name betont enjambierend ; häufig“.

purement accumulative, et l'on pourrait être tenté de reconnaître plus là une structure distique. Pour montrer son dédain des richesses, Horace multiplie les exemples de bâtiments, d'objets luxueux, et cette accumulation respecte assez bien la structure distique : l'anaphore de « non » et « nec » le montre bien. « Non » apparaît à l'initiale des vers 1 et 3, « nec » au cours du vers 5 et au début du vers 7. On peut être tenté de voir là une disposition propre aux distiques épodiques ; cependant l'ampleur que prend la phrase témoigne d'un souffle qu'on chercherait en vain dans les *Épodes*.

L'étude de ces deux odes nous montre assez bien, nous semble-t-il, qu'il serait erroné de vouloir admettre ici une structure quatrain. Ces odes en distiques ne paraissent pas prendre appui sur une structure que l'on pourrait attendre dans des épodes ; mais aucun cadre quatrain ne paraît non plus avoir de pertinence. En réalité, on a là des odes dont le déploiement phrastique est souvent ample et ne semble pas s'appuyer sur des structures strophiques vraiment régulières.

Ces deux sections étaient consacrées aux odes horatiennes en distiques. De ces dix-huit odes, la plupart montrent une structure quatrain plutôt bien établie par l'organisation de la phrase. Notons bien que le respect d'une structure quatrain n'implique pas nécessairement une absolue concordance : les enjambements compacts existent tout aussi bien dans les odes en strophes quatrain avérées. En fait, il semble bien que cette structure rythmique quatrain utilisée dans les odes en strophes métriques quatrain avérées ait été également recherchée par Horace dans les odes en distiques. Mais, cette recherche ne va pas nécessairement de soi. Dans certaines odes, la structure quatrain n'est pas aussi dominante qu'ailleurs et l'on peut hésiter à l'admettre. À la suite de K. Büchner, nous l'avons reconnue dans des odes comme 1.7 ou 3.24 où de nombreuses discordances pouvaient inciter à la nier ; mais ces discordances avaient un intérêt stylistique indéniable. En revanche, nous n'avons pas pu admettre cette structure quatrain dans les odes 1.28 et 2.18. Il faut insister sur le fait qu'il n'y a pas une différence de nature entre ces deux odes et, par exemple, l'ode 1.7. Nous considérons la « structure quatrain » comme un mode d'organisation rythmique, la phrase et le sens prenant appui sur elle pour se déployer. Mais il peut y avoir des degrés divers dans l'importance de cette organisation rythmique. Si dans une ode comme 3.9, elle est toute puissante, on voit bien qu'en 1.7 ou 3.24, elle peut être concurrencée par d'autres. Dans les odes 1.28 et 2.18, nous avons estimé que son rôle, s'il existe, n'est pas suffisamment sensible pour qu'on puisse le considérer comme établi.

Nous nous sommes rallié ici aux conclusions de K. Büchner en vérifiant comment l'on pouvait utiliser, pour la démonstration, le mode de questionnement utilisé dans les trois premiers chapitres de notre travail. La conclusion de K. Büchner est que le premier recueil d'odes (livre I-III), la structure quatrain est dominante mais quelques odes y échappent, en revanche, il la considère comme totalement établie, toute puissante dans le livre IV. Du point de vue de K. Büchner, la structure quatrain est l'aboutissement des recherches d'un rythme

lyrique menée par Horace, pour s'éloigner des *Épodes* : si certaines odes du premier recueil en sont encore proches, dans celles du livre IV, le quatrain est, cette fois, totalement établi.

Pour achever ce chapitre, nous allons maintenant examiner les odes en monostiques : la structure quatrain peut-elle s'y retrouver ? Sous quelle forme ?

### IV.3 STRUCTURE QUATRAIN DANS LES ODES EN MONOSTIQUES

Les livres I-III et le livre IV des *Odes* d'Horace contiennent six odes en monostiques éoliens, quatre en asclépiades mineurs, deux en asclépiades majeurs. La question est de savoir si ces odes s'appuient sur une structure quatrain ? Là encore, nous présenterons d'emblée les conclusions que l'on peut tirer des études qui ont été menées avant nous, par K. Büchner<sup>1</sup>, et nous essaierons de voir comment les outils que nous avons mis en place dans les chapitres précédents peuvent appuyer ces conclusions.

Avec des odes en monostiques, une structure quatrain ne peut pas s'appuyer sur un critère métrique<sup>2</sup>. Dans les odes en distiques, un double distique formait la structure quatrain ; ici, plus rien ne permet d'avoir de repère métrique dans cette structure. Dans un sens, c'est un inconvénient, puisque cela rend le quatrain moins saisissable. Mais d'un autre point de vue, les quatrains peuvent ainsi se constituer au début de n'importe quel vers.

Voyons en effet chaque ode isolément.

L'ode 1.11 est formée de huit asclépiades majeurs. Il pourrait être tentant de vouloir faire une division 4+4. En réalité, rien n'y invite. La structure syntaxique suit plutôt un plan 3+3+2<sup>3</sup>. Il serait donc totalement artificiel de vouloir plaquer ici une structure quatrain.

L'ode 1.18 est formée de seize asclépiades majeurs. La structure syntaxique, les enjeux rhétoriques y sont plus complexes. L'ode débute comme un encouragement à une fête bachique. Une première phrase de quatre vers relie une exhortation (v.1-2) à sa justification (v.3-4). Puis deux vers d'interrogations oratoires introduisent un changement d'allocutaire : le poète cesse de s'adresser à Varus, pour invoquer Bacchus Pater (v. 5-6). Horace présente les participants aux banquets comme des sectateurs de Bacchus, mais d'un Bacchus qui doit être apaisé, éloigné de tous les excès d'un culte oriental. Pour justifier cette position, en quatre vers et demi (v. 7-11), une *narratio* mythologique allusive rappelle le danger de « passer la mesure des présents de Liber ». Deux vers à nouveau (v.11-13) introduisent un acte d'allégeance du poète à la divinité en lui promettant de toujours garder cette mesure. Enfin trois vers et demi (v. 13-16) décrivent ce kômos bachique que le poète veut tenir apaisé.

Dans cette ode 1.18, le poète se dit le tenant d'un Bacchus apaisé, et pour affirmer cette position<sup>4</sup>, il donne une image des différents aspects de cette divinité complexe. L'invitation à une fête champêtre devient ainsi un hymne à Bacchus ; l'exhortation morale à la modération dans le vin est prolongée par une description de cette violence des bacchanales

---

<sup>1</sup> K. Büchner, 1939, *art. cit.* = *id.*, 1962, p. 88-94 + 96-99.

<sup>2</sup> Si ce n'est des procédés de synaphie : cf. là-dessus, K.E. Bohnenkamp, 1972, p. 79-86.

<sup>3</sup> K. Büchner, 1972, p. 88-89.

<sup>4</sup> position morale (morale de l'équilibre), religieuse (refus des rites orientaux : Berecynthio), esthétique (recherche d'un art équilibré), et sans doute également politique : on a pu voir dans cette condamnation de ce Bacchus oriental une critique politique. Cf. F. Plessis- P. Lejay, 1911, p. 42 n. 8. Plus récemment, sur la valeur politique de la figure de Bacchus, cf. J.A. Stevens, 1999.



que le poète refuse. Cette polyphonie des images se retrouve dans le vers utilisé, l'asclépiade majeur. Comme nous l'avons dit<sup>5</sup>, la longueur exceptionnelle de ce vers lui donne une indéniable solennité, mais en même temps, il reste un vers lyrique, qui joue sur des renversements rythmiques complexes. J. Dangel peut ainsi reconnaître une triple intention dans cette ode : « faire ressortir l'aspect solennel, mais ondulant du dieu, avec une volonté légèrement critique »<sup>6</sup>.

On peut reconnaître, dans cette ode 1.18, des tonalités multiples qui créent une ondulation de la pensée. Or le rythme des phrases va dans ce sens : on peut schématiser : quatre vers + deux vers + quatre vers + deux vers + quatre vers. On a ainsi dans cette ode une alternance de structures quatrains et de structures distiques. Les odes en monostiques peuvent combiner des structures syntaxiques variées, mais dans le cas de l'ode 1.18, on constate qu'elles font une place aux structures quatrains.

Voyons si dans l'ode 1.1, on ne peut pas trouver un emploi identique, en alternance, de la structure quatrain. Ce proème du recueil lyrique d'Horace exprime les ambitions du poète : devenir un poète lyrique et prendre place dans le canon alexandrin des poètes lyriques grecs. Dans sa majeure partie, cette ode est construite sur une priamel : chaque homme a ses goûts, ses ambitions personnels (v.1-28), le désir du poète, quant à lui, (v.29-34) est de s'élever, pas sa lyre, au-dessus de la foule et de rejoindre les dieux du ciel<sup>7</sup>. On pourrait considérer les trente-quatre premiers vers de l'ode comme un seul et unique long énoncé jouant sur un énoncé-fonction opposant les autres à « me ». Or quelle est la longueur des « phrases » ainsi placées en relation ? On peut analyser l'ode comme suit :

Les ambitions des autres hommes :

1.1. 1-6 (six vers) : « sunt quos... » : certains recherchent les victoires sportives

1.1. 7-10 (quatre vers) : « hunc .../ illum... » : le succès est recherché par les uns dans la politique, par les autres dans l'accumulation de richesse

1.1 11-14 (quatre vers) : un tel trouve sa joie en restant cultiver les champs de ses pères

1.1. 15-18 (quatre vers) : tel autre la trouve en partant faire du commerce au loin

1.1. 19-22 (quatre vers) : d'autres recherchent les réjouissances bachiques

1.1. 23-28 (six vers) : d'autres aiment la chasse et la guerre

Les ambitions du poète :

---

<sup>5</sup> Cf. introduction p. 61.

<sup>6</sup> J. Dangel, 2007, p. 390.

<sup>7</sup> W.H. Race, 1982, p. 122 reconnaît ici un exemple très élaboré de « occupationnal priamel ». R.G.M. Nisbet – M. Hubbard, 1970, p. 1-2 note que les diversités des occupations et des plaisirs humains est un *topos* littéraire très ancien.

1.1. 29-36 (huit vers) : Le poète, lui, recherche la gloire des Muses<sup>8</sup>.

Le rythme syntaxique laisse voir une structure quatrain évidente, mais qui cohabite avec des structures à six vers. On peut reconnaître des motifs rhétoriques qui viennent nettement clore ces énoncés. Ainsi trouve-t-on une disjonction adjectif-verbe-nom en 1.1. 10 :

Illum, si proprio condidit horreo

quicquid **de Libycis uerritur areis.**

Cet arrangement de type [y – x – y'] clôt à la fois l'énoncé et le quatrain 1.1. 7-10.

De la même manière, on peut identifier un jeu de versets conclusifs au terme du sizain qui clôt la première partie de la priamel, en 1.1. 23-28 :

Multos castra iuvant et lituo tubae

permixtus sonitus bellaque matribus

detestata ; manet sub Iove frigido

venator tenerae coniugis inmemor,

seu visa est catulis cerva fidelibus,

seu rupit teretes Marsus aper plagas.

Le rythme rhétorique est ainsi parfaitement saisissable. Sa régularité est nette : la première partie de la priamel, où le poète décrit les ambitions des autres hommes, multiplie les phrases en quatrain, encadrées par deux sizains ; la deuxième, où le poète dit ses ambitions peut être interprétée comme un double quatrain.

Comme en 1.18, l'ode 1.1 combine donc des structures syntaxiques variées, mais donne une importance indéniable à la structure quatrain.

Reste, dans les livres I-III, la dernière ode du recueil, l'ode 3.30, seule, avec la précédente à être écrite en asclépiades mineurs. K. Büchner reconnaît une structure quatrain constante, sous-jacente à cette ode<sup>9</sup>. Assurément, elle peut être contestable : aucune phrase ne s'achève à la fin d'un quatrain, et tous connaissent des enjambements compacts ou progressifs. Cependant, K. Büchner estime que la place de cette ode dans le recueil, son rôle d'épilogue, sa relation avec l'ode 1.1 obligent à y reconnaître cette structure quatrain qui domine l'œuvre lyrique horatienne. Il s'agit là d'un raisonnement qui peut paraître fort contestable. Nous l'admettons cependant car admettre cette structure quatrain permet d'apporter à la fois une organisation et une richesse rythmiques à l'ode. Les deux enjambements compacts ainsi distingués donnent une force indéniable aux passages. Citons-les, en 3.30. 1-9 :

<sup>8</sup> Cette fin de l'ode sur le « Je » constitue à la fois la résolution de la priamel (et de l'énoncé-fonction : W.H. Race, 1982, p. 122 parle de *climax* de la liste que forme la priamel) et une *sphragis* qui clôt l'ode : cf. P.H. Schrijvers, 1973, p. 149 n. 1.

<sup>9</sup> K. Büchner, 1939, *art. cit.* = *id.*, 1962, p. 90-91.

- 1 Exegi monumentum aere perennius  
regalique situ pyramidum altius,  
quod non imber edax, non aquilo impotens  
possit diruere aut innumerabilis |||
- 5 **annorum series** et fuga temporum.  
non omnis moriar multaque pars mei  
vitabit Libitinam: usque ego postera
- 8 crescām laude recens, **dum Capitolium** |||
- 9 scandet cum tacita virgine pontifex.

Entre le premier et le deuxième quatrain, l'enjambement compact est bref et puissant. La disjonction de l'adjectif (« innumerabilis ») et du nom (« series ») crée une tension syntaxique très forte qui fait sentir la grandeur de l'œuvre horatienne. Évidemment, la longueur de l'adjectif, « innumerabilis », avec ses six syllabes, témoigne de même de la puissance créatrice du poète. On peut interpréter de la même manière l'enjambement compact entre le deuxième et le troisième quatrain, qui sépare l'objet, « Capitolium », et le verbe, « scandet ». Là encore, admettre cette structure quatrain avec laquelle le déploiement de la phrase entre en discordance, permet de donner au rythme de l'ode une puissance très grande. Horace n'achève pas son recueil lyrique sur un rythme simple, parfaitement univoque, qui serait sans intérêt. Il montre à quel point il est parvenu à créer une phrase lyrique ample, au rythme complexe, une langue lyrique qui lui vaudra une éternité de gloire.

On voit ainsi que dans les livres I-III, la structure quatrain joue un rôle dans les odes en monostiques. Sans doute, elle paraît totalement absente de l'ode 1.11. En revanche, on peut la retrouver, en alternance avec d'autres structures, dans les odes 1.18 et surtout 1.1. Enfin dans l'ode 3.30, admettre une structure quatrain continue donne une puissance rythmique très grande au poème. Selon des modalités différentes de ce que l'on trouvait ailleurs, il semble donc que l'on puisse reconnaître une place à la structure quatrain même dans les odes en monostiques.

Dans le livre IV, nous l'avons vu, K. Büchner considère que la structure quatrain était une règle qui ne souffre pas d'exception.

L'ode 4.10 est formée de huit asclépiades majeurs. K. Büchner y reconnaît deux quatrains avec un enjambement compact entre les deux. Cette division peut paraître artificielle ; en même temps, on peut lui reconnaître un intérêt stylistique indéniable. Dans cette ode, Horace met en garde le bel éphèbe Ligurinus contre le temps qui passe et qui bientôt lui enlèvera sa beauté. Or l'enjambement compact qui intervient entre le premier et le deuxième quatrain sépare l'évocation de la beauté du teint actuel du garçon et l'annonce que, bientôt, elle disparaîtra :

...

nunc et qui color est puniceae flore prior rosae |||  
mutatus Ligurinum in faciem uerterit hispidam,

...

La tension syntaxique, soulignée par l'enjambement, est ici riche de sens : elle exprime la peur que le poète veut faire naître chez Ligurinus. Elle crée du suspens. Si le dernier vers du premier quatrain décrit le teint de rose qui, pour le moment, est celui de l'éphèbe, l'auditeur sent la tension que souligne l'enjambement. Cette tension va se résoudre, de façon inéluctable par le vieillissement du jeune homme qui changera ce teint en une « face rugueuse » (« in faciem uerterit hispidam »). Admettre ici la structure quatrain permet ainsi de repérer une structure stylistique remarquable.

Reste enfin l'ode 4.8. Elle pose problème, car, de toutes les odes horatiennes, elle est la seule à ne pas avoir un nombre de vers divisible par quatre. Elle semble donc contredire la « loi de Meineke ». La critique a fait plusieurs propositions pour considérer comme interpolés certains vers et obtenir ainsi un nombre de vers plus satisfaisant<sup>10</sup>.

Une chose est pourtant claire. Les douze premiers vers de l'ode respectent scrupuleusement une structure quatrain. Il s'agit d'une ode offerte en cadeau d'étrennes à Censorinus dont le poète fait la louange. Les trois premiers quatrains présentent la situation : le poète n'a rien à offrir d'autre à son ami que ses vers, et ce sont ces vers que son ami apprécie. Puis, à partir du vers 13, le poète vante les qualités de l'offrande qu'il fait là : il explique le pouvoir immortalisant de sa poésie lyrique.

Faut-il supposer que cette structure quatrain si bien établie au début de l'ode n'a plus aucune pertinence ensuite, alors que pourtant tout le reste du livre IV respecte cette structure ? Nous nous rallions ici aux conclusions de K. Büchner<sup>11</sup>. On peut considérer comme interpolé le vers 17 ce qui crée un enjambement compact qui n'est pas sans grandeur :

13 non incisa notis marmora publicis,  
per quae spiritus et vita redit bonis  
15 post mortem ducibus, non celeres fugae  
reiectaeque retrorsum Hannibalis minae |||  
[non incendia Karthaginis inopiae]  
eius qui domita nomen ab Africa

---

<sup>10</sup> La méthode peut paraître un peu facile. Cependant, le vers 17 a une facture métrique contraire à tout ce que fait Horace ailleurs : c'est un argument supplémentaire pour en dénier l'authenticité. Rappelons quelques choix d'éditeurs ou de critiques. K. Lachmann supprime les vers 28 et 33. F. Klingner, 1959 et D.R. Shackleton Bailey, 2008 suppriment les vers 15-19 (« non celeres...rediit ») et également les vers 28 et 33. K. Büchner, quant à lui, supprime les vers 17 et 33.

<sup>11</sup> K. Büchner, 1939, *art. cit.* = *id.*, 1962, p. 96-99.

lucratus rediit, clarius indicant

20 laudes quam Calabrae Pierides, neque  
si chartae sileant quod bene feceris, |||

22 mercedem tuleris. ...

On peut ainsi reconnaître un long énoncé de huit vers. Horace explique ici que seul le poème inspiré peut apporter l’immortalité à un grand homme, comme par exemple Scipion l’Africain. Le poète fait une comparaison que la structure quatrain souligne. Dans le premier quatrain, le poète énumère tout ce qui pouvait apporter gloire à Scipion : ses statues, ses hauts-faits militaires. Tout ce quatrain accumule des groupes sujets dont on attend la résolution syntaxique. Elle n’intervient pourtant pas au début du quatrain suivant, car une relative périphrastique servant à désigner Scipion est placée avant le verbe principal selon une disposition assez surprenante. Ce second quatrain développe le groupe verbal qui explique la supériorité de la création poétique sur tout autre moyen d’immortaliser un homme. Cette phrase 4.8. 13-20 constitue ainsi une période d’une ampleur notable que la structure quatrain organise de façon très claire. Il y a là une grande solennité, que souligne l’emploi de l’asclépiade mineur, qui montre la fierté du poète pour son œuvre.

La phrase se poursuit, par coordination, dans les vers 21-22, et crée un enjambement progressif qui sépare la subordonnée conditionnelle de la principale. Cet enjambement progressif montre une organisation rythmique qui participe également à la grandeur de l’énoncé.

En considérant comme interpolé le vers 33, K. Büchner peut ainsi obtenir un nombre de vers divisible par quatre<sup>12</sup>. Ce sont là des choix qui peuvent paraître discutables et sembler pêcher par systématisme. Nous en tiendrons compte cependant, dans nos études ultérieures.

Il ne paraît pas utile de pousser plus loin l’analyse de 4.8. Concluons en disant qu’elle pose problème, puisque dans un recueil où toutes les odes respectent une structure syntaxique quatrain, elle est la seule à ne pas avoir un nombre de vers divisible par quatre. Pourtant le début de l’ode montre que cette structure quatrain n’est pas ignorée. Les choix faits par K. Büchner nous paraissent intéressants pour préserver cette structure quatrain, mais ils demeurent, assurément, fort discutables, et nous ne les admettrons qu’avec réserve.

---

<sup>12</sup> *Ibid.*, p. 98. Cf. cependant les réserves qu’émet F. Villeneuve, 1929, *ad loc.*, sur cette interpolation de 4.8. 33 qui lui paraît gênante, car elle laisse le nom de « Liber » *nudus*, sans groupe qualifiant.

## CONCLUSION DU CHAPITRE IV

Ce chapitre avait pour but de voir si les outils que nous avons utilisés précédemment pour les odes en strophes quatrains avérées pouvaient être réutilisées pour les odes en distiques et monostiques, et s'ils permettaient ainsi de servir de contre-épreuve à la fameuse « loi de Meineke » selon laquelle toutes les odes d'Horace sont écrites en unité de quatre vers.

Nous avons insisté sur le fait qu'il est gênant de parler de strophe quatrain pour ces odes en distiques et monostiques, puisque la strophe est un concept métrique. En revanche, dans les odes en strophes quatrains avérées, les interactions entre le métrique et le rhétorique font du quatrain une structure rythmique d'après laquelle s'organise le déploiement de la phrase. La question était donc de savoir si cette structure quatrain se retrouve dans le déploiement des phrases, dans les odes en distiques et monostiques. Admettre cette structure permet ensuite de repérer des cas où la phrase s'y moule entièrement et ceux où elle se permet de ne pas la respecter, ce qui crée alors des enjambements.

Nous avons pu voir que la quasi-totalité des odes en distiques faisait nettement ressortir la structure quatrain. Seules deux odes, 1.28 et 2.18, ne semblent pas en tenir compte.

Dans les odes en monostiques, la structure quatrain ne paraît pas aussi dominante. S'il est intéressant de l'admettre de façon constante en 3.30, 4.8 et 4.10, ce n'est pas le cas ailleurs. La structure quatrain paraît totalement absente de l'ode 1.11. Dans les odes 1.1 et 1.18, on la reconnaît de façon très nette mais couplée à d'autres structures rythmiques, des distiques et des sizains.

La structure rythmique quatrain semble être un critère presque définitoire du lyrisme horatien. Quelques odes ne l'utilisent pas : est-ce parce que ce sont des œuvres de jeunesse, ou bien parce qu'Horace a cherché à varier son rythme ? Il paraît difficile de répondre à cette question. Reste une chose certaine, qui est la conclusion de K. Büchner : la structure quatrain est ultra dominante dans le recueil des Livres I-III, même si elle souffre des exceptions, et elle est constante dans le livre IV.

Dans les parties suivantes de notre travail, nous tiendrons compte de ces conclusions. En même temps que les strophes quatrains dans les odes où elles sont avérées, nous étudierons les structures quatrains partout où nous les avons reconnues dans les odes en distiques et monostiques.

## CONCLUSION GENERALE DE LA PARTIE A

Arrivé au terme de cette première partie de notre travail, il nous semble possible de tirer un certain nombre de conclusions quant à la nature et à l'utilisation des unités métriques et rhétoriques qui scandent le rythme d'ensemble des poèmes lyriques horatiens. Les fins d'unité métrique (fin de strophe) et d'unité rhétorique (fin de phrase) entretiennent un contrepoint riche en capacités stylistiques et révélateur des stratégies d'écriture du poète.

D'un point de vue général, si l'on adopte une échelle d'analyse minimale, on reconnaît une tendance globale à l'accord entre fins de phrases et fins de strophes. Partout, la majorité des strophes s'achèvent sans tension syntaxique ; inversement, les phrases, quand elles marquent une étape dans l'organisation rhétorique de l'ode, s'achèvent souvent en fin de strophe. Cet accord global des deux grilles de lecture relève d'une esthétique de la brièveté, du calme et de la grâce. Elle témoigne d'une poétique d'un sens clos, maîtrisé : les richesses évocatrices d'un sens poétique ne tiennent pas à une expansion libre de celui-ci, mais à un moulage interne dont nous étudierons les modalités dans les deux prochaines parties de notre travail.

S'il s'agit là d'un constat général valable pour l'ensemble de l'œuvre lyrique horatienne, on a pu reconnaître des différences notables, des effets multiples selon, d'une part, les types strophiques utilisés, et, d'autre part, les stratégies rhétoriques mises en œuvre. Ces différences témoignent de variantes possibles et d'effets différents d'une poétique générale.

D'abord, nous avons constaté des particularités selon les types strophiques. La strophe saphique forme un tout clos sur lui-même, encourageant la constitution de « phrase strophe » et évitant les enjambements compacts. La strophe saphique forme ainsi un moule très ferme pour le déploiement rhétorique du sens. Or, dans notre introduction, nous avons souligné que la strophe saphique témoignait d'un rythme métrique naturellement calme, d'une gravité tempérée. Elle incite donc à un rythme global simple et équilibré, aux ondulations maîtrisées, favorisant l'unisson entre métrique et rhétorique. Cette simplicité rythmique est recherchée dans des odes où s'expriment une méditation simple et tranquille, une pensée apaisée.

Par opposition à la strophe saphique, la strophe alcaïque paraît plus ouverte, plus vive, avec des discordances plus fréquentes et plus marquées entre métrique et rhétorique. Ces tendances rythmiques sont à l'image du rythme métrique propre de cette strophe qui paraît naturellement ondoyant et vif.

Compte tenu du faible nombre de cas, il n'est pas très aisé de définir les tendances des deux strophes asclépiades a et b. Il semble cependant que la strophe a soit naturellement assez close, et qu'en cela elle se rapproche de la strophe saphique. Elle s'en distingue néanmoins par le fait qu'elle évite des dispositions rythmiques trop solennelles, des enjambements progressifs ou des phrases très longues : visiblement, cette strophe à laquelle les trois asclépiades mineurs apportent un rythme ample, évite d'accentuer celui-ci par des structures rhétoriques trop puissantes. Quant à la strophe asclépiade b, pour autant que l'on puisse en juger dans les quelques odes où elle est utilisée, elle apparaît comme une strophe ouverte, laissant se déployer hors de son cadre une rhétorique vive et assez libre.

Ce sont là des tendances propres à chacune des quatre strophes quatrains utilisées par Horace : chacune semble encourager à un rythme global particulier, à un contrepoint plus ou moins complexe entre métrique et rhétorique, mais qui est souvent à l'image de son rythme métrique naturel. Par exemple, la strophe alcaïque, au rythme naturellement ondoyant et contrasté, encourage à un contrepoint complexe et vif entre le cadre métrique et le rythme rhétorique.

Cependant, le rythme de chaque ode ne se justifie pas seulement par le type de strophe utilisée dont les potentialités naturelles seraient seulement accentuées par le contrepoint avec le rythme rhétorique. Il faut également prendre en compte les particularités des visées rhétoriques propres à chaque ode : ce sont ces visées qui justifient le rythme rhétorique utilisé.

Nous avons mené, dans cette partie, une étude très générale de stratégies rhétoriques d'écriture au niveau de la phrase ; les parties suivantes de notre travail approfondiront bien sûr l'étude du rythme rhétorique à l'intérieur de la phrase. Cependant, plusieurs tendances fortes ont pu être repérées, déjà.

La rhétorique de célébration hymnique est sans doute celle qui prend appui sur les structures les plus récurrentes, sur des *topoi* très fréquents. Nous avons constaté qu'en venant se déposer sur le cadre métrique, cette rhétorique hymnique crée un rythme très simple, qui s'appuie sur une concordance parfaite avec le cadre métrique, recourant souvent à des enjambements progressifs en vue de donner de l'ampleur à l'énoncé sans entrer en conflit absolu avec la strophe. Dans ces odes où Horace pratique l'éloge divin, on a affaire à une poétique de la transparence rhétorique, de la clarté absolue : l'unisson métrique / rhétorique semble exprimer l'effacement de la voix personnelle du poète derrière celle d'une communauté tout entière. On ne sera pas étonné qu'un nombre important des odes qui usent de cette rhétorique soient écrites en strophes saphiques : c'est ce type strophique qui convient le mieux pour une telle esthétique.

La rhétorique d'exhortation civique, où le poète se fait *uates* inspiré, apte à juger sa cité et à conseiller ses contemporains, use régulièrement d'une rhétorique identique : les enjambements progressifs, , permettent de donner à la voix du locuteur une puissance remarquable. Mais des effets rythmiques plus vifs, plus brusques interviennent également pour montrer l'implication du locuteur dans la vie réelle, pour peindre son inquiétude et donner force à ses injonctions.



Dans les conseils moraux plus généraux, l'accord entre métrique et rhétorique est plus général, surtout dans les passages abstraits, proprement gnomiques, mais il arrive qu'au contraire, le poète opte à certains moments précis pour une discordance violente entre les deux grilles de lecture, afin de créer un effet de *uariatio*.

De façon plus générale, on notera que les moments de fortes subjectivités justifient des discordances entre les deux grilles de lecture, des enjambements compacts et même des effets créés par des enjambements additionnels.

Enfin il faut dire un mot d'une esthétique qui, dans les discours métapoétiques d'Horace, paraît opposée à la sienne, celle de Pindare qu'il décrit comme « *numeris solutis* » : ce que reproche Horace au style pindarique, c'est apparemment que les phrases s'y déploient sans le moulage maîtrisé d'un cadre métrique. C'est bien ce moulage en effet que pratique, dans l'ensemble, notre poète. Il arrive, surtout dans le livre IV, qu'Horace paraisse imiter ce style pindarique par des phrases de grande ampleur ; mais, même alors, le plus souvent, nous avons constaté que le cadre métrique sert de repère à ce déploiement phrastique puisque les enjambements y sont, en général, progressifs. Exceptionnels sont les cas où le poète use vraiment d'un rythme rhétorique très ample en contradiction totale avec le cadre métrique.

Toutes ces considérations ont été faites par l'étude générale des fins de phrases et des fins de strophes. C'est un début. C'est bien sûr dans l'étude précise du rythme rhétorique des phrases à l'intérieur des strophes que l'on comprendra véritablement les stratégies d'écriture du poète. En tous les cas, nous avons pu constater, dans cette partie, le rôle important de l'unité strophique pour le développement rhétorique du sens dans les odes : ce développement s'y fait en se déposant sur le cadre métrique selon un contrepoint modéré. Cette importance de l'unité quatraine paraît essentielle dans les *Odes* : d'après cette constatation et en nous appuyant sur les méthodes qui nous y ont mené, nous avons entrepris d'étudier les odes en distiques et monostiques. Cette contre-épreuve de notre méthode de travail nous a permis de vérifier, semble-t-il, que bon nombre d'odes en distiques et monostiques s'appuyaient sur une structure quatraine comme les autres prennent appui sur la strophe quatraine. À l'exception des quelques cas où nous n'avons pas reconnu l'importance de la structure quatraine, c'est donc dans la totalité des odes d'Horace que nous pouvons maintenant poursuivre notre étude : nous allons nous intéresser à l'intérieur des phrases et des strophes afin d'étudier précisément le contrepoint entre les deux rythmes.

PARTIE B

RYTHME RHETORIQUE DE LA PHRASE ET  
CADRE METRIQUE DE LA STROPHE

La première partie de notre travail a été consacrée à l'étude des rapports entre les limites de phrases et les limites de strophes, conçues comme des fins d'unités respectivement rhétoriques et métriques. Une telle analyse s'est avérée utile et nécessaire. D'abord, parce qu'elle nous a conduit à définir aussi précisément que possible l'objet de notre travail, à comprendre la phrase comme une unité sémantique et syntaxique et à étudier ses rapports avec des unités plus petites ou plus grandes. Ensuite surtout, les analyses de notre première partie ont été utiles pour saisir globalement le rythme des odes : nous avons pu étudier de façon générale l'organisation rhétorique d'une ode, et analyser précisément le contrepoint qui s'instaure entre les fins de phrases et les fins de strophes. Nous avons reconnu que, très globalement, les odes d'Horace témoignent d'une poétique d'un sens clos, maîtrisé, moulé dans un cadre, que les richesses d'un sens poétique ne proviennent pas d'une expansion libre de la phrase mais d'un moulage interne très particulier. Pour comprendre les modalités de ce moulage rythmique, il convient maintenant d'étudier l'intérieur des phrases et des strophes : c'est cela qui va nous occuper dans ces deuxième et troisième parties de notre travail. Plus précisément, dans cette deuxième partie, nous allons tâcher d'étudier le rythme rhétorique interne des phrases horatiennes et voir comment ce rythme rhétorique se dépose sur le cadre de la strophe.

Pour ce faire, il va nous falloir définir des facteurs de rythme. Dans la grille de lecture métrique, ce qui crée le rythme est aisément définissable : c'est à l'intérieur de chaque strophe l'itération de vers organisés, pour la plupart, avec des coupes en leurs centres : coupes, fins de vers, fins de strophes scandent ainsi l'alternance réglée de syllabes longues et de syllabes brèves qui forme le rythme métrique.

C'est à l'intérieur de cette structure métrique très ferme que vient se déposer la phrase avec son rythme propre. Ce rythme, rhétorique, de la phrase est plus difficile à étudier car il est pluriel. On pourrait le reconnaître dans la place donnée aux images dans le cours du texte : lorsque, dans notre précédente partie, nous avons étudié les clôtures de phrase, nous avons vu que ces images jouaient un rôle non négligeable dans le rythme de la phrase<sup>1</sup>. Pourtant nous avons fait le choix de ne pas prendre ces images comme objets d'étude proprement dits pour notre analyse du rythme rhétorique des phrases. De fait, J. P. Chausserie-Laprée, dans une réflexion sur la méthodologie stylistique, met en garde : il y a peu de chance « de pouvoir

---

<sup>1</sup> Cf. p. 247.

mener de front avec succès une étude approfondie centrée sur le vocabulaire des auteurs, leurs mots-thèmes, leurs images dominantes, etc., et un examen systématique de la structure de leur phrase, des techniques qu'elle met en œuvre et des lois d'agencement qui les ordonnent. D'entrée de jeu, un choix [s'impose]. »<sup>2</sup>. Il s'agit de choisir entre une méthode qui privilégie la définition d'éléments remarquables qui scanderont le texte (vocabulaire, images) et une autre qui se tourne vers l'étude des structures d'agencement du texte, autrement dit choisir entre une étude de type paradigmatique et une autre de type syntagmatique. C'est la seconde qui va nous intéresser. Nous allons entreprendre de voir comment s'agencent les différents éléments qui organisent et, par là, rythment la phrase horatienne.

Dans son étude des phrases liviennes, J. Dangel adopte successivement trois grilles d'analyse pour définir l'écriture oratoire<sup>3</sup>. D'abord, elle considère les **structures syntaxiques** où elle étudie la tension et la concentration des agencements syntaxiques propositionnels. Ensuite elle s'intéresse aux **structures rythmiques** formées par les rythmes verbaux, par des retours formels qui apportent à la phrase un cadre et une architecture. Enfin, elle étudie les **structures métriques** qui concernent les jeux de clause métrique.

En poésie, les phrases n'ont d'autres structures métriques que celles qu'elles empruntent aux vers sur lesquelles elles se déposent : la réorganisation rhétorique du mètre par la phrase sera l'objet de notre troisième partie. Dans cette deuxième partie, nous allons prendre en considération les deux autres grilles d'analyse qui permettent d'étudier le rythme des phrases : celle qui concerne les structures syntaxiques et celle qui touche aux structures rythmiques.

Dans un premier chapitre, nous verrons comment le rythme des phrases horatiennes est organisé par un matériel syntaxique, précisément celui constitué par des agencements propositionnels aux valeurs variées. Nous étudierons comment ces agencements propositionnels entrent en contrepoint avec l'agencement métrique de la strophe : comme la phrase est formée de propositions, la strophe est formée d'hémistiches et de vers. Il nous faudra voir quels rapports existent entre ces deux types d'agencement.

Ensuite dans les deux chapitres suivants, nous nous intéresserons au matériel rythmique à même d'organiser les phrases horatiennes : ce matériel rythmique est formé par les mots eux-mêmes, par les sons, qui forment la substance même de la phrase et qui peuvent la structurer par des effets de répétitions. Dans le deuxième chapitre, nous nous intéresserons aux possibilités rythmiques qu'offre, sur ce plan, le mot proprement dit, l'outil lexical. Dans le troisième chapitre, nous nous intéresserons aux répétitions de sonorités, à l'outil phonique.

---

<sup>2</sup> J.P. Chausserie-Laprée, 1981, p. 142 : l'auteur poursuit : « il [faut] sacrifier l'une des deux directions de recherche. » Notre travail portant sur un auteur unique, ce « sacrifice », nécessaire pour la cohérence méthodologique, l'est peut-être moins concernant les dimensions de la tâche. Nous ne nous interdisons donc pas des considérations portant sur le lexique, sur les « images », d'autant moins que ce domaine est primordial dans le lyrisme horatien, mais nos recherches resteront orientées vers l'organisation phrastique.

<sup>3</sup> J. Dangel, 1982 : il s'agit des trois parties de son travail (structures syntaxiques, structures rythmiques, structures métriques).

## CHAPITRE I :

### MATERIEL SYNTAXIQUE DE LA PHRASE DANS LA STROPHE

Dans ce premier chapitre consacré à l'étude du rythme interne aux phrases horatiennes, nous allons nous intéresser à un aspect particulier de ce rythme : celui créé par un matériel de nature syntaxique, celui qui provient des techniques d'agencements grammaticaux de l'énoncé. Cette organisation syntaxique de la phrase préside au rythme rhétorique de celle-ci. De fait, les travaux de J.P. Chausserie-Laprée et de J. Dangel ont bien montré que les diverses stratégies d'écriture utilisées par les prosateurs, selon leur visée, se différencient dans la manière d'agencer les membres syntaxiques de la phrase<sup>1</sup> : par exemple, à l'écriture historique, caractérisée par une structure syntaxique analytique, centrifuge, s'oppose une écriture oratoire, à la structure syntaxique synthétique, centripète. Ces agencements syntaxiques différents témoignent donc de techniques d'écriture utilisées en fonction d'un mode d'expression donné. On comprend ainsi que l'analyse de ce matériel syntaxique soit un aspect essentiel de l'étude du rythme rhétorique de la phrase.

Pour étudier l'agencement syntaxique de la phrase et saisir la manière dont il prend place dans le cadre strophique, il nous paraît nécessaire de repérer des étapes dans ce déploiement de la phrase : ces étapes, nous les appellerons des « repères syntaxiques ». Dans la première section de ce chapitre, nous nous emploierons à définir ces repères syntaxiques en leur reconnaissant des valeurs et des effets divers, selon les relations syntaxiques instaurées autour d'eux. Nous pourrions ainsi comparer précisément ces repères syntaxiques aux repères métriques que sont les coupes, les fins de vers, les fins de strophes. Par cette comparaison, nous verrons comment s'organise dans les strophes le rythme rhétorique sous son aspect syntaxique. Pour chacun des types strophiques utilisés par Horace, nous mènerons une étude différente du contrepoint entre repères métriques et repères rhétoriques.

Après cette étude de l'organisation syntaxico-rhétorique de chaque strophe horatienne, nous tâcherons d'adopter, dans une seconde section, un point de vue plus général pour saisir en quoi ces rythmes syntaxiques participent à des stratégies rhétoriques globales qui entrent en contrepoint avec la structure métrique.

---

<sup>1</sup> Cf. J.P. Chausserie-Laprée, 1969 pour l'écriture historique ; J. Dangel, 1982 pour l'écriture oratoire. Pour une distinction entre ces types d'écriture, cf. J. P. Chausserie-Laprée, 1981.

## I.1 LES REPERES SYNTAXIQUES DANS LES STROPHES HORATIENNES

L'objectif de cette section va être d'examiner la position des repères syntaxiques dans la strophe, en distinguant leur nature, afin de saisir le dynamisme qu'ils apportent à ces strophes.

Dans cette section, les repères syntaxiques qui nous intéresseront seront exclusivement les changements de propositions. En restreignant ainsi notre champ d'analyse, nous pensons pouvoir mener une étude plus précise, qui ne mélangera pas trop de choses différentes. D'ailleurs, ce que nous verrons des changements de propositions est exemplaire de ce qui se passe de façon générale dans la strophe. La section suivante élargira le champ d'analyse en faisant des ouvertures sur d'autres repères syntaxiques.

Nous commencerons par définir ces repères syntaxiques, en en présentant la nature et les effets, puis nous en étudierons la position métrique dans les quatrains horatiens, d'abord dans les strophes saphiques, puis alcaïques, puis dans les autres.

### **I.1. 1 Définition des repères syntaxiques: nature et effets**

#### i. Nature des repères syntaxiques

Au long de cette section, nous entendrons par « repères syntaxiques » les seuls changements de propositions. Encore faut-il définir brièvement ce que nous entendons par « proposition ».

Nous nous rallions à la définition qu'en donne C. Touratier : « la proposition est un constituant phrastique pouvant lui-même être pris, tel quel, comme phrase. »<sup>1</sup>. Une telle définition, comme le remarque le linguiste, remet en cause le statut de proposition dans des cas où les grammaires scolaires parlaient de « proposition principale ». Dans une phrase comme « Scimus L. Acilium apud patres nostros appellatum esse sapientem » (Cic, *Lael*, 6), « scimus » a besoin de deux actants, à lui seul, il ne peut donc pas être pris tel quel comme phrase et ne peut être considéré comme une proposition, *a fortiori* comme une proposition principale.

Cette définition donnée par C. Touratier a, dans notre perspective, un intérêt particulier. À vrai dire, peu nous importe de savoir quand il faut ou non parler de « proposition » ; en revanche, ce qui nous intéresse davantage, c'est de pouvoir identifier des points de repère dans le déploiement syntaxique d'une phrase.

De façon globale, on peut considérer qu'un changement de proposition est un repère syntaxique de premier ordre. Si l'on examine par exemple 1.13. 1-4, il est clair que le passage de la subordonnée temporelle à la principale, dans le troisième glyconien du quatrain (1.13.

---

<sup>1</sup> C Touratier, 1994, p. 503.

3), constitue le point de repère essentiel du rythme syntaxique : il forme le passage de la protase à l'apodose :

Cum tu, Lydia, Telephi  
ceruicem roseam, cerea Telephi  
laudas bracchia, // uae, meum  
feruens difficili bile tumet iecur.

Le quatrain se trouve ainsi organisé selon un rythme d'environ 2,5 / 1,5 vers. Ce rythme syntaxique est nettement souligné par l'opposition des pronoms et adjectifs personnels au début de chaque proposition : au « tu » de la subordonnée s'oppose le « meum » de la principale, montrant ainsi quel effet les actions de Lydia ont sur l'état du locuteur. De plus, entre subordonnée et principale, l'interjection « uae » souligne le repère rythmique en lui donnant une force pathétique<sup>2</sup>. Un rythme syntaxique est ainsi créé, qui entre dans un contrepoint complexe avec le rythme métrique : le repère syntaxique intervient en plein cours de glyconien. Dans notre première partie, nous avons constaté, dans cette ode, un unisson parfait entre fin de phrase et fin de quatrain, un rythme très simple qui apparente 1.13 à une chanson d'amour légère mais sans recherche de sincérité. C'était là un constat général. L'étude plus précise que nous menons maintenant montre que, dans ce moule parfaitement respecté du quatrain, le poète se permet des mouvements vifs, agités qui participent d'un registre pathétique. Ainsi le poète allie-t-il un rythme global clair, simple, univoque et des mouvements internes moins réguliers, plus surprenants. Il peut ainsi exprimer des sentiments forts, empreints d'un *pathos* assez exceptionnel dans son œuvre, à l'intérieur d'un moule parfaitement clos.

Dans ce cas de 1.13. 1-4, le changement de proposition est bien un repère de premier ordre dans le rythme syntaxique de la phrase. Pourtant, si l'on se contente vaguement de considérer comme une proposition tout énoncé ayant un verbe au centre, on se retrouve face à des cas de changement de proposition où il paraît bien difficile d'admettre la moindre valeur rythmique. On pense aux cas de passages du verbe principal à une subordonnée complétive. Ainsi en 1.9. 1-4:

Vides ut alta stet niue candidum  
Soracte nec iam sustineant onus  
siluae laborantes geluque  
flumina constiterint acuto?

Il est impossible de reconnaître après « uides », dans le passage du verbe principal à la proposition introduite par « ut », le moindre repère syntaxique à valeur rythmique. Il convient

---

<sup>2</sup> Sur cette interjection « uae », cf. R.G.M. Nisbet – M. Hubbard, 1970, p. 172 *ad loc.* : elle a un aspect familier et est rare en poésie. Elle n'en est que plus remarquable.

donc de mieux cerner le concept de « proposition », afin de dire quand un changement de proposition peut réellement être considéré comme un repère à valeur rythmique.

Les remarques faites par C. Touratier nous semblent apporter certaines précisions que nous croyons nécessaires. D'après la définition qu'il donne de la proposition, « uides » ne peut à lui seul en constituer une : cela justifie qu'il n'y ait là aucun repère syntaxique à valeur rythmique. Nous considérerons qu'après un unique verbe introducteur, on ne saurait parler de changement de proposition.

Mais tout changement de proposition a-t-il la même valeur rythmique ? Les analyses, assez approfondies, que nous avons menées dans le second chapitre de notre première partie, nous permettent, nous semble-t-il, de distinguer nettement des natures différentes de changements de propositions. Nous avons vu que lorsque le changement de strophe coïncide avec un changement de proposition, l'enjambement peut être différent, progressif ou additionnel, selon la relation entre les deux propositions, selon que l'une et l'autre se trouvent intégrées de façon synthétique dans un tout fermé, ou au contraire que leur relation est de nature analytique dans un énoncé au déploiement libre. Cette distinction entre relation analytique et relation synthétique peut être reprise dans l'étude de l'intérieur de la strophe.

ii. Repères syntaxiques synthétiques

Lorsque le changement de proposition se fait dans une relation d'interdépendance, d'intégration, dans une relation de nature synthétique, nous parlerons, pour l'endroit où se fait ce changement de proposition, de **repère syntaxique synthétique**. Il s'agit des cas suivants :

1. Relation logique entre « phrases » distinctes en énoncé-fonction<sup>3</sup>. Citons par exemple 1.16. 22-28 :

22 Conpesce mentem :// me quoque pectoris  
temptauit in dulci iuuenta  
feruor et in celeres iambos

25 misit furentem :// nunc ego mitibus  
mutare quaero tristia, dum mihi  
fias recantatis amica

28 opprobiis animumque reddas.

---

<sup>3</sup> Pour plus de précisions sur ce point, cf. l'étude menée ci-dessus p. 73 sq.



Cette ode 1.16 est une palinodie, où le poète regrette les insultes que, dans ses iambes, il a lancées contre son ancienne maîtresse ; comme souvent, tout en décrivant sa vie, le poète définit son œuvre et il place ainsi sa poésie lyrique en opposition à la poésie iambique<sup>4</sup>. Cependant, cette opposition n'est pas si univoque qu'une lecture rapide pourrait le laisser croire : certes, il désire, selon ses mots mêmes, « changer l'âpreté en douceur » (*mitibus mutare tristia*»), pourtant il le dit dans le vers éolien le moins propre à cela, dans le vers le plus proche de l'iambe, en strophe alcaïque dont le rythme est naturellement vif et ondoyant, presque véhément. Horace montre ainsi son rapport, en même temps que sa distance, avec ses positions d'autrefois. Le rythme lyrique du vers alcaïque est à même d'exprimer des sentiments agités, pathétiques, mais il le fait avec élégance et maîtrise.

La dernière phrase de l'ode, tout en opposant lyrisme et iambe, laisse malgré tout sentir le rapport entre les deux morales, entre les deux esthétiques. Nous suivons ici la ponctuation de l'édition de F. Klingner qui nous semble la plus à même de faire ressortir le sens de l'énoncé : entre « *conpesce mentem* » et la suite, nous reconnaissons une relation sémantique (de type causal), mais, contrairement à F. Villeneuve, nous en reconnaissons également une (de type oppositif) dans la suite.

Horace demande à la jeune femme d'abandonner sa colère : seulement alors la réconciliation mutuelle pourra se faire. Pour que le poète puisse se faire doux, il faut que l'ancienne maîtresse s'apaise elle-même : il y a donc une relation d'interdépendance sémantique entre l'exhortation (1.16. 22 : « *conpesce mentem* ») et la « phrase » suivante, où le poète se dit disposé à la paix. Interdépendance, puisque la femme ne répondra à l'exhortation que parce que le poète explique ses sentiments, et que d'un autre côté, le poète n'explique ses sentiments que pour exhorter la femme à s'apaiser. Le changement de « phrase » à la coupe de 1.16. 22 se fait donc dans une relation d'interdépendance sémantique. Nous parlerons donc pour cette coupe de repère syntaxique synthétique : l'auditeur sait que la phrase n'est pas achevée à cet endroit et il attend la suite.

De même, l'explication que donne le poète sur ses sentiments actuels se fait par deux « phrases » en relation oppositive : il oppose ses sentiments d'autrefois (1.16. 22-25 : « *in dulci iuuenta* ») à ceux d'aujourd'hui (1.16. 25-28 : « *nunc* »). Là encore, la relation d'interdépendance entre les deux « phrases » est nette, et c'est pourquoi nous préférons ponctuer avec deux points, plutôt qu'adopter le point de l'édition de F. Villeneuve. C'est la relation entre ces deux « phrases » qui forme le vrai sens de l'énoncé : on pourrait gloser « j'ai changé de sentiments ». Ces deux « phrases » en énoncé-fonction sont à mettre, dans leur ensemble, en relation avec l'exhortation initiale. Là encore, dans cette coupe du 1.16. 25, il faut reconnaître un repère synthétique, puisque la phrase ne paraît nullement achevée sémantiquement.

---

<sup>4</sup> Sur l'interprétation métapoétique des passages où le poète décrit sa vie, cf. introduction. Sur cette définition, en 1.16 du lyrisme en opposition à la poésie iambique, cf. G. Davies, 1991, p. 61. Le critique rapproche, de cette ode, l'épode 14 où, de même, le poète paraît renoncer à la poésie iambique.

Les deux repères syntaxiques synthétiques interviennent à la coupe d'un vers, à un repère métrique secondaire. Cela crée un rythme complexe, vif et agité, où la phrase déborde le cadre métrique en un enjambement compact. Dans un cadre métrique qui forme un moule lyrique très différent des épodes d'autrefois, Horace laisse ressentir toutes les richesses rythmiques qu'il peut solliciter et, si ce moule très simple garantit une certaine « douceur » à sa voix, il est à même d'exprimer, en contrepoint, une grande diversité de sentiments.

2. Nous parlerons également de repères syntaxiques synthétiques dans les cas de relation syntaxique de subordination, selon des dispositions centralisées ou satellisées<sup>5</sup>. Citons par exemple 2.2. 9-12 :

Latus regnes auidum domando  
spiritum // quam si Libyam remotis  
Gadibus iungas et uterque Poenus  
seruiat uni.

La proposition, introduite par « quam si », qui débute après la troisième syllabe du deuxième hendécasyllabe saphique est satellisée. Bien que la subordonnée intervienne après le verbe principal (« reges »), l'architecture de la phrase la rend indispensable, puisque cette subordonnée fait partie d'une comparaison « latius quam ». Le comparatif « latius » annonce et fait attendre la proposition introduite par « quam si » et la phrase ne peut nullement paraître achevée à « spiritum ». Nous parlerons donc au changement de proposition de repère synthétique.

La place de ce repère syntaxique en plein cours de vers saphique provoque un effet rythmique assez brusque. Cette ode est tout entière gnomique et cette strophe, , présente des lieux communs de la rhétorique parénétiq<sup>6</sup>. Certes, les fins de phrases et de strophes coïncident dans un parfait unisson, mais, à l'intérieur de la strophe, la fin de proposition après « spiritum » en cours de vers crée un léger décalage inattendu entre les deux grilles de lecture. Visiblement, il s'agit de créer un effet de *uariatio* dans un rythme qui, autrement, serait uniforme.

3. Selon certaines conditions, il y a repères synthétiques également dans les cas de relation syntaxique de coordination entre propositions subordonnées :

o Si elles sont en disposition centralisée : Citons par exemple 3.23. 9-13 :

9 Nam quae niuali pascitur Algido  
10 deuota quercus inter et ilices //

---

<sup>5</sup> Cf. là-dessus, le chapitre deux de notre première partie.

<sup>6</sup> Cf. ce que nous en avons dit p. 87.

aut crescit Albanis in herbis  
uictima, // pontificum securis

13 ceruice tinguet : ...

Deux propositions subordonnées relatives (3.23. 9-10 et 11-12 : « quae pascitur // aut crescit uictima ») intégrées à la principale (3.23. 12-13 : « ceruice tinguet ») selon une disposition centralisée sont ici coordonnées. Le passage de l'une à l'autre proposition, à la fin du vers 2, se fait donc dans une relation synthétique, à l'intérieur d'un énoncé parfaitement clos<sup>7</sup>. La phrase ne peut s'achever après « ilices ». Nous parlons donc de repère synthétique.

○ Si elles sont coordonnées par des doubles coordinations, de type « nec...nec », la première en faisant nécessairement attendre une autre. Citons par exemple la strophe 1.22. 13-16 qui contient une subordonnée comparative :

quale portentum **neque** militaris  
Daunias latis alit aesculetis, //  
**nec** Iubae tellus generat, leonum  
arida nutrix.

Le loup qui menaçait le poète quand il se promenait dans la forêt sabine est comparé ici à un monstre qui dépasse tous ceux qu'ont pu faire naître aussi bien les terres d'Italie que celles d'ailleurs, de Numidie. La coordination « nec Daunias alit // nec Iubae tellus generat » par le double « nec » crée un effet d'attente : la phrase ne peut s'achever après « aesculetis ». Il y a donc repère synthétique.

4. Enfin, comme dans le cas précédent, nous parlons de repère synthétique dans les situations de coordination entre propositions indépendantes ou principales, s'il y a double coordination de type « nec...nec... »

Dans tous ces cas, nous parlerons de repères synthétiques. Cela signifie qu'il n'y a pas là de sentiment de fin de phrase : de part et d'autre de ce repère existe une relation de dépendance syntaxique et sémantique. Faisant partie d'une disposition parfaitement close sur elle-même, ce point de repère est ressenti comme une étape dans un déploiement phrastique que l'on sait devoir se poursuivre pour résoudre les tensions syntaxiques et les attentes sémantiques.

### iii. Repères syntaxiques analytiques

---

<sup>7</sup> Sur la valeur rhétorique de cette structure syntaxique très ferme, cf. p. 937.

À l'inverse, un changement de proposition peut intervenir sans aucune relation d'intégration de part et d'autre : on parlera alors de **repères syntaxiques analytiques**. Ce sont les cas où des relations sémantiques entre « phrases » distinctes sont de nature additionnelle et non plus logique, où la subordination syntaxique se fait selon une disposition en expansion gratuite, où la coordination syntaxique ne prend pas appui sur les moyens que nous venons de signaler plus haut. Lorsqu'il y a ainsi repère analytique, la phrase pourrait paraître achevée, mais une relance, une rallonge, une proposition inattendue interviennent en plus. Ce point de repère intervient dans un déploiement phrastique libre, ouvert : il n'est plus, comme le repère synthétique, une étape dans une organisation de la phrase déjà prévisible à l'avance, il est le lieu d'un arrêt possible du sens, lequel se poursuit pourtant.

Ces repères syntaxiques analytiques sont donc d'une nature très différente des repères synthétiques. Ces derniers participent naturellement d'une structure rythmique organique : les propositions de part et d'autre des repères synthétiques forment un tout unifié. Dans ces conditions, lorsqu'il y a discordance entre le repère syntaxique synthétique et un repère métrique, on a un contrepoint généralisé entre la structure rythmique de la phrase et la structure strophique. Cela crée un effet puissant et vif. Le repère analytique, quant à lui, est d'une tout autre nature. Il est fréquent dans les phrases horatiennes (1,5 fois plus que les repères synthétiques). Dans des phrases très amples, ces repères analytiques pourraient témoigner d'une liberté dans le déploiement syntaxique et désorganiser la phrase d'ensemble en lui ôtant toute unité. Mais en réalité, les phrases horatiennes sont rarement longues, si bien qu'il n'y a pas de risque d'oublier leur unité. En fait, les repères analytiques marquent le plus souvent une respiration claire et simple entre des propositions libres ne jouissant d'aucune unification globale ; des effets sémantiques peuvent s'associer pour que ces repères créent une impression de surprise. En tous les cas, une discordance entre ces repères syntaxiques analytiques et les repères métriques ne met pas en jeu la structure phrastique d'ensemble : elle peut provoquer en revanche un effet vif, d'agitation brusque et brève.

Comparons ainsi deux phrases, ayant l'une un repère synthétique, l'autre un repère analytique, placé à la même position métrique, en plein cours de vers saphique : il s'agit de 2.10. 5-8 et 4.2. 13-16 : Citons chacune des deux strophes en mettant en regard leur organisation métrique et leur organisation syntaxique :

- 2.10. 5-8 :

Auream quisquis mediocritatem  
diligit, // tutus caret obsoleti  
sordibus tecti, caret inuidenda  
sobrius aula.

Auream quisquis mediocritatem || diligit,

tutus caret obsoleti    sordibus tecti, caret inuidenda    sobrius aula.
---

- 4.2. 13-16 :

seu deos regesque canit, deorum	seu deos regesque canit, deorum    sanguinem,
sanguinem, // per quos cecidere iusta	per quos <span style="border-left: 1px solid black; border-right: 1px solid black; padding: 0 5px;">cecidere iusta    morte Centauri,</span>
morte Centauri, cecidit tremendae	<span style="border-left: 1px solid black; border-right: 1px solid black; padding: 0 5px;">cecidit tremendae    flamma Chimaerae</span>
flamma Chimaerae	

En 2.10. 5-8, la phrase use d'une rhétorique gnomique: la relative nominale indéfinie (quiquis...), les noms abstraits (mediocritatem), les anaphores le prouvent<sup>8</sup>. Le passage de la relative à la principale en 2.10. 6 représente, pour ce rythme rhétorique, un repère synthétique. Or, intervenant en plein cours de vers, il se crée un contrepoint complexe entre cette phrase et le cadre strophique. L'effet est tout à fait semblable à celui étudié en 2.2. 9-12 : dans cette ode morale, le poète varie le rythme pour donner plus de charme et de grâce à son propos abstrait.

La strophe 4.2. 13-16 est extraite d'une longue phrase (4.2. 5-24) où le poète fait la louange de Pindare : il s'agit d'une rhétorique épictique. Dans une longue litanie, il présente les différents aspects de son génie, et cette strophe est consacrée à son art de l'hymne divin et de l'éloge royal<sup>9</sup>. Dans cette louange du poète thébain, Horace se prend à l'imiter : parlant des dieux, il ouvre une parenthèse en 4.2. 14-16 pour évoquer des souvenirs mythologiques. Ce type de relative parenthétique au sujet mythologique est typique de l'art de Pindare. Cette relative crée, avant elle, un repère purement analytique. La place de ce repère en cours de vers produit une discordance profonde à cet endroit précis du vers. Alors qu'en 2.10, la phrase entière est mise en jeu dans le contrepoint entre les deux grilles, ici l'effet de violence brusque paraît moins général, plus ciblé, mais aussi d'autant plus concentré<sup>10</sup>.

En fait, repères synthétiques et analytiques se différencient dans le dynamisme qu'ils apportent à la phrase qu'ils rythment : l'un participe d'un rythme organique quand l'autre scandent seulement le passage libre et inattendu d'une proposition à une autre. Il convient de voir maintenant comment ce dynamisme varié du rythme syntaxique s'accommode du rythme de la strophe.

Ayant ainsi défini ces repères syntaxiques synthétiques et analytiques, nous en avons fait le relevé en distinguant la position métrique dans chaque type de quatrain horatien. Pour des raisons de commodités, nous en donnons les tableaux en annexe, à la fin<sup>11</sup>. Nous allons

<sup>8</sup> Sur ce rythme anaphorique, cf. *infra* p. 423.

<sup>9</sup> R.G.G. Coleman, *art. cit.*, in J.N. Adams – R.G. Mayer 1999, éd., p. 88, dans une étude des structures de phrases poétiques latines, attire l'attention sur cette phrase: du fait de la position initiale de la principale dans la première strophe, la phrase des vers 4.2. 5-24 a une structure purement centrifuge qui donne un effet cumulatif à cette litanie.

<sup>10</sup> 2.10. 5-8 et 4.2. 13-16 ont un point commun remarquable : non seulement la position métrique du repère syntaxique est la même, mais, de plus, ce rythme syntaxique est accompagné d'un rythme anaphorique identique : dans le premier cas, le verbe « caret » est répété, dans le second, c'est le verbe « cecidit/cecidere ».

<sup>11</sup> p. 393 sq.

maintenant analyser ces relevés. L'objectif de cette analyse est d'essayer de comprendre comment le matériel syntaxique dont dispose le poète est à même de donner au cadre strophique un dynamisme d'allure variée. Le choix de placer un repère à tel ou tel endroit de la strophe donne à cette dernière un rythme global différent ; bien plus, préférer à tel endroit un repère analytique ou synthétique permet de créer des tensions syntaxico-sémantiques de valeurs différentes à travers la strophe. Le tout permet ainsi de créer un rythme d'une grande diversité dans les odes horatiennes.

Pour étudier cela, nous commencerons par analyser la place et la nature des repères syntaxiques dans la strophe saphique. Commencer par la strophe saphique n'est pas, à nos yeux, indifférent. Notre première partie a permis de vérifier l'intuition émise par nombre de critiques selon laquelle la strophe saphique est beaucoup plus close sur elle-même que tout autre strophe horatienne et montre un rythme globalement très simple. Il paraît donc de bonne méthode de commencer par cette strophe simple : c'est elle qui montre le mieux comment s'y moule avec netteté la syntaxe de la phrase. C'est par rapport à ce moulage de la strophe saphique que l'on pourra étudier les tendances plus originales d'une strophe comme la strophe alcaïque.

### I.1. 2 Repères syntaxiques en strophe saphique

Nous commencerons par examiner les positions métriques où interviennent les repères syntaxiques, sans prendre en considération la nature, analytique ou synthétique, de ces repères. C'est ensuite seulement que nous étudierons ces natures, en distinguant les cas, d'abord selon qu'ils interviennent ou non à un repère métrique, ensuite en fonction de leur position dans le cours de la strophe.

#### i. Position métrique des repères syntaxiques

Examiner où interviennent, dans la strophe saphique, les repères syntaxiques, c'est saisir une partie importante du rythme syntaxique, qui impose au cadre strophique son dynamisme.

L'examen du Tableau B-6 fait ressortir, dans la strophe saphique, une tendance forte : l'essentiel des repères syntaxiques en cours de phrases intervient entre la fin du premier vers et la coupe du troisième. Dans le premier vers de la strophe, et passée la coupe du troisième, ces repères se font beaucoup plus rares. La raison en est évidente : phrase et strophe coïncidant globalement en saphique, les repères syntaxiques interviennent plutôt au milieu du déploiement phrastique et donc au milieu de la strophe, qu'à ses limites. Mais l'effet rythmique d'une telle disposition mérite d'être noté. La strophe saphique paraît plus close encore, puisque son architecture syntaxique place les points de repère au centre tandis qu'à ses extrémités, au début et à la fin, on rencontre des membres syntaxiques unifiés.

On peut comprendre l'effet créé, en examinant, *a contrario*, les cas plutôt rares où les repères syntaxiques interviennent dans le cours du premier hendécasyllabe, ou après la coupe du troisième. En fait, pour voir réellement l'effet créé par la construction syntaxique habituelle des strophes saphiques, il faudrait en trouver où ces repères syntaxiques non seulement interviendraient à d'autres endroits, mais également seraient totalement absents de ces endroits habituels. Nous n'en trouvons pas. Mais en examinant les cas où ces repères syntaxiques interviennent vers le début ou la fin de la strophe, on peut déjà repérer des effets rythmiques très inhabituels dans cette strophe.

Par exemple la strophe 1.22. 9-12 a une structure syntaxique exceptionnelle :

Namque me silua lupus in Sabina, //  
dum meam canto Lalagen/ et ultra  
terminum curis uagor expeditis, //  
fugit inermem

Dans cette phrase, une temporelle est enchâssée au milieu de la proposition principale, et couvre les deuxième et troisième hendécasyllabes saphiques. Les deux repères syntaxiques fondamentaux interviennent à la fin du premier et à la fin du troisième. Certes, un autre changement de proposition intervient au cours du deuxième vers, puisqu'il y a coordination de deux temporelles (1.22. 10-11 : dum canto / et uagor ») ; mais ce repère est bien secondaire par rapport aux deux qui l'encadrent. En fait, on a là une strophe saphique dont la structure syntaxique peut être schématisée, selon le compte de syllabes : 11+ (8+14) +5. D'habitude, le centre de la strophe, c'est-à-dire les deux vers centraux, est le lieu d'un repère syntaxique important, ici ce n'est pas le cas. Cette organisation syntaxique tout à fait exceptionnelle de la strophe saphique a des effets intéressants.

Nous sommes dans un passage de narration qui illustre la *sententia* des vers 1.22. 1-8, selon laquelle l'homme droit n'a rien à craindre de la vie. Le poète se présente ici comme un homme simple ne vivant que de son art et de son amour pour Lalagé, et il décrit sa rencontre avec un loup. La structure syntaxique permet de mener une narration vive, malgré un matériel syntaxique très simple. Le premier vers, qui contient la première partie de la proposition principale, pose les données du drame par le rapprochement des deux protagonistes : « me silua lupus » : le poète a rencontré un loup en forêt<sup>12</sup>. Que va-t-il advenir ? La question de l'auditeur est laissée en suspens : le poète introduit, aux vers 10-11, les circonstances dans lesquelles cette rencontre a eu lieu. Mais la temporelle n'a pas seulement pour but de situer l'action, elle joue un rôle dans la progression d'un drame qui se présente à la manière d'un syllogisme : le poète a rencontré un loup en forêt (v. 9 : me silua lupus »), or il chantait Lalagé (v. 10-1 : canto Lalagen), alors qu'est-il advenu ? La résolution est donnée d'un coup : le loup

---

<sup>12</sup> H. Darney-Naylor, 1922, p. 43, note que ces trois mots forment "a beautiful instance of case relations grouped early ; I was the object (*me*) in a forest of a wolf's attention". De leur côté, R.G.M. Nisbet – M. Hubbard, 1970, p. 268, repèrent que le « me » initial a une valeur d'emphase grandiloquente.

a fui. L'adonique a un effet de chute évident : la confrontation de « me » et de « lupus », au premier vers, crée un effet d'attente, de suspens, résolu de façon inattendue « le loup a fui »<sup>13</sup>.

La présentation des faits témoigne indéniablement d'une recherche de dramatisation : l'organisation syntaxique très originale de la strophe exploite à la fois la longueur relative des deux vers centraux, qui permettent de décrire clairement les circonstances de la rencontre du poète avec le loup, et l'extrême brièveté de l'adonique qui, isolé syntaxiquement, crée une chute finale.

Mais c'est là une organisation syntaxique originale de la strophe saphique. Notons, par ailleurs, que, dans plusieurs cas, un repère syntaxique après la coupe du troisième vers, est le point de départ d'un enjambement compact avec la strophe suivante. Or, nous l'avons vu, les enjambements compacts sont exceptionnels dans la strophe saphique, et fondamentalement contraires à sa nature très close. Le repère syntaxique qui intervient en 2.10. 16, entre deux propositions reliées sémantiquement en énoncé-fonction, est donc exceptionnel :

13 Sperat infestis, metuit secundis  
alteram sortem bene praeparatum

15 pectus. Informis hiemes reducit  
Iuppiter : idem

17 summouet. ...

Globalement, cette strophe 2.10. 13-16 suit une organisation syntaxique d'après un schéma connu. Une ponctuation forte intervient après « pectus », deux syllabes après le début du troisième hendécasyllabe. Malgré ce rejet de « pectus », la disposition est tout à fait classique. C'est le changement de proposition en plein cours d'adonique qui est unique : il rompt totalement l'effet de clôture propre à la clausule strophique. Alors que dans le cas précédent de 1.22. 12, l'adonique, isolé, crée un effet de chute, alors que dans les cas habituels, il est intégré syntaxiquement au vers précédent pour ménager une clôture de la strophe, ici, l'adonique est rompu par la syntaxe, l'unité naturelle de la strophe battue en brèche. Nous avons déjà analysé l'effet créé ici : le rythme simple du début coïncide avec le

---

<sup>13</sup> L'effet de surprise est formalisée par la réunion dans l'adonique des deux mots opposés « fugit inernem », l'adjectif ayant ici une valeur concessive. Cet effet de surprise est accentué par le fait qu'Horace détourne ici le *topos* orphique du poète charmant les bêtes sauvages. Comme le note S.J. Harrison, « Horatian self representations » in S.J. Harrison, 2007, p. 24, Horace se peint ici en un « amazing anti-Orpheus (wild animals flee to music instead of flocking to it) ». Orphée apparaît dans les *Odes*, comme la voix dont le charme est à même de détourner le cours du monde : il charme les arbres et suspend le cours des fleuves (1.12. 7-12 ; 3.11. 13-14), il appaise Cerbère aux enfers (3.11. 15-24) ; ses seules limites sont de ne pouvoir ressusciter les morts (1.24. 13-18). Du fait de sa pratique d'une poésie d'origine légère, Horace ne peut prétendre à également Orphée : par conséquent, il se contente de se placer sous sa protection (1.12), de chanter ses pouvoirs (3.11) en rappelant les limites (1.24). Sur Orphée et les enfers, cf. *supra* p. 880 note. Dans ce passage de 1.22, Horace rappelle ce modèle orphique tout en rappelant combien il en est éloigné : le décor italique de la scène, l'hyperbole de la description du loup (1.22. 13-16) témoignent de cette distance que prend le poète.



contenu gnomique de cette ode morale. Mais le gnomique laisse la place à une évocation des aléas de la vie et le rythme acquiert soudain une brusquerie vive, brève et inattendue.

Ces cas où les repères syntaxiques interviennent ailleurs qu'au centre de la strophe saphique sont rares comme le montrent les chiffres du Tableau B-6. Dans la grande majorité des cas, on note que la strophe saphique s'appuie sur des repères syntaxiques placés entre la fin du premier vers et la coupe du troisième. Plus exactement, on peut reconnaître un rôle fondamental, dans l'organisation syntaxique de la strophe, aux fins de vers 1 et 2. Ces deux endroits peuvent être considérés comme les deux « piliers syntaxiques » de la strophe.

Souvent, on trouve un repère syntaxique à la fin du vers 1 et à la fin du vers 2. Ces repères syntaxiques peuvent être de même type ou différents. Par exemple, en 2.16. 29-32, il s'agit dans les deux cas de changements de propositions de même niveau, en coordination, tandis qu'en 1.2. 21-24, à la fin du vers 1, on a une subordination :

2.16. 29-32 :

Abstulit clarum cita mors Achillem, //

longa Tithonum minuit senectus, //

et mihi forsan, tibi quod negarit,

porriget hora.

1.2. 21-24 :

Audiet ciuis acuisse ferrum, //

quo graues Persae melius perirent, //

audiet pugnas uitio parentum

rara iuuentus.

Il s'agit de l'organisation syntaxique typique de la strophe saphique. Elle témoigne du trait caractéristique de cette dernière : la simplicité rythmique. Horace recherche ici l'unisson parfait entre la grille syntaxique et la grille métrique. Cette simplicité rythmique est au service d'une solennité légère, où s'exprime l'*éthos* propre du saphique : gravité et brièveté. L'ode 2.16 est une ode morale, où la valeur mnémorique du rythme saphique très simple a un rôle important. Dans cette strophe 2.16. 29-32, les *exempla* mythologiques nous placent dans le domaine de la réflexion philosophique pour laquelle un rythme simple est adapté. En 1.2. 21-24, nous ne sommes plus dans la réflexion philosophique mais dans l'action politique : Horace y dénonce les guerres civiles. L'organisation syntaxique est identique, mais elle a ici une autre fonction : la simplicité du rythme crée un effet d'insistance, que renforce nettement l'anaphore de « audiet ». Cette insistance témoigne de la force de l'engagement du poète.

De ces deux piliers syntaxiques que sont les fins de premier et de deuxième hendécasyllabes, le deuxième est bien sûr le plus important. D'ailleurs dans les deux cas cités ci-dessus, cela est visible. En 2.16, les vers 29-30 citent des exemples mythologiques qui sont rapprochés aux vers 31-32 du comportement du poète<sup>14</sup> ; en 1.2, l'anaphore de « audiet »

<sup>14</sup> Tout concourt, dans cette strophe, à créer un unisson parfait entre les deux grilles de lecture. Les coupes des hendécasyllabes sont nettement soulignées : celle du troisième par l'opposition *et mihi ... / tibi ...*, celle des deux premiers par des disjonctions adjectif / nom: ... *clarum / ... Achillem // longa... / ... senectus*. D'après R.G.M. Nisbet *art. cit.*, in J.N. Adams – R.G. Mayer 1999 (éd.) p. 146, de telles hyperbates produisent un effet épigrammatique. La prosodie participe également à l'effet rythmique de la strophe : le « pilier syntaxique » de

souligne nettement la division de la strophe en deux. Dans la majorité des strophes horatiennes, la fin du vers 2 a une importance syntaxique forte.

Cela témoigne de la simplicité de la strophe horatienne qui prend appui sur les repères métriques majeurs (fins des vers centraux) pour y placer les repères syntaxiques comme des piliers dans l'organisation de la phrase.

Ce qui prouve également la simplicité rythmique de la strophe horatienne, c'est que, pour y placer les repères syntaxiques, Horace préfère très nettement les fins de vers aux coupes, et les coupes aux autres positions en cours de vers. Cela bien sûr n'a rien d'étonnant : c'est une tendance globale à toute la poésie latine. Mais dans un cadre strophique, on pouvait s'imaginer que la coupe du deuxième vers serve de centre sémantico-syntaxique à la strophe, et, nous le verrons, c'est ce que l'on trouve souvent dans la strophe alcaïque. Or ce n'est pas le cas en strophe saphique, sauf dans des cas très particuliers que nous allons examiner. Horace respecte ainsi scrupuleusement, pour la position des repères syntaxiques, la hiérarchie des repères métriques, fins de vers, coupes, cours de vers.

Ces considérations très générales ont permis d'éclairer globalement l'organisation des repères syntaxiques dans la strophe saphique. Il nous faut maintenant entrer dans le détail de l'analyse en distinguant les repères analytiques et les repères synthétiques.

## ii. Nature des repères syntaxiques selon leur position métrique

Nous allons nous intéresser à la partie de la strophe où nous avons comptabilisé le plus de repères syntaxiques, entre la fin du vers 1 et la coupe du vers 3. La question est de savoir si, dans cette partie centrale de la strophe, les tendances synthétiques ou analytiques sont les mêmes. Cette étude peut être menée en analysant la nature des repères syntaxiques, et en les classant par les relations de type analytique ou synthétique qu'ils marquent : le Tableau B-1 donne le résultat de cette analyse. En strophe saphique, comme dans l'ensemble des *Odes* d'Horace, les repères syntaxiques de phrase sont plus fréquemment analytiques que synthétiques (1,66 fois plus). Or, au-delà de ce chiffre global, on note de nettes différences selon les positions métriques.

Dans la partie centrale de la strophe, entre la fin du vers 1 et la coupe du vers 3, là où les repères syntaxiques sont les plus nombreux, et donc les chiffres les plus probants, on constate un fort contraste entre les coupes et les fins de vers.

Les fins de vers 1 et 2 témoignent d'une tendance analytique supérieure à la moyenne : il y a environ 2,2 fois plus de repères analytiques à ces endroits que de repères synthétiques. Nous avons qualifié ces fins de vers 1 et 2 de piliers syntaxiques, du fait du grand nombre de repères syntaxiques qu'on y trouve ; on peut même plus précisément parler de **piliers analytiques**.

---

fin de deuxième vers correspond à une syllabe *brevis pro longo* (*senectūs*) qui est à même d'encourager une pause de diction. Cela permet d'organiser nettement la strophe en 2+2 sans pour autant que son unité soit rompue.

Au contraire, quand on examine les coupes d'hendécasyllabes saphiques, spécialement celle du second mais également du troisième, on repère une tendance synthétique indéniable. Bien sûr, les repères analytiques demeurent nombreux, mais le nombre de repères synthétiques vient, en ces positions, les concurrencer. À la coupe du troisième vers, nous dénombrons 15 repères synthétiques pour 21 repères analytiques. Mais surtout, à celle du deuxième vers, la tendance globale s'inverse : les repères synthétiques s'y trouvent 1,3 fois plus souvent que les repères analytiques (16 pour 12)<sup>15</sup>. Compte tenu de l'assez grand nombre de repères syntaxiques à ces deux coupes, il serait tentant de les opposer aux fins de vers en parlant de **pilliers synthétiques**.

Enfin, on note qu'en cours de vers, à des endroits où il n'y a pas de repère métrique, les repères syntaxiques, peu nombreux, témoignent de tendances analytiques très fortes.

Toutes ces différences ne peuvent être liées au hasard. La différence de tendance entre coupe et cours de vers s'explique assez bien, à notre avis. Tout se passe comme si métrique et syntaxe s'échangeaient ici, l'une l'autre, les fonctions intégrantes. En cours de vers, là où la position métrique est intégrante, les repères syntaxiques peuvent être analytiques ; en coupe de vers en revanche, les repères analytiques sont moins fréquents parce que, ne laissant rien attendre après eux, ils invitent davantage à une pause, ce qui aurait pour effet une lecture colométrique : à cet endroit, le repère synthétique accentue l'intégration des deux hémistiches. Se crée alors dans ces conditions un jeu de contrepoint assez complexe. Citons ainsi le cas de 1.20. 1-4 :

Vile potabis modicis Sabinum  
cantharis, // Graeca quod ego ipse testa  
conditum leui, datus in theatro  
cum tibi plausus,

La relative qui débute en cours de deuxième hendécasyllabe est purement descriptive et n'est attendue, après la principale, ni par le sens ni par la syntaxe : on a après « cantharis » un repère syntaxique analytique. Loin de s'intégrer à la principale, la proposition relative contraste avec elle en introduisant la première personne (« ego ») après la deuxième (« potabis »), en opposant la Grèce (« Graeca ») à l'Italie (« Sabinum »). Mais ce repère rhétorique purement analytique, autour duquel des éléments s'opposent sans s'intégrer, se situe en plein cours de vers, à un endroit où aucune pause de diction ne saurait être admise. Se fait jour, par conséquent, une tension très vive entre lecture rhétorique et lecture métrique,

---

<sup>15</sup> En étudiant ainsi la nature des repères syntaxiques à la coupe de l'hendécasyllabe saphique, nous pensons pouvoir préciser l'affirmation parfois rencontrée selon laquelle cette coupe n'est pas clôturante : H. Drexler, 1950 (cf. également *id.*, 1967, p. 21) oppose les césures délimitatives (Interpunktion) et les césures enchaînantes (Sperrung) et il affirme que dans le vers saphique, « die Caesur ist wohl ausnahmslos Sperrungscaesur » (1960, p. 187) « die Caesur ist keine Fermata » (1967, p. 125). H. Drexler le montre par une série de relevés non appuyés par des statistiques. L'étude statistique des changements de propositions et de leur nature (en distinguant repère analytique et repère synthétique) nous semble un bon outil pour vérifier cette affirmation.

tension qui dénote une volonté évidente de mise en valeur<sup>16</sup>. Ce que la syntaxe n'intègre pas, la métrique l'intègre ; ce qui s'opposait au niveau du sens, la Grèce et l'Italie, se trouve unifié, réconcilié dans le cadre de la poésie lyrique horatienne, dans la strophe saphique. Cette ode, derrière l'apparence d'une invitation à boire, semble témoigner du projet poétique horatien : le poète, de même qu'il enferme un vin sabin dans une amphore grecque, entreprend de déployer un discours latin dans une ode grecque<sup>17</sup>.

À la coupe d'un vers, en revanche, les repères sont plutôt synthétiques. Pourquoi le sont-ils plus qu'en fin de vers ? Peut-être peut-on proposer une explication. Un changement de vers est l'endroit où se fait l'itération du schéma métrique. Or, les relations analytiques entre propositions tiennent à des accumulations sans recherche d'unification globale. L'effet est donc le même entre le changement de vers au niveau métrique et le repère analytique au niveau syntaxique : répéter, accumuler et non unifier. Tout au contraire, la coupe d'un vers est un lieu d'unification, unification des hémistiches, sans qu'il y ait pause de diction entre les deux. Cet effet au niveau métrique est celui-là même qu'on reconnaît au niveau syntaxique dans les repères synthétiques : être un point de repère dans l'articulation de membres dont l'unité globale est immédiatement sensible.

Il nous faut maintenant nous tourner vers les textes pour essayer de sentir l'effet précis créé par les tendances synthétiques des coupes, opposées à celles, analytiques, des fins de vers. Pour ce faire, nous procéderons en deux temps. Nous nous intéresserons d'abord aux cas où, dans les repères de coupe, se nouent des relations dont la nature synthétique tient au sens des énoncés : nous réunissons ainsi deux cas particuliers, d'une part les relations logiques entre « phrases » distinctes (les « énoncés-fonctions »), d'autre part les relations d'intégration sémantique des subordonnées (les conditionnelles, ou « énoncés-débats »). Le rôle de l'intégration sémantique dans les repères synthétiques en coupe de vers s'avère en effet important. Ensuite, nous comparerons les relations syntaxiques qui se nouent à la coupe et en fin de vers.

➤ *Relations sémantiques à la coupe : énoncés-fonctions et subordonnées conditionnelles*

D'après l'examen du Tableau B-1, le grand nombre de repères synthétiques en coupe de vers saphique tient essentiellement à des critères sémantiques.

---

<sup>16</sup> Une temporelle débute ensuite à la coupe du troisième vers : on a donc là un repère analytique en coupe. La tension est alors beaucoup moins forte : on a un unisson très rhétorique, lorsque intervient la louange explicite de Mécène.

<sup>17</sup> M.S. Santirocco, 1986, p. 156-157 semble être le premier à faire cette lecture métapoétique de l'ode 1.20 : dans le rapport entre grec et latin, il souligne des rapprochements entre cette ode et l'ode 3.30 ou l'Épître 1.19. 21-34. De plus, il note que le verbe *condere* (ici au sens de « mettre en bouteilles ») désigne la composition poétique. Cette interprétation métapoétique ne fait pas l'unanimité ; elle est également suivie par P.A. Miller, 1994, p. 160-161. Cf. également A.E. Peponi, « Fantazing lyric », in M. Paschalis – M.C.J. Putnam, 2002, p. 25-26

Entre « phrases » distinctes, on repère souvent des relations de nature logique. Dans le premier chapitre de notre première partie, lorsque nous avons défini le concept d' « énoncé-fonction », nous avons déjà souligné cette tendance à articuler ces « phrases » à la coupe<sup>18</sup>. On peut ainsi renvoyer à l'examen cité alors de 2.10. 21-24. Citons de même 2.16. 37 :

33 Te greges centum Siculaeque circum  
mugiunt uaccae, tibi tollit hinnitum

35 apta quadrigis equa, te bis Afro  
murice tinctae

uestiunt lanae //; mihi parua rura et  
spiritum Graiae tenuem Camenae  
Parca non mendax dedit et malignum

40 spernere uolgus.

Ici très clairement le « tu » s'oppose au « je ». Après l'énoncé « mihi forsan, tibi quod negarit, porriget hora », on voit bien que le contraste entre les deux personnes, entre le riche Grosphus et l'humble poète, est le sujet même de cette longue phrase. Or cette opposition n'est pas faite d'une strophe à l'autre, ni même d'un vers à l'autre, mais à la coupe, à un repère métrique secondaire. La confrontation entre « tu » et « je » se fait ainsi très forte. Elle n'est atténuée par aucune possibilité de pause dans la diction ; pour faire ressortir l'opposition des deux énoncés, le récitant doit user d'artifices complexes : élévation de la voix, jeu musical... Dans cette 2.16 très moralisatrice, où les figures de première et de deuxième personnes n'apparaissent presque pas, cette fin apporte une vivacité nouvelle qui souligne avec force la logique de cette phrase, et la pensée morale du poète : son ami Grosphus peut bien être riche, lui se contente du peu qu'il possède.

Au milieu du vers, séparant deux hémistiches, la coupe paraît ainsi être le lieu privilégié par Horace pour inciter à des rapprochements de sens, à des relations logiques. La diction devant préserver l'unité du vers, les deux propositions se trouvent unifiées et des jeux de diction soulignent le repère syntaxique. Ce qui est vrai pour la relation logique des énoncés-fonctions l'est également pour les phrases conditionnelles.

Rappelons ce que nous avons dit dans le second chapitre de notre première partie : les phrases conditionnelles établissent un raisonnement logique : « toute conditionnelle soumet à l'auditeur une hypothèse qui vaut par ses qualités de suspens et à laquelle la principale est chargée d'apporter une solution réelle ou imaginaire »<sup>19</sup>. C'est en cela que l'on peut parler pour les phrases conditionnelles d' « énoncé-débat ». Le passage de la protase à l'apodose,

---

<sup>18</sup> Cf. *supra* p. 73.

<sup>19</sup> J. Dangel, 1982, p. 40.

repère syntaxique synthétique, constitue le nœud du raisonnement. Or on peut reconnaître sa place de choix à la coupe des vers saphique. Le raisonnement qui s'établit alors autour de ce repère peut être de nature variée.

En premier lieu, il faut signaler l'importance de l'énoncé-débat dans le style hymnique<sup>20</sup>. Lorsque la phrase conditionnelle met en jeu une divinité, qui est souvent l'allocutaire, la fonction est souvent de présenter le « contrat » traditionnel qui lie hommes et dieux. Citons par exemple 1.32. 1-4 :

Poscimur. Si quid uacui sub umbra  
lusimus tecum //, quod et hunc in annum  
uiuat et pluris, age, dic Latinum,  
barbite carmen,

Cette ode 1.32 est une invocation à la lyre qui prend toutes les formes d'une ode hymnique. La protase des vers 1-2 (« si quid ... tecum ») rappelle le lien privilégié qui unit le poète à sa lyre. C'est au nom de cette familiarité affirmée qu'il peut lui demander à nouveau l'inspiration. Le raisonnement exprimé par cette phrase conditionnelle permet ainsi de renouveler le lien entre l'homme et la divinité. La coupe, qui coïncide avec le nœud de ce raisonnement, souligne ce dernier en lui donnant une vigueur que n'aurait pas une structure beaucoup plus simple en fin de vers.

D'autre part, lorsque le débat se fait entre le locuteur et un homme, la relation est souvent fondée sur l'amitié. Ainsi en 2.17. 5-8 :

A ! te meae si partem animae rapit  
maturior uis //, quid moror altera,  
nec carus aequae nec superstes  
integer ? ...

Dans cette ode, le poète entreprend de convaincre Mécène, que son amitié pour lui ira jusqu'à la mort et qu'il ne lui survivra pas : dans cette relation très forte entre les deux hommes, la phrase conditionnelle vient peindre le lien inévitable, fatal entre la mort de l'un et celle de l'autre : Horace tente ainsi de convaincre son ami de la valeur quasi logique du lien qui les unit.

Citons enfin le cas de l'ode 3.27. Cette ode, rappelons-le, contient le long monologue d'Europe. Or on constate que ce discours contient trois phrases conditionnelles où, chaque fois, la protase s'achève en coupe d'hendécasyllabe saphique (3.27. 45-48 ; 3.27. 50-52 ; 3.27. 61-64). Comme cela a été noté par les critiques, le mythe d'Europe est traité dans cette ode sur un mode tragique<sup>21</sup>. Dans ce contexte, l'énoncé-débat exprime la solitude d'un locuteur

---

<sup>20</sup> Nous l'avons déjà signalé plus haut, p. 164.

<sup>21</sup> S.J. Harrisson 1988 (2).

qui s'emploie, en vain, par son discours à faire progresser sa situation. Europe délibère sur les moyens dont elle dispose pour sortir de la situation tragique où elle se trouve. Elle rêve d'abord, en 3.27. 45-48, de pouvoir retrouver le taureau pour se venger :

Si quis infamem mihi nunc iuuencum  
dedat iratae //, lacerare ferro et  
frangere enitar modo multum amati  
cornua monstri.

Dans ce premier raisonnement, Europe imagine encore que quelqu'un (« si quis ») puisse rompre sa solitude tragique et l'aider à se venger. Puis désespérant de trouver une aide humaine, elle se tourne vers les dieux, en 3.27. 50-52 :

... . O deorum  
si quis haec audis //, utinam inter errem  
nuda leones.

Là encore, Europe n'a pas d'interlocuteur assuré (« deorum si quis audis »). Elle rêve pourtant qu'une protection divine l'autorise à trouver dans la mort la seule issue qu'elle reconnaît à son malheur. Mais même les dieux sont absents. Et pour cause : c'est Jupiter lui-même qui l'a mise dans cette situation. Les deux premières phrases conditionnelles tentaient de lier un pacte avec quelqu'un, un homme ou un dieu, qui ferait sortir Europe de sa solitude. Face à l'absence de réponse à ces deux appels, la dernière phrase conditionnelle, en 3.27. 61-64 délibère sur les différents moyens qui s'offrent à Europe pour trouver la mort :

Siue te rupes et acuta leto  
saxa delectant //, age te procellae  
crede ueloci, // nisi erile mauis  
carpere pensum

Il s'agit là maintenant d'une réflexion sur les différentes morts qui s'offrent à Europe pour mettre fin, seule, à sa tragédie. Les phrases conditionnelles scandent ainsi ce long monologue d'Europe, comme autant de réflexions visant à faire évoluer la situation de la jeune fille. Elles témoignent du ton très rhétorique de cette ode où Horace a su jouer sur les *topoi* de la tragédie<sup>22</sup> et qui s'achève, comme il se doit, sur un *deus ex machina*.

La place, à la coupe du vers, du pivot des phrases conditionnelles permet non seulement un effet rythmique remarquable (unification des deux propositions, comme deux hémistiches, qui donnent sa cohésion à l'énoncé-débat), mais également une structure

---

<sup>22</sup> Comme le rappelle S.J. Harrison, 1988 (2), p. 431, E. Fraenkel (*Philologus* 87, 1932, p. 470-73) a montré l'origine tragique (et particulièrement euripidéenne) du motif des différents types de morts envisagés par un personnage désespéré (Euripide, *Héraclès* 1148-1152 ; *Oreste* 1035-1036...). Horace adapte donc ici au genre lyrique un motif tragique.

rhétorique intéressante. On le sait, les phrases en strophe saphique se moulent souvent entièrement dans le cadre de la strophe. Or avec un pivot situé à la coupe du deuxième hendécasyllabe, la phrase acquiert une structure rhétorique à membre croissant (protase : 16 syllabes ; apodose : 22 syllabes), ce qui n'aurait pas été le cas avec un changement de proposition en fin de deuxième vers<sup>23</sup>. Enfin, achever la protase à la coupe plutôt qu'en fin de vers permet d'éviter un unisson trop parfait entre syntaxe et mètre, qui risquerait d'ennuyer : cette construction a plus de vivacité. La coupe, si elle n'autorise pas la pause dans une diction liée, constitue cependant ici un point de repère essentiel, qui participe véritablement à une « rhétorique de l'évidence » : l'assurance d'Europe dans sa colère toute neuve est extrême. Mais cette évidence n'est pas transparence : il y a, dans le choix de la coupe plutôt que de la fin de vers, comme repère rhétorique, une volonté de créer une légère tension.

L'étude des phrases conditionnelles montre le rôle de la coupe de vers comme repère syntaxique dans les strophes saphiques. La coupe de vers peut être qualifiée de pilier synthétique de la strophe, car elle joue un rôle assez fréquent pour articuler des énoncés qui jouissent d'une forte cohésion. Cette cohésion, nous l'avons reconnue sous ses aspects sémantiques : la coupe permet de mettre en relation des énoncés qu'une logique particulière rapproche.

Soulignons bien sûr que, malgré ce grand rôle joué par la coupe saphique, elle correspond beaucoup moins souvent à un repère syntaxique que la fin de vers. Aussi nous semble-t-il intéressant de comparer coupe et fin de vers dans les relations syntaxiques qu'elles instaurent lorsqu'elles correspondent à un repère syntaxique.

➤ *Comparaison des relations syntaxiques en coupe et en fin de vers*

Nous avons insisté sur le fait que la nature nettement synthétique du repère syntaxique en coupe d'hendécasyllabe saphique tenait surtout à des critères sémantiques. Cependant, il peut être intéressant de comparer plus généralement les effets de repères plutôt synthétiques à la coupe avec ceux des repères plutôt analytiques en fin de vers.

On peut reprendre l'ode 3.27. Nous avons cité plus haut la strophe 3.27. 45-48 où Europe, délibérant, se disait prête à tuer de ses mains le taureau, si quelqu'un le lui amenait. Après cette affirmation dramatique, Vénus, en *dea ex machina*, intervient pour résoudre la situation tragique où se trouvait la jeune fille. Or, les premiers mots que prononce la déesse reprennent directement la réflexion d'Europe, mais selon une structure syntaxique différente : il s'agit des vers 3.27. 69-72 :

Mox, ubi lusit satis : “ abstineto,

---

<sup>23</sup> Sur la « loi des groupes croissants », cf. E. Lindholm, 1931 : dans un groupe de deux ou trois membres, c'est au dernier que l'écrivain donne la plus grande étendue (« Erweiterung »). E. Lindholm reconnaît cette loi rhétorique appliquée aussi bien à l'ancien latin (Caton, langue sacrée, poésie : p. 27-116) qu'au latin classique (ouvrages de rhétorique, d'histoire, poésie : p. 117-185). Cf. à ce sujet d'ailleurs Quintilien, IX 4 23 : « augeri debent sententiae et insurgere ».



dixit, irarum calidaeque rixae //,  
cum tibi inuisus laceranda reddet  
cornua taurus.”

Face à l’agitation d’Europe, Vénus répond avec un calme que l’on peut vraiment qualifier d’olympien : elle lui annonce que le taureau va se présenter à nouveau à elle, et qu’elle devra être sans colère. Les deux idées sont présentées coup sur coup, de façon purement analytique. Tout ce qu’il y avait de pressant dans le discours d’Europe a disparu. Le repère syntaxique analytique en fin de deuxième hendécasyllabe distingue nettement les deux propositions qu’aucun procédé rhétorique n’unifie. Vénus montre ici combien elle est certaine que les choses vont se dérouler comme Jupiter l’a prévu : elle présente calmement les deux informations qu’elle relie de façon libre, sans gêne, sans recherche de force rhétorique particulière<sup>24</sup>.

Mais en fin de deuxième hendécasyllabe, le repère syntaxique correspond beaucoup plus souvent à une coordination qu’à une subordination. Là encore, une telle structure syntaxique permet généralement une progression analytique, qui témoigne de la grande simplicité rythmique de la strophe saphique. Même une ode érotique comme 1.25 où le poète exhale sa joie de voir vieillir son ancienne maîtresse montre, au début du moins un rythme d’une grande simplicité :

1      Parcius iunctas quatiunt fenestras  
         iactibus crebris iuuenes proterui //,  
         nec tibi somnos adimunt amatque  
         ianua limen,  
  
5      quae prius multum facilis mouebat  
6      cardines. ...

Nous avons signalé précédemment que la fin de cette phrase montrait une agitation sensible dans les contradictions entre la grille métrique et la grille syntaxique<sup>25</sup>. Mais c’est une agitation finale, car le début, au contraire, témoigne d’une grande simplicité rythmique. En fait, ce sont les deux premières propositions, celles qui concernent les « jeunes gens », qui donnent à la strophe ce rythme très simple. Le poète se contente de coordonner deux idées qui

---

<sup>24</sup> la clarté des paroles de Vénus, l’unisson parfait des rythmes métriques et rhétoriques semblent mimer la solennité d’une intervention divine. Cependant le début du discours direct en cours de vers, deux syllabes après la coupe, crée un décalage entre les deux grilles de lecture qui exprime la surprise de cette intervention inattendue. E. Fraenkel, 1957, p. 194 a été le premier à souligner le rôle très théâtral de *deus ex machina* que joue Vénus dans cette ode. S.J. Harrison, 1988 (2), p. 6-7 a montré combien la fin de cette ode lyrique est influencée par le genre tragique.

<sup>25</sup> Cf. *supra* p. 241.

peignent les anciens *kômos* érotiques où les jeunes gens défilaient à la fenêtre de Lydie. Ces deux idées, les jets de pierre, le réveil de la jeune femme, sont simplement articulés au milieu de la strophe. Cette simplicité rythmique initiale donne l'impression d'une chanson légère, où le poète n'exprime aucun sentiment personnel réel. En revanche, c'est le dernier énoncé qui se montre un peu plus enlevé : lorsque le poète parle de la porte, sans doute celle qui, si souvent, lui est restée fermée, il adopte un rythme plus agité.

On voit donc que le repère analytique en fin de vers donne à la strophe saphique une organisation claire, rationnelle, pour ainsi dire, et souligne sa grande simplicité rythmique.

Pour finir sur ce point, nous voudrions comparer deux repères synthétiques que l'on rencontre l'un en coupe de vers, l'autre en fin de vers : leurs effets nous semblent nettement différents. Il s'agit de deux cas de cette ode 3.27 dont nous venons d'analyser plusieurs phrases ci-dessus. Ces deux phrases contiennent une subordonnée temporelle au subjonctif : ce mode verbal porte l'expression d'une menace très pressante. Mais il nous semble qu'en 3.27. 7-12, où le repère syntaxique intervient en fin de vers, l'effet est très différent de 3.27. 53-56, où il intervient à la coupe :

... . Ego cui timebo

prouidus auspex,

antequam stantis repetat paludes

imbrium diuina auis inminentum //,

oscinem coruum prece suscitabo

solis ab ortu.

Antequam turpis macies decentis

occupet malas teneraeque sucus

defluat praedae //, speciosa quaero

pascere tigris.

De soi, ces deux temporelles centripètes introduites par « antequam » + subjonctif introduisent la même idée : il faut agir, avant qu'une circonstance rende l'action impossible. Pourtant il y a une différence profonde.

Au début de cette ode 3.27, le poète, parlant en son nom, se présente comme un augure qui sait protéger le voyage de la personne qu'il aime. Le poète dit ici sa confiance en son pouvoir prophétique. Il ne craint pas la circonstance extérieure que prévoit la subordonnée temporelle (le départ de l'oiseau annonciateur de pluie) : il sait qu'il saura prendre ses précautions avant. Le poète est sûr de lui ici. Précisément l'intégration de la phrase dans le cadre métrique montre cette assurance : en 3. 27. 10, le changement de proposition en fin de vers souligne le repère rhétorique, rend la phrase très claire, ce qui convient à la tonalité religieuse que veut ici créer le poète *auspex*<sup>26</sup>. Malgré tout, le début de phrase en fin de

<sup>26</sup> Il faut soulever ici le problème textuel posé par « inminentum » : les mss. hésitent entre cet hapax « inminentum » (que choisit F. Villeneuve, 1929 dans son édition) et la forme « inminentium » (pour laquelle opte F. Klingner, 1959). Dans le cas de « inminentum », on a un hiatus interlinéaire qui incite à la pause de diction à la fin du deuxième vers ; dans le cas de « inminentium », en revanche, on a un vers hypermètre qui

strophe, l'enjambement strophique progressif et la reprise de la proposition principale en milieu de seconde strophe, suscite une tension entre métrique et rhétorique, qui souligne la complexité du passage : cette figure de poète *auspex* témoigne d'une solennité parodique<sup>27</sup>.

Dans le cas de 3.27. 53-56, l'effet est différent. Nous sommes ici dans le monologue d'Europe. Celle-ci, sur un ton très hyperbolique, dit sa crainte de ne bientôt plus être dans l'état où elle veut se trouver pour « nourrir les tigres ». La menace qu'exprime le « *antequam* » n'est donc plus, comme en 3.27. 9-10, extérieure, mais intérieure : le drame d'Europe est un drame solitaire, nous l'avons dit. Alors que le poète exprimait une tranquille assurance, Europe ici témoigne de l'agitation. Sa beauté, qui lui a pourtant été fatale, elle tient à la conserver pleine et entière afin d'en faire don aux tigres qui la déchiquetteront. Ce paradoxe tragique s'exprime dans un rythme agité. Le repère syntaxique à la coupe permet une imbrication entre la subordonnée et la principale ; celle-ci se trouve soulignée encore par des jeux, autour de la coupe, de correspondance verticale entre les adjectifs désignant la beauté ou la laideur de ce corps d'Europe : nous avons mis en évidence ces adjectifs. Le tout montre l'agitation inquiète d'Europe et son incapacité à trouver une solution à sa situation.

On a donc vu ici l'usage que fait Horace de la coupe de vers saphique dans les cas où il veut y faire correspondre un repère syntaxique : dans la majorité des cas, il s'agit d'un repère synthétique, où deux énoncés forment un tout unifié. La plupart du temps, ces constructions témoignent d'une indéniable vivacité, qui contraste nettement avec les cas beaucoup plus fréquents où les piliers analytiques de fins de vers soulignent le rythme simple de la strophe saphique.

L'analyse que nous avons menée ici a tenté d'éclairer le rythme syntaxique de la strophe saphique dans sa partie centrale. Pour achever d'étudier le recours fait par Horace au matériel syntaxique dans cette strophe, nous voudrions nous intéresser à la fin de ces strophes

### iii. Nature des repères syntaxiques en deuxième moitié de strophe

Étudier les repères syntaxiques dans la deuxième moitié de la strophe saphique comporte un enjeu important. Dans la première partie de notre travail, nous avons insisté sur la nature très close de la strophe saphique : les phrases s'achèvent souvent en fin de strophe. L'analyse que nous voulons mener maintenant peut préciser cette première étude. Nous voudrions voir si cette clôture de fin de strophe s'annonce au préalable dans la deuxième moitié de cette strophe.

Dans le troisième chapitre de notre première partie, nous avons déjà repéré des procédés stylistiques à même d'introduire la clôture de la phrase ; mais il n'était pas possible

---

force à une diction liée. Compte tenu du sens, on comprendra que nous nous rallions à la leçon choisie par F. Villeneuve, 1929 : l'hiatus interlinéaire sépare nettement subordonnée et principale et donne de la clarté à l'expression.

<sup>27</sup> Cf. ce que nous en avons dit p. 160.

d'en faire un dénombrement chiffré. Par ailleurs, nous avons vu que la phrase horatienne affectionne également les rallonges qui introduisent *in extremis* une nouvelle idée alors que la phrase paraissait s'achever<sup>28</sup>. Tout cela nous a donné quelques idées des moyens qu'a Horace pour organiser ses fins de phrases ; mais nous n'avons pas, alors, souligné des tendances propre à telle ou telle strophe.

Le matériel syntaxique qui nous intéresse maintenant nous offre un nouveau moyen d'étudier comment se comporte la fin de la strophe saphique : quels sont les repères syntaxiques qui y sont utilisés ? Quelles sont leurs fréquences et leurs natures ?

Comme nous l'avons dit<sup>29</sup>, une fois passée la coupe du troisième hendécasyllabe, les repères syntaxiques se raréfient ; ils deviennent même exceptionnels au début ou au cours de l'adonique final. Ce constat premier suffit à conforter l'idée que la strophe saphique est une strophe close : de nouvelles propositions débutent très rarement à la toute fin de la strophe.

Si l'on examine le troisième hendécasyllabe, on constate que les repères syntaxiques, au moins dans la deuxième moitié du vers, se font également plus rares qu'au vers précédent. En revanche, ils sont d'une nature tout à fait remarquable : ils ont une tendance analytique très supérieure à la moyenne dans la strophe. À la coupe, cette tendance analytique peut être concurrencée par la tendance synthétique propre aux coupes, tendance que nous venons d'étudier. En revanche, dans le cours du vers, cette tendance analytique de fin de strophe se fait très forte : dans le premier hémistiche, sur quatorze repères, onze sont analytiques, dans le second, il y en a deux sur quatre.

Intervenant vers la fin de la strophe, et bien souvent aussi, vers la fin de la phrase, ces repères analytiques introduisent des relances inattendues. Certes, ce ne sont pas là des constructions d'une grande fréquence dans les strophes saphiques, mais elles se répètent cependant suffisamment de fois pour que l'on puisse y reconnaître une potentialité rythmique de la strophe, utilisée à bon escient par le poète.

Il convient donc d'étudier ces cas de relances propositionnelles en fin de strophe saphique : elles sont surprenantes, puisqu'elles constituent une ouverture rhétorique de la phrase au moment où la strophe se clôt.

Nous avons déjà cité bien des fois l'ode 3.27 dans cette section, car, plus que bien d'autres, cette ode exploite les ressources syntaxiques qui peuvent donner du dynamisme à la strophe saphique. Pour poursuivre cette analyse filée de l'ode, il nous faut citer 3.27. 17-20 :

Sed uides quanto trepidet tumultu  
pronus Orion? Ego quid sit ater  
Hadriae noui sinus / **et quid albus**  
**peccet Iapyx.**

---

<sup>28</sup> Sur tout cela Cf. p. 234 sq.

<sup>29</sup> Cf. *supra* p. 317.

Dans cette première partie de l'ode 3.27, le poète prend la figure de l'augure qui met en garde l'interlocutrice contre les dangers du voyage : il revendique ici son savoir prophétique.

Une interrogative indirecte (« quid sit ater ... ») se trouve en position centripète par rapport au verbe principal (« noui »), mais, par hyperbate, ce nom sujet de l'interrogative (« sinus ») est rejeté après ce verbe principal : tout cela maintient cependant des tensions sémantico-syntaxiques constantes. Cependant survient *in extremis* une relance inattendue « et quid albus... ». Cette relance finale peut donner l'impression d'un relâchement final du mouvement phrastique qui aurait été autrement purement centripète. Cependant, s'il y a, par cette relance, relâchement de l'intégration syntaxique, le cadre strophique, lui, maintient une cohésion : les deux termes opposés « ater » et « albus » sont placés en correspondances verticales, à la fin des deux vers consécutifs, ce qui les rapproche et donc intègre la relance dans le reste de la phrase.

On a ainsi dans cette phrase de 3.27. 17-20 un cas intéressant : selon une lecture *ad sensum*, la relance « et quid albus peccet Iapix » constitue une ouverture finale de la phrase, qui aurait pu avoir valeur d'élargissement. Mais la lecture *ad metrum* réintègre la proposition dans la phrase et dans le moule strophique ; elle la rend nécessaire et la fait paraître comme attendue. Ce jeu de contrepoint entre les deux grilles de lecture attire l'attention : il surprend l'auditeur. Dans le même ordre d'idées, on remarque dans cette strophe la multiplication des noms propres (« Orion, Hadriae, Iapix), le son final [yx] qui pour l'oreille latine est aussi surprenante que pour un lecteur de Mallarmé<sup>30</sup>. Tout cela étonne. Le poète revendique ici la supériorité de son savoir : ce rythme complexe peut témoigner de sa science.

Si cette strophe est très originale du fait du jeu d'opposition verbale « ater / albus », il montre bien, selon nous, l'effet créé par ces relances en fin de strophe saphique. Cette strophe est naturellement close ; or la relance vient créer une ouverture rhétorique ; par conséquent, un contrepoint se crée entre la clôture métrique et l'ouverture rhétorique. L'originalité de 3.27. 17-20 tient au fait que la clôture métrique est hyperdessinée par un matériel rhétorique, par l'antithèse « ater / albus ». Ce cas n'est d'ailleurs pas unique : on trouve ce même jeu de chassé-croisé en 4.2. 21-24 : Horace y décrit un genre lyrique pratiqué par Pindare en trois propositions coordonnées :

flebili sponsae iuuenemue raptum  
plorat et uiris animumque moresque  
aureos educit in astra / **nigroque**

---

<sup>30</sup> Rappelons que l'étude de ces noms propres, de ces jeux phoniques particuliers relève d'une perspective stylistique paradigmatique qui n'est pas la nôtre, mais qu'il convient de prendre en compte dans les études de détails. Sur l'art du nom propre, cf. J. Marouzeau, 1949 (1), p. 210 qui montre combien Horace affectionne les noms de lieux éloignés, évocateurs, qui suscitent un sentiment d'exotisme. Les noms propres permettent ici l'introduction de sons non-latins : le /y/. Sur la qualité esthétique de ces *litterae peregrinae*, cf. Quintilien *IO* 12.10. 38. Cf. ce qu'en dit R.G.G. Coleman, *art. cit.*, in J.N. Adams – R.G. Mayer 1999, éd., p. 46-47.

**inuidet Orco.**

Cette strophe clôt une longue *recusatio* où le poète énumère les genres du lyrisme pindarique qu'il ne saurait pratiquer : le dithyrambe (9-12), l'hymne (13-16), l'épinicie (17-20), et enfin, le thrène (il s'agit de la strophe citée). Mais il semble que le genre lyrique qui est décrit dans cette strophe est double, ou du moins a-t-il un double aspect : il s'agit d'une part de pleurer le mort et d'autre part d'en faire l'éloge<sup>31</sup>. Ces deux genres, ou ces deux aspects d'un même genre, sont coordonnés par « et » ; on sera sensible également à la correspondance verticale entre « iuuenemue » et « animumque » qui met nettement en rapport les deux propositions. Mais l'énoncé ne s'achève pas sur l'image de l'élévation *in astra* du souvenir du jeune homme : une nouvelle proposition intervient, simplement coordonnée par l'enclitique « -que », pour faire l'antithèse de la précédente : l'*enkômion* élève vers les astres, et permet d'échapper à l'Orcus. Cette dernière idée constitue la chute finale de la strophe, et de toute la phrase, elle réunit en trois mots toute l'entreprise poétique : faire une œuvre qui se soustraie à la mort.

Si ces trois mots « nigroque inuidet Orco » constituent un ajout facultatif en fin de phrase et de strophe, ils sont cependant parfaitement intégrés dans un cadre strophique bien clos. De plus, un phénomène prosodique exceptionnel intervient dans cette strophe. Les deux vers 4.2. 22 et 23 sont hypermètres. Cette construction unique est souvent interprétée par les critiques comme une imitation du style pindarique : l'hypermétrie étant un procédé de synaphie entre les vers, les trois vers pourraient être lus sans pause de diction, ce qui élargit ainsi le cadre de la strophe éolienne<sup>32</sup>. Or la polysyndète des deux *-que* hypermétriques créent une correspondance verticale qui hyperdessine le cadre strophique et rapproche ainsi les deux propositions coordonnées. On a ainsi un contrepoint par lequel Horace réussit le tour de force d'imiter la phrase pindarique au déploiement libre dans le cadre d'une strophe éolienne parfaitement close.

Le repère analytique dans la deuxième moitié de la strophe saphique crée ainsi un contrepoint fort intéressant rythmiquement : une construction syntaxique rend la phrase centrifuge au moment même où la strophe s'apprête à se clore. Dans ce conflit entre le métrique et le syntaxique, c'est toujours, bien sûr, le premier qui l'emporte, de sorte que ces propositions qui, en lecture *ad sensum*, témoignaient d'une liberté de déploiement, paraissent en fait, par la lecture *ad metrum*, parfaitement intégrées au cadre strophique et à la phrase.

Les deux cas que nous venons de citer hyperdessinent le cadre intégrant de la strophe par des procédés rhétoriques, une antithèse, une polysyndète. Mais même sans cela, l'ouverture syntaxique peut être contrebalancée par la nature close de la strophe.

<sup>31</sup> Aussi H.P. Syndikus, 2001, p. 284 (et note 22) distingue-t-il deux genres lyriques distincts, le thrène aux v. 21-22 et l'*enkômion* aux v. 22-24. Cf. au contraire E. Fraenkel, 1957, p. 437.

<sup>32</sup> S. Commager, 1962, p. 61 note 12, remarque que par ces élisions exceptionnelles en fin de vers, Horace pratique l'art qu'il reconnaît chez Pindare, « numeris fertur lege solutis ». Sur l'hypermétrie incitant à la synalèphe, cf. ce que nous en dirons dans notre troisième partie, p. 618 sq.

Citons par exemple le cas de 3.11. 21-24 :

Quin et Ixion Tityosque uoltu  
risit inuito, stetit urna paulum  
sicca /, **dum grato Danaï puellas**  
**carmine mulces.**

Cette strophe avec les deux qui la précèdent constitue la seconde moitié de la partie hymnique de l'ode 3.11, moitié constituée par la traditionnelle ἀρεταλογία, où le poète décrit la puissance de la divinité, ici de la lyre. Cette strophe v. 21-24 s'insère donc entièrement dans l'hymne à la lyre, mais la subordonnée temporelle qui intervient au troisième vers introduit soudain un nouvel élément qui fait transition vers la seconde partie de l'ode, l'histoire d'Hypermnestre. *In extremis*, le poète précise que l'effet créé sur Ixion, Tytios et les Danaïdes n'est pas produit par n'importe quel chant de la lyre, mais précisément par la narration faite du sacrifice d'Hypermnestre. C'est cette précision qui introduit alors le récit mythologique, aux strophes 7-13. La temporelle des vers 23-24 non seulement n'est attendue ni par la syntaxe, ni par le sens, mais même elle introduit un élément nouveau, extérieur à l'hymne dans laquelle elle prend place, mais qui va être développée dans la seconde partie de l'ode. On a donc affaire à cet endroit à un repère purement analytique qui forme une transition très artificielle entre les deux parties juxtaposées de cette ode, l'hymne et la narration mythologique.

Or ce repère rhétorique analytique se situe en cours de vers, dans une position métrique totalement intégrante et à la fin d'une strophe naturellement très close. On a ainsi un contrepoint très puissant entre le sens et la métrique. Cette temporelle n'est attendue ni par la syntaxe ni par le sens de la principale ni par celui même des deux strophes qui la précèdent : l'incitation à une pause de sens est donc ici forte. Mais la métrique l'interdit formellement : elle unifie par là des idées très différentes, elle articule d'une certaine manière les deux parties de cette ode.

Dans ce cas de 3.11. 21-24, le déploiement phrastique joue simplement contre le cadre métrique.

Nous voudrions achever ce paragraphe en revenant sur la première strophe de l'ode 1.25 que nous avons citée plus haut<sup>33</sup>. La proposition « amatque ||| ianua limen... », avec cette belle métaphore, peut sembler intervenir de façon inattendue. En cela, il y aurait un contrepoint identique avec le cadre strophique. Pourtant, le cas est ici particulier. D'après une lecture *ad sensum* des deux vers 1.25. 3-4, on peut reconnaître un jeu rhétorique qui unifie les deux propositions :

---

<sup>33</sup> Cf. *supra* p. 328.

*nec tibi somnos adimunt<sup>8syll</sup> X amatque ianua limen<sup>8syll</sup>*

Les deux propositions forment une isocolie avec une disposition en chiasme. Ces procédés rhétoriques interdisent donc de détacher la dernière proposition de la précédente : les deux forment un tout unifié, en dépit de la nature syntaxiquement analytique du changement de proposition. Le contrepoint avec le cadre strophique est alors ici d'une tout autre nature : il tient à la pause de changement de vers entre « amatque » et « ianua », qui se fait contre le sens et efface le parallélisme des deux propositions. Ce contrepoint de nature différente des cas précédents témoigne ici de la verve moqueuse du poète<sup>34</sup>.

On voit donc que les repères syntaxiques dans la deuxième moitié de la strophe saphique sont la source de contrepoints complexes avec le cadre strophique. Ce contrepoint est d'autant plus insistant que, nous l'avons vu, ces repères syntaxiques sont souvent de nature analytique : alors que la strophe s'apprête à se fermer, une relance, une rallonge propositionnelle intervient. Il y a là un dynamisme final de la strophe saphique qui, à son terme, contrairement à ce qu'elle fait ailleurs, autorise facilement la contradiction avec le rythme syntaxique. Reconnaissons cependant, encore une fois, que ces cas restent rares, mais ils témoignent des potentialités rythmiques de la strophe saphique auxquelles Horace sait recourir dans les moments importants.

#### iv. Bilan de l'étude des strophes saphiques

Dans cette section, nous avons entrepris d'analyser la dynamique syntaxique de la phrase horatienne à l'intérieur de la strophe saphique. Nous avons cherché à comprendre comment la syntaxe de la phrase s'organise dans la strophe, ce qui donne une forme particulière à la fois à cette phrase et à cette strophe. La nature fermée de la strophe saphique permettait de voir clairement comment la phrase se moule dans la strophe.

Dans la strophe saphique, les articulations syntaxiques se concentrent essentiellement aux repères métriques, coupes et fins de vers, de façon à créer un rythme global simple et univoque. C'est essentiellement au centre de cette strophe, entre le début du deuxième vers et la coupe du troisième, que les repères syntaxiques apparaissent : le centre de la strophe devient ainsi également un centre syntaxique. La nature de ces repères syntaxiques permet de comprendre la dynamique de la phrase. La position majoritaire des repères syntaxique est en fin de premier et de deuxième hendécasyllabe, et ces repères ont une forte tendance analytique. La syntaxe distingue, sépare assez nettement les vers de la strophe saphique, en en

<sup>34</sup> Elle est d'autant plus forte du fait de la remarquable métaphore finale « amatque ianua limen » qui renverse le *topos* élégiaque traditionnel. On a là, comme le remarque Kiessling-Heinze, 1955, p. 110, note *ad loc*, „eine ungewöhnliche Wendung“. C'est là un renversement total du *paraklausithuron* traditionnel: dans celui-ci, l'amant prie pour que la porte se laisse émouvoir, partage les sentiments d'amour ; ici, elle aime sans que personne le lui demande.



faisant autant de propositions libres, ne jouissant d'aucune unification globale. Le rythme est bref, léger et simple, parfaitement scandé par ces piliers syntaxiques en fin de vers.

En revanche, on a noté l'utilisation, peu fréquente mais assez régulière pour que l'on puisse y voir une tendance rythmique notable, de la coupe des hendécasyllabes comme des repères syntaxiques de nature synthétique<sup>35</sup>. Lorsque Horace veut unifier des énoncés, souvent liés par le sens, et créer un tout rhétorique bien délimité, il choisit d'articuler ces propositions à la coupe. La strophe saphique prend ainsi un aspect très différent, qui contraste avec sa structure habituelle.

Le centre de la strophe est le lieu privilégié des articulations syntaxiques : cela témoigne d'une coïncidence globale de l'unité métrique et de l'unité phrastique. Nous avons cependant repéré également une autre tendance, certes moins importante mais non négligeable, qui consiste à placer un repère analytique dans le troisième vers : ce repère ouvre ainsi la phrase sur une nouvelle proposition inattendue, alors même que la strophe s'apprête à s'achever. La strophe saphique, qui est globalement très simple, peut ainsi s'achever sur un dernier mouvement qui complexifie soudain son rythme. Une rallonge, une relance, qui, dans une lecture *ad sensum* ne serait pas attendue et créerait un effet d'ouverture de la phrase, se trouve intégrée par une lecture *ad metrum* dans le cadre très clos de la strophe : cette contradiction finale des deux grilles de lecture permet de relancer le rythme de la strophe, et, dans des contextes remarquables, de créer des effets saisissants.

Cette étude permet ainsi d'éclairer assez précisément à la fois la manière dont la phrase organise rythmiquement la strophe et la façon dont la strophe influence le dynamisme de la phrase. Les tendances rythmiques habituelles dans les odes en strophes saphiques apportent à celles-ci des repères clairs, simples, aux natures bien définies. À l'inverse, on peut reconnaître que la phrase déploie son rythme syntaxique grâce à des repères de natures diverses qui se trouvent placés à des endroits précis. Pour synthétiser et éclairer sous un autre angle ce que nous venons de voir, on peut dire ceci : les repères analytiques sont des repères qui valent par eux-mêmes, qui ne font rien attendre après eux. Généralement, Horace aime les placer en fin de vers, ce qui crée un unisson entre métrique et rhétorique ; mais il lui arrive également de les placer au contraire en plein cours de vers pour créer un contraste vif entre intégration métrique et distinction syntaxique. Les repères synthétiques, eux, sont au centre d'une relation organique entre deux propositions : pour ces repères, le poète choisit la coupe du vers.

C'est ainsi que l'on peut, nous semble-t-il, analyser le dynamisme syntaxique de la strophe saphique. Envisageons maintenant la strophe alcaïque afin de repérer les points communs et les différences.

---

<sup>35</sup> Cela vérifie donc l'affirmation de H. Drexler, 1960, p. 187 selon laquelle la coupe des vers saphique est enchaînante. Il met en rapport cette affirmation avec le fait que le mot qui la précède est spondaïque ou à finale spondaïque et reconnaît ainsi l'application de sa règle qui oppose les fins de mots iambiques aux fins de mots spondaïques.

### I.1. 3 Repères syntaxiques en strophe alcaïque

La strophe saphique est une strophe simple : ses effets rythmiques sont suffisamment sensibles et peu nombreux pour pouvoir être examinés avec clarté. C'est pourquoi nous avons étudié cette strophe en premier lieu, et que nous aimerions nous appuyer sur les conclusions tirées à son sujet pour comparer avec elles les autres strophes horatiennes. C'est bien sûr la comparaison avec la strophe alcaïque qui nous attire d'abord.

En effet, la strophe alcaïque est, par sa nature métrique, fort différente de la strophe saphique : elle est plus heurtée, plus vive. La question se pose donc de savoir comment la syntaxe de la phrase va s'organiser dans ce moule aux aspérités autrement sensibles que dans la strophe saphique.

Nous allons adopter un plan assez proche de celui utilisé pour la strophe saphique, afin de souligner les points communs et les différences. Nous commencerons donc par examiner où interviennent les repères syntaxiques dans la strophe alcaïque.

#### i. Position métrique des repères syntaxiques

Commençons par l'examen du Tableau B-7 et comparons-le au Tableau B-6. Un fait apparaît clairement : la tendance de la strophe saphique à concentrer les repères syntaxiques au centre n'est pas ignorée de la strophe alcaïque, mais elle est beaucoup moins forte.

On constate ainsi qu'à la coupe du premier vers, la fréquence des repères syntaxiques est trois fois supérieure à ce que l'on trouve dans la strophe saphique. Cela s'explique directement par le grand nombre d'enjambements compacts dans ce type de strophe<sup>36</sup> : la phrase se déployant avec un souci bien moindre de concordance avec le cadre strophique, des propositions peuvent souvent enjambrer une fin de strophe et s'achever à la coupe du premier vers de la strophe suivante. Pour des exemples de ces constructions, on renverra donc à l'étude que nous avons menée sur les limites des enjambements compacts.

De la même manière, la fréquence des repères syntaxiques dans le décasyllabe alcaïque final est bien plus grande que dans les dix dernières syllabes de la strophe saphique (c'est-à-dire le second hémistiche du troisième hendécasyllabe et l'adonique). Là encore, une explication du phénomène tient forcément à la fréquence des enjambements compacts : si la phrase se prolonge au-delà de la strophe, il est moins surprenant qu'une proposition puisse débiter dans les dernières syllabes de celle-ci.

Citons ainsi le cas de 4.14. 17-21 : dans cette épinicie, Horace fait la louange de Drusus, victorieux des Rètes : il le dit admirable, et en décrit la puissance par deux propositions dont la première tient dans les deux vers centraux de la strophe, tandis que la seconde débute au quatrième vers et se poursuit en enjambement compact :

---

<sup>36</sup> Cf., sur ce point, *supra* p. 194 sq. . On trouvera un certain nombre d'exemples de repères de ce type.

17 spectandus in certamine Martio //,

deuota morti pectora liberae

quantis fatigaret ruinis //,

20 indomitas prope qualis undas

21 exercet Auster ...

La strophe alcaïque prend ici une disposition syntaxique [1+2+1], sans qu'aucun repère syntaxique intervienne entre la fin du premier hendécasyllabe et celle du troisième. C'était là une disposition exceptionnelle en strophe saphique<sup>37</sup> ; certes, elle n'est pas fréquente non plus en strophe alcaïque, mais la possibilité de faire des enjambements compacts la rend plus acceptable. Cette disposition témoigne, à l'intérieur même de la strophe, du caractère naturellement très ouvert de celle-ci. Dans ce passage, la parole célébrante du poète se déploie avec ampleur sans se mouler entièrement dans le cadre strophique ; le rythme naturellement heurté de la strophe alcaïque est accentué par cette contradiction entre l'unité strophique et le déploiement phrastique.

Le caractère ouvert de la strophe alcaïque, que nous avons souligné dans notre première partie, se fait donc sentir également dans la structure syntaxique interne de cette strophe : les articulations s'y répartissent de façon plus libre que dans la strophe saphique, jusqu'à la fin de la strophe.

Reste que, bien sûr, en dépit de cette relative liberté, c'est toujours dans les deux vers centraux que se concentre la majorité des repères syntaxiques. Cependant, même là, des originalités se font sentir par rapport à ce que l'on trouve en strophe saphique. D'abord la toute puissance des « piliers syntaxiques » que nous avons reconnue en fin de premier et de deuxième hendécasyllabes saphiques est nettement concurrencée par d'autres dispositions en strophe alcaïque. La coupe du deuxième hendécasyllabe est un repère syntaxique plus fréquent que la fin du vers 1 ou du vers 2<sup>38</sup>. C'est là quelque chose de tout à fait remarquable : ainsi une coupe, repère métrique de moindre importance qu'une fin de vers, est-elle un repère syntaxique plus important. Il y a là contradiction entre les deux grilles de lecture, ce qui accentue encore le caractère heurté de la strophe alcaïque, à même d'exprimer une vivacité, voire une relative violence.

---

<sup>37</sup> Cf. le cas unique de 1.22. 9-12 cité ci-dessus p. 318.

<sup>38</sup> Cette valeur délimitative très forte de la coupe du vers alcaïque, très différente de ce que l'on avait en vers saphique, est nettement soulignée par H. Drexler, 1967, p. 126 : «Ja die Regelmässigkeit der Caesur ist so gross, das man zweifeln kann, ob es sich wirklich noch um eine Caesur, d.h. einen gliedernden Einschnitt handelt, oder nicht mehr um eine Diaeresis, die den Vers in zwei Halbverse zerlegt ».

Si la fréquence des repères syntaxiques en coupe est supérieure à celle en fin de vers, l'examen du Tableau B-7 montre que cela est dû essentiellement aux fins de phrases. Cela témoigne de la recherche d'une contradiction forte entre structure phrastique et structure strophique. Illustrons cela en étudiant 1.29. 5-10, où deux fins de phrases interviennent l'une en fin de vers, l'autre à la coupe :

5      nectis catenas ? // Quae tibi uirginum

        sponso necato barbara seruiet ? //

        puer quis ex aula capillis

        ad cyathum statuetur unctis,

        doctus sagittas tendere Sericas

10     arcu paterno ? // Quis neget arduis

        pronos relabi posse riuos

12     montibus et Tiberim reuerti,

L'ode 1.29 est une ode morale tout entière interrogative : par ce procédé oratoire, le poète reproche à son ami Iccius d'abandonner ses études philosophiques pour participer à une campagne militaire. On a ainsi une rhétorique du blâme (*uituperatio*) au service de l'exhortation morale.

En dépit de cette forme interrogative constante, on peut reconnaître dans cette ode une structure tripartite. Au centre (v. 5-10), deux interrogations au futur ironisent sur le butin qu'Iccius tirera de ces activités : il gagnera une jeune vierge comme esclave et un jeune garçon comme serviteur. Avant (v. 1-5) et après (v. 10-16) cette partie centrale, les verbes sont au présent : le poète déplore qu'Iccius se tourne vers la carrière militaire<sup>39</sup>. Or on note que ces trois parties sont séparées par les coupes : la première partie s'achève à la coupe du vers 5, la deuxième à celle du vers 10. En revanche, lorsque deux interrogatives de suite (v.5-10) appartiennent à la même partie puisqu'elles portent sur le même sujet (le butin d'Iccius), le changement de phrase se fait en fin de vers. On constate donc que les deux changements de phrases essentielles se font en cours d'ode, en coupe de vers : une vivacité est ainsi apportée par le contraste entre la structure rhétorique et le schéma métrique. Ce contraste, bien sûr, accentue la vivacité des reproches exprimés dans cette ode.

---

<sup>39</sup> M.C.J. Putnam, 1995, p. 198 repère également cette organisation en chiasme, mais dans la structure métrique : "verbs take us from present tense to future and potential subjunctive, equivalent to future, in stanza two and three, and back to Iccius' present time in the last quatrain". Il ne nous semble pas de bonne méthode d'étudier les temps des verbes à l'intérieur des strophes, indépendamment de leur place dans les phrases. Même si la structure chiasmique que nous reconnaissons n'est pas la même que celle de M.C.J. Putnam, nous rejoignons cependant ces conclusions : ce jeu rhétorique très élaboré permet de peindre un véritable portrait d'Iccius, parfaitement achevé et qui ne laisse place à aucune réponse aux accusations formulées.

Toutefois, même en cours de phrases, la fréquence des repères syntaxiques en coupe concurrence les fins de vers. Contrairement à la strophe saphique, où les fins de vers étaient les repères normaux, on voit donc qu'il y a, en alcaïque, une bien plus grande diversité rythmique.

L'autre particularité des repères syntaxiques dans la strophe alcaïque tient au fait que le troisième vers n'a pas de coupe. La fréquence des repères en cours d'ennéasyllabe alcaïque n'est pas bien différente de celle que l'on trouve dans le troisième hendécasyllabe saphique, si l'on additionne les positions à la coupe et en cours de vers. Mais en strophe alcaïque, ces repères peuvent se répartir avec beaucoup plus de liberté dans le vers qu'en strophe saphique où ils sont cantonnés, essentiellement, à la coupe. Nous étudierons dans la troisième partie de ce travail l'organisation de l'ennéasyllabe alcaïque. Contentons-nous de dire ici que l'absence de coupe dans l'ennéasyllabe alcaïque permet naturellement une organisation syntaxique beaucoup plus libre et variée qu'en strophe saphique.

Les maîtres mots de l'organisation syntaxique de la strophe alcaïque, par rapport à la strophe saphique, sont donc diversité et liberté. La strophe alcaïque autorise bien davantage les contradictions avec le schéma métrique. Pour approfondir cela et comprendre les effets créés, nous allons maintenant étudier la nature, analytique ou synthétique, de ces repères. Nous examinerons d'abord la première moitié de la strophe, puis nous nous intéresserons au décasyllabe.

ii. Nature des repères syntaxiques dans la première moitié de la strophe

Nous allons commencer par examiner la fin du premier hendécasyllabe, puis nous nous intéresserons au deuxième.

➤ *Articulation syntaxique en fin du premier vers :*

En premier lieu, on peut comparer le traitement syntaxique de la fin du premier vers alcaïque avec celui du premier vers saphique que nous avons examiné très rapidement plus haut<sup>40</sup>. Dans la strophe saphique, les repères syntaxique de la fin du vers 1 sont très majoritairement analytiques<sup>41</sup>. Cela correspond, nous l'avons dit, à un effet de juxtaposition : les propositions ne se font pas attendre l'une l'autre. Même dans les cas de subordination, on constate qu'il s'agit souvent du passage d'une principale à une relative descriptive sans lien nécessaire, comme dans ces deux strophes consécutives en 1.2. 33-40 :

33 Siue tu mauis, Erycina ridens //,  
quam Iocus circumuolat et Cupido,

---

<sup>40</sup> Cf. p. 327 sq.

<sup>41</sup> Cf. Tableau B-1 : 2,2 repères analytiques pour 1 synthétique.

35 siue neglectum genus et nepotes  
respicit, auctor,

heu nimis longo satiate ludo //,  
quem iuuat clamor galeaeque leues  
acer et Mauri peditis cruentum

40 uoltus in hostem.

Dans cette litanie des divinités, qui forme presque toute la seconde moitié de 1.2, les structures analytiques sont bien sûr fondamentales : ce sont elles qui créent cette impression de déploiement libre et jamais achevée. Or si cette organisation phrastique est exceptionnelle (3 strophes ½ d'invocation), elle trouve dans la strophe saphique une forme qui lui convient parfaitement car elle se plaît à de telles structures analytiques, évitant ainsi des tensions trop fortes d'un vers à l'autre. Ici, les relatives qui interviennent aux seconds vers des deux strophes sont descriptives : elles n'ont aucun lien d'intégration avec la principale. Elles ne s'ajoutent à la litanie que pour placer aux côtés de la divinité en question ses attributs traditionnels (« clamor galeaeque » pour Mars) ou les puissances qui l'entourent (« Iocus et Cupido » pour Erycine).

Tout différents sont les repères syntaxique en fin de premier vers alcaïque : c'est ce que l'on peut conclure du Tableau B-2. Ici le poète ne privilégie pas du tout l'analytique ; les structures synthétiques s'y trouvent tout autant représentées (23 repères synthétiques pour 20 analytiques). Ces repères synthétiques articulent des propositions très intégrées l'une à l'autre : dans ces conditions, il y a nécessairement une certaine tension entre la pause de diction en fin de vers et l'effet d'attente d'une proposition à l'autre. Citons ainsi 4.15. 21-24 :

Non qui profundum Danuuium bibunt //  
edicta rumpent Iulia, non Getae,  
non Seres infidique Persae  
non Tanain prope flumen orti.

La relation syntaxique qui intègre la relative nominale sujet du vers 21 à la principale du vers 22 donne au changement de vers une allure foncièrement différente de celui des v. 33-34 de l'ode 1.2 ci-dessus. On ne saurait faire une pause franche entre les deux propositions puisque la proposition-sujet fait attendre le verbe comme sa résolution. Il y a une certaine forme de tension ici qui donne à l'énoncé une force et une ampleur assez solennelle, loin du rythme plutôt léger que nous remarquons dans les strophes saphiques : le schéma métrique découpe parfaitement la phrase (groupe sujet au vers 1 / groupe verbal au vers 2), mais la pause de fin de vers est le lieu d'une attente très forte de « ce qui vient après ». On a donc ici

une structure syntaxique intégrante qui donne de la force à l'énoncé, mais qui demeure en coïncidence avec le cadre strophique.

Cela correspond à un contexte fort différent du cas précédent. Nous ne sommes plus ici dans une litanie invocatrice appartenant à une ode essentiellement civique qui souhaite la fin des guerres civiles : dans cette ode 1.2, les juxtapositions d'appel aux divinités témoignaient de l'incertitude du poète de trouver la bonne divinité protectrice. Il n'y avait alors pas la relation de confiance que le poète célébrant a envers la divinité qu'il vénère. Ici, la structure parfaitement synthétique, les dispositions syntaxiques attendues entre le premier et le deuxième vers témoignent de la confiance absolue du poète dans la politique augustéenne : cette ode se fait l'annonce d'un futur hymne en un Auguste divinisé.

Nous venons donc de voir que la tendance analytique que nous avons repérée en fin de premier hendécasyllabe saphique n'existe pas dans la strophe alcaïque : les repères synthétiques s'y rencontrent en nombre remarquable. Cela témoigne, nous a-t-il semblé, d'un rythme plus large, plus ample. Examinons maintenant le second hendécasyllabe.

➤ *Diversité des repères syntaxiques dans le deuxième hendécasyllabe*

Dans la strophe saphique, nous avons pu noter le contraste très net entre l'usage fréquent de piliers analytiques en fin de premier et de deuxième vers et l'emploi à des endroits toujours très particuliers de repères synthétiques à la coupe du deuxième vers.

Cette tendance n'apparaît pas en strophe alcaïque. Comme nous l'avons dit, la coupe du deuxième hendécasyllabe alcaïque constitue un repère syntaxique très fréquent, beaucoup plus que dans la strophe saphique. Or, quand on examine la nature de ces repères (cf. Tableau B-2), les différences ne se font pas vraiment sentir entre les coupes et les fins de vers. Dans les relations logiques entre « phrases » distinctes, les énoncés-fonctions, seulement on note une forte prépondérance de la coupe du deuxième vers. C'est là une tendance identique à la strophe saphique. On se reportera, à ce sujet, à l'étude que nous avons menée de 1.16. 22-28 au début de ce chapitre<sup>42</sup>.

En revanche, dans les liens syntaxiques de coordination ou de subordination, Horace ne recherche pas plus les coupes que les fins de vers pour placer des repères synthétiques ou analytiques. Ainsi les coordinations analytiques, assez rares en coupe de vers saphique, s'avèrent plus fréquentes en coupe de vers alcaïque. Par conséquent, la strophe alcaïque a tendance à davantage varier la position métrique des repères analytiques, de façon à rendre le rythme très varié. Nous voudrions examiner la phrase de 3.6. 33-44 et voir comment Horace varie la position des coordinations ; par la même occasion, et bien que cela ne soit pas l'objet de ce chapitre, nous verrons comment, dans ce rythme rhétorique, un matériel rythmique accompagne et souligne le déploiement phrastique : mettons en regard les deux structures, métrique et rhétorique :

---

<sup>42</sup> Cf. *supra* p. 311.

Non his iuuentus orta parentibus  
33 infecit aequor sanguine Punico //  
Pyrrhumque et ingentem cecidit  
35 Antiochum Hannibalemque dirum ;  
  
sed rusticorum mascula militum  
proles, Sabellis docta ligonibus  
uersare glaebas // et seuerae  
40 matris ad arbitrium recisos  
  
portare fustis, sol ubi montium  
mutaret umbras // et iuga demeret  
bobus fatigatis, amicum  
44 tempus agens abeunte curru.

Non his iuuentus orta parentibus || infecit aequor sanguine Punico ||  
Pyrrhumque et ingentem cecidit || Antiochum Hannibalemque dirum ; ||  
sed rusticorum mascula militum || proles, Sabellis docta ligonibus || uersare glaebas  
et seuerae || matris ad arbitrium recisos ||| portare fustis,  
sol ubi montium || mutaret umbras  
et iuga demeret ||| bobus fatigatis, amicum || tempus agens abeunte curru. |||

Dans cette phrase, Horace dénonce la décadence de la jeunesse romaine actuelle en la comparant à celle de l'âge d'or de la République. L'évocation de la morale austère d'autrefois se fait par une construction d'ensemble « non... sed... » autour de laquelle s'organise une série de propositions coordonnées. Or on constate que ces coordinations totalement analytiques se font soit en début de troisième hendécasyllabe (3.6. 33-36 : « infecit aequor sanguine Punico || Pyrrhumque cecidit »)<sup>43</sup>, soit à la coupe (3.6. 41-43 : « sol mutaret umbras |

<sup>43</sup> On pourrait considérer que le lexème couplé « non... sed... » fait du changement de proposition après « Punico » un repère synthétique : l'attente du « sed » maintiendrait l'intégrité de la phrase (cf. ce que nous disons là-dessus *supra* p. 188). Cependant, ce couplage « non... sed... », nous semble-t-il, ne s'identifie qu'à *posteriori*. Les phrases précédentes justifieraient une phrase seule « non his... », sans « sed... ». Aussi



et iuga demeret »), soit même en cours d'ennéasyllabe (3.6. 38-41 : « uersare glaebas et portare fustis »). Ces libertés que prend Horace dans l'organisation de la syntaxe à l'intérieur de la strophe alcaïque permettent, dans une même phrase, de produire des modulations rythmiques.

Le rythme témoigne d'abord d'une netteté insistante : la coïncidence entre la coordination et la fin de vers (3.6. 42) divise très clairement la strophe en deux, de sorte que l'évocation des héros républicains se fait avec l'assurance d'un poète moraliste et savant. On note que les deux verbes coordonnés, « infecit et cecidit », sont à des positions remarquables, tantôt à l'initiale tantôt à la finale de deux vers consécutifs. L'homéoptote et l'accent chaque fois paroxyton créent une résonance rythmique d'une proposition à l'autre<sup>44</sup>. Cette première strophe témoigne ainsi d'une netteté qui fait ressortir toute la force naturelle à la strophe alcaïque.

Puis, emporté dans l'évocation des « soldats rustiques » de la République, le rythme se fait plus tortueux : le poète, ici, n'évoque plus les grands héros d'autrefois, mais la vie de tous les jours, une vie simple et sobre, faite de joies simples et de fatigues. Ce sont bien les difficultés de cette vie d'autrefois que souligne ce rythme heurté. Le passage d'une proposition infinitive à une autre en cours d'ennéasyllabe (3.6. 39) témoigne d'une complexité du rythme, de même que l'enjambement compact dans la strophe suivante. Les deux infinitifs coordonnés, « uersare et portare », en correspondance verticale à l'initiale des vers, avec effet d'homéoptote à la fois phonique et accentuelle, invitent à un rapprochement des deux verbes qui rend plus vif encore l'enjambement compact.

La seconde strophe montrait un rythme ondoyant où s'exprimait la vie rude et austère des Romains d'autrefois. Le poète aurait pu s'arrêter là, mais il a préféré résoudre la phrase sur une évocation champêtre plus calme, par la description du soleil couchant. Le changement de propositions se fait ici à la coupe du deuxième vers (3.6. 42). Horace revient donc à une coïncidence mètre / syntaxe qu'il avait quittée dans la strophe précédente. Mais le rythme conserve cependant un caractère un peu sinueux, puisque le changement n'intervient pas en fin de vers mais à la coupe. Ce repère syntaxique à la coupe permet de placer au début et à la fin du vers les deux verbes, « mutaret et demeret », ce qui rapproche encore davantage les deux hémistiches, les deux propositions. C'est sur ce rythme plus apaisé, mais qui conserve une certaine sinuosité que la phrase s'achève. Un motif rhétorique vient ponctuer cette longue phrase : nous avons étudié précédemment comment l'arrangement verbal du groupe participe final joue un rôle de ponctuation rhétorique<sup>45</sup>.

L'étude approfondie du rythme syntaxique de cette phrase montre bien, nous semble-t-il, la variété rythmique qu'est à même de produire la strophe alcaïque. L'absence de

---

considérons-nous que l'énoncé-fonction n'est pas suffisamment puissant pour rendre synthétique le changement de propositions de la première « phrase ».

<sup>44</sup> Sur ce type d'effet rythmique, cf. le chapitre III de cette partie.

<sup>45</sup> Cf. *supra* p. 240 sq.

recherches de positions particulières pour les repères analytiques ou synthétiques témoigne des libertés rythmiques que peut prendre le poète, libertés beaucoup plus grandes que celles que l'on trouvait en strophe saphique.

iii. Nature des repères syntaxiques en décasyllabe

Lorsque l'on examine le Tableau B-2, une chose frappe immédiatement : si les différences de tendance, analytique ou synthétique, sont minimales dans le cours de la strophe, on remarque que le dernier vers se distingue totalement du reste par une forte tendance analytique. En début de décasyllabe, on a un rapport de 3,8 repères analytiques pour 1 synthétique, et, surtout, à l'intérieur du quatrième vers, le rapport est de 12 pour 1.

Cette forte tendance analytique est exactement comparable à celle que nous repérons dans le deuxième vers saphique. Pourtant l'effet est différent.

En strophe saphique, l'ouverture de la phrase, qui marque le repère analytique, est contrecarrée par le moulage strophique : en effet, ces changements de propositions se font en cours de troisième hendécasyllabe, si bien que des repères métriques sont encore là, ensuite pour souligner le cadre métrique. La fin du troisième vers, et même sa coupe, si la nouvelle proposition intervient dans le premier hémistiche, intègrent cette proposition dans le réseau des repères métriques. D'ailleurs nous avons pu voir que, plusieurs fois, ces repères métriques étaient même hyperdessinés par des procédés rhétoriques, de façon à souligner l'intégration métrique de cette proposition syntaxiquement libre<sup>46</sup>.

Les choses sont assez différentes en strophe alcaïque : la proposition qui intervient au début ou dans le cours du décasyllabe ne rencontre aucun repère métrique avant la fin de la strophe, puisque le décasyllabe n'a pas de coupe. Cette nouvelle proposition, la dernière de la strophe, ne fait donc pas partie de ce réseau des repères métriques à même d'intégrer les énoncés dans la strophe.

Dans ces conditions, le décasyllabe qui clôt la strophe alcaïque acquiert une certaine liberté, soit une indépendance globale du vers par rapport aux trois qui le précèdent, soit une structure qui autorise, dans le cours de ce vers, une chute finale inattendue.

Pour bien comprendre l'effet de ce repère analytique, on peut le comparer à un des très rares cas où l'on a, en cours de décasyllabe, un repère synthétique. Comparons ainsi 1.37. 13-21 et 3.5. 31-33 :

1.37. 13-21 :

mentemque lymphatam Mareotico

redegit in ueros timores

Caesar, ab Italia uolantem

3.5. 31-33 :

---

<sup>46</sup> Cf. *supra* p. 330.

remis adurgens, accipiter uelut

mollis columbas aut leporem citus

uenator in campis niualis

Haemoniae //, daret ut catenis

Si pugnat extricata densis

cerua plagis //, erit ille fortis

fatale monstrum. ...

qui perfidis se credidit hostibus

Ces deux passages traitent de la valeur militaire, dans un contexte civique. L'ode 1.37 rappelle la bataille d'Actium, et la poursuite de Cléopâtre par Octave ; dans la phrase que nous citons de 3.5, extraite de la prosopopée de Régulus, ce dernier dénonce l'avilissement des soldats. Mais ce même thème épideictique, qui vise tantôt l'éloge d'Octave, tantôt le blâme des mauvais soldats, est traité d'une manière très différente et s'appuie sur un rythme également différent.

En 3.5. 31-36, la critique de la dégradation morale se fait directement, avec une ironie acerbe. Régulus prend ici une posture très oratoire et la phrase qu'il prononce est fortement synthétique : à la protase conditionnelle, répond une apodose formée du verbe principal et d'une relative annoncée par une corrélation « ille... qui... ». L'enjambement progressif d'une strophe à l'autre témoigne également de la solennité du discours. Le repère synthétique au cours du décasyllabe après « plagis » contribue à ce même effet. On a donc ici une phrase très oratoire, assez solennelle, mais construite en décalage avec le cadre strophique : elle commence au milieu de la strophe, et le passage de la protase à l'apodose se fait en cours de vers. Régulus prend une posture majestueuse pour critiquer ainsi les soldats, mais il le fait avec vigueur et force.

En 1.37. 13-21, nous ne sommes plus dans le discours mais dans le récit. Horace raconte comment Octave a poursuivi Cléopâtre. La phrase témoigne d'une structure totalement analytique, caractéristique de l'écriture narrative. Nous avons déjà souligné les deux rallonges, d'abord participiale (1.37. 16-17), puis comparative (1.37. 17-20). Mais la phrase ne s'arrête pas là : en plein cours de décasyllabe, le mouvement de la phrase est repris par une rallonge finale, qui explique le but de sa poursuite, faire prisonnière Cléopâtre. C'est cette rallonge, qui permet ensuite à l'énoncé de se poursuivre (1.37. 21-32) par la description de la reine d'Égypte. On a donc ici une phrase qui fonctionne par rallonges successives. Le repère analytique qui intervient au cours du dernier vers de la strophe, avant un enjambement compact, témoigne d'une structure linéaire et expansive<sup>47</sup> qui est en constante discordance avec le cadre strophique, lui naturellement clos. On a ainsi un rythme heurté, vif et puissant.

---

<sup>47</sup> « tracta et fluens » : c'est ainsi que Cicéron, *Or.* 66, qualifie le style historique.

On voit ainsi à quels effets totalement différents peuvent arriver des repères analytiques et synthétiques en décasyllabe alcaïque. La forte prédominance des repères analytiques montre qu'Horace aime à créer à la fin de la strophe alcaïque une relance, une rallonge finale, qui accentue l'aspect heurté de cette strophe<sup>48</sup>.

Ces relances, ces rallonges peuvent être recherchées pour des effets très divers. Voyons ainsi le cas de 2.17. 28 :

21 ... utrumque nostrum incredibili modo  
consentit astrum; te Iouis impio  
tutela Saturno refulgens  
eripuit uolucrisque Fati

25 tardauit alas, cum populus frequens  
laetum theatri ter crepuit sonum;  
me truncus inlapsus cerebro  
sustulerat, // nisi Faunus ictum

dextra leuasset, Mercurialium

30 custos uirorum.

Le « nisi » qui intervient ici en fin de phrase, au vers 32, a une valeur narrative : il correspond au « ni de rupture » étudié par J.P. Chausserie-Laprée. C'est littéralement un *deus ex machina* qui vient soudain sauver le poète de la mort. L'effet de surprise rhétorique est d'autant plus fort dans ce passage que la principale est à l'indicatif, ce qui rend l'effet de rupture plus inattendu et réduit davantage encore l'intégration sémantico-syntaxique de la subordonnée à la principale.

Nous avons déjà étudié ces « ni de rupture » lorsqu'ils intervenaient dans une nouvelle strophe ; or nous avons ici le cas unique d'un tel « nisi » survenant en cours de strophe. Il est évident que dans un cas comme celui de 4.6. 17-24, où le « nisi » survient dans une nouvelle strophe<sup>49</sup>, l'effet de surprise est plus fort encore, puisque cette structure rhétorique se trouve renforcée par les ressources du mètre qui se mettent à l'unisson. Mais, ici, que se passe-t-il ?

Nous avons volontairement cité la phrase à partir du vers 21 pour montrer que tous les repères rhétoriques que l'on y rencontre ( te ..., cum ... / me ..., nisi...) n'interviennent

---

<sup>48</sup> Nous avons déjà vu plus haut (cf. p. 252 sq) l'importance des rallonges et des relances en fin de phrases horatiennes et leur fréquence dans le décasyllabe alcaïque. Dans notre troisième partie (cf. p. 946 sq), nous verrons précisément comment cette structure analytique s'organise dans le vers.

<sup>49</sup> Cf. p. 182

jamais qu'à des repères métriques secondaires, coupes ou changement de vers, mais non changement de strophe. La première moitié de l'ode 2.17 (v. 1-16) avait un ton véhément, du fait des interrogatives, des menaces et des prédictions au futur, des phrases très courtes. Après cette première moitié, le mouvement de l'ode se fait plus large, plus ample. Cette liberté de déploiement ne prend pas appui très fortement sur le schéma métrique. Le « nisi » de rupture, avec son repère analytique en plein cours de vers, contribue à cet effet. Certes l'accident d'Horace constitue un événement dramatique qui mérite un traitement rhétorique fort (le « nisi » de rupture répond à cela) ; mais cette narration ne vaut pas ici pour elle-même, car elle est intégrée dans un mouvement de pensée très large qui veut montrer que l'amitié d'Horace et de Mécène est protégée par les dieux. Pris dans ce mouvement, la rhétorique narrative est secondaire. La tension entre métrique et rhétorique est, ici, caractéristique de la profondeur du sens de ce passage.

L'effet est bien sûr très différent lorsque le repère analytique intervient non pas au cours mais au début du décasyllabe. Ainsi le vers 16 de 3.1 marque un changement de proposition, selon une disposition parfaitement analytique :

9 Est ut uiro uir latius ordinet  
 10 arbusta sulcis, hic generosior  
 descendat in campum petitor,  
 moribus hic meliorque fama  
  
 contendat, illi turba clientium  
 sit maior: aequa lege Necessitas  
 15 sortitur insignis et imos //,  
 16 omne capax mouet urna nomen.

Après les jeux de corrélation « hic, hic, ille »<sup>50</sup>, le second élément de l'énoncé-fonction (3.1. 14-16) présente la figure allégorique de la Nécessité qui à chacun attribue son sort. Cette image est répétée deux fois, dans les deux propositions juxtaposées. Quel est l'intérêt de cette répétition ? Qu'est-ce que la proposition du v. 16 apporte de plus à celle des vers 14-15 ? On notera ici l'effet de renversement chronologique : la première proposition décrit le moment où le lot fatal est attribué à chacun, la seconde celui où la *Necessitas* mélange ces lots dans l'urne<sup>51</sup>. Parce qu'il s'agit d'un retour en arrière sans apport informatif particulier, cette proposition indépendante juxtaposée, intégrée ni par le sens ni par la syntaxe, est totalement inattendue. À quoi sert-elle ? Très visiblement, l'effet de ce dernier vers est de

<sup>50</sup> Outre le rythme lexical créé par ces mots, cette première partie de la phrase est scandée rhétoriquement par un rythme phonique que nous étudierons plus loin : cf. p. 587.

<sup>51</sup> Dans l'évocation identique de cette attribution des destins en 2.3. 25-28, l'ordre est strictement chronologique : 1) **uersatur** urna serius ocius sors - 2) sors **exitura** - 3) sors nos **impositura** cumbae.

clure cette longue phrase de deux strophes sur une image évocatrice, celle, très nette, de la main du destin remuant les lots dans l'urne fatale<sup>52</sup>. Après la parataxe de toutes ces propositions en corrélation sémantique (v. 9-13) qui évoquent l'impression du désordre d'un monde où chacun vit différemment, la phrase s'achève sur la vision transcendée de ce chaos apparent : c'est en réalité la divine Nécessité qui mélange les destins du monde. Ce dernier vers que ni la grille métrique (pause de changement de vers) ni la grille syntaxique (repère analytique) n'intègre à ce qui précède, forme ainsi un effet d'ouverture où l'auditeur peut réinterpréter tout ce qui précède.

Quand il intervient ainsi au passage du troisième au quatrième vers, ce repère analytique, qui donne une certaine indépendance aux deux propositions avant et après, apporte au décasyllabe une remarquable unité qui le sépare du reste de la strophe. Au contraire, quand il intervient dans le cours du quatrième vers, le repère analytique provoque un vive discordance entre les deux grilles de lecture : la lecture *ad metrum* force à rapprocher, à réunir des éléments qui nettement distincts syntaxiquement.

Le repère analytique n'est pas plus fréquent dans le décasyllabe alcaïque que dans le troisième hendécasyllabe saphique. Mais l'effet nous semble très différent. Dans le décasyllabe, l'absence de coupe ou de fin de vers après ce repère permet une intégration métrique moins nette de la nouvelle proposition dans la strophe. Mais surtout, de façon plus générale, cette structure analytique participe aux tendances générales de la strophe à l'ouverture, aux rythmes heurtés et brusques. Cette rallonge en décasyllabe alcaïque forme ainsi un élément caractéristique de la strophe alcaïque.

#### iv. Bilan de l'étude des strophes alcaïques

L'examen des repères syntaxiques en strophe alcaïque montre qu'en dépit de certaines tendances globales identiques, l'organisation syntaxique de la phrase a des effets rythmiques forts différents de ce que l'on trouvait en strophe saphique.

Certes le rythme rhétorique a tendance à placer ses repères syntaxiques davantage au centre qu'aux extrémités de la strophe alcaïque. Mais cette tendance, très nette en strophe saphique, est moins forte ici. Les repères syntaxiques dans le premier ou dans le dernier vers de la strophe sont souvent la marque d'enjambements strophiques, antérieurs ou postérieurs. On voit donc, même dans l'étude interne de la strophe, que l'alcaïque est une strophe plutôt ouverte, où les conflits entre la syntaxe et les limites strophiques sont assez fréquents.

De plus, le rythme syntaxique est relativement libre par rapport aux repères métriques : contrairement à ce que l'on trouve en strophe saphique, les repères syntaxiques se

---

<sup>52</sup> La netteté de cette image est renforcée par la structure de cette proposition, assez comparable au **versus aureus** de l'hexamètre : Adj 1 (omne) – Adj 2 (capax) – verbe (mouet) – Nom 2 (urna) – Nom 1 (nomen).

concentrent moins en fin de vers, on les rencontre aussi très fréquemment à la coupe du deuxième vers, enfin l'ennéasyllabe, par son absence de coupe, permet une grande liberté dans le déploiement phrastique.

Qu'en est-il maintenant de la nature de ces repères syntaxiques ? De façon générale, les phrases horatiennes n'ont pas davantage de repères analytiques ou synthétiques dans les strophes saphiques ou alcaïques ; mais la position métrique des uns et des autres donne aux phrases une dynamique rythmique très différente de l'une à l'autre strophe.

Dans le centre de la strophe, là où se rencontre la majorité des repères syntaxiques, la diversité de nature de ces derniers est grande. Les repères analytiques se rencontrent aussi bien à la coupe qu'à la fin du deuxième vers, ce qui montre des jeux de variations rythmiques beaucoup plus grands. Les repères synthétiques se rencontrent assez souvent en fin de vers, ce qui était plus rare en strophe saphique : cela permet des jeux de discordance entre le changement de vers et l'attente créée par la structure centripète.

Enfin, une grande originalité du rythme syntaxique dans le cadre alcaïque tient dans sa deuxième moitié très analytique. Les expansions libres interviennent fréquemment dans l'ennéasyllabe et dans le décasyllabe. Cela crée une discordance très forte entre un repère qui indique une résolution de toutes les tensions syntaxiques et sa position en plein cours de vers. Il y a un contraste fort entre une structure rhétorique analytique et une diction métrique intégrante. Dans une strophe alcaïque où dominent naturellement les rythmes heurtés, un contrepoint si complexe provoque assurément des impressions brusques et violentes, aux implications sémantiques très riches.

On peut donc dire, semble-t-il, que la strophe alcaïque témoigne d'un caractère très malléable, permettant une grande diversité d'effets, et rendant possibles des modulations rythmiques en cours d'ode.

#### **I.1. 4 Étude comparée des repères syntaxiques dans les strophes asclépiades a et b**

Par l'étude des repères syntaxiques en strophes saphiques et alcaïques, nous avons pu, nous semble-t-il, repérer la dynamique syntaxique de la phrase se mouvant dans un cadre quatrains. Nous avons souligné certains points communs entre les deux types de strophes ainsi que leurs différences.

Nous allons maintenant nous intéresser aux deux strophes asclépiades a et b. Les étudier en même temps va nous permettre d'en souligner les différences. Cela nous semble être la solution la plus pertinente : étant donné le faible nombre d'odes écrites dans ces strophes, une étude distincte de l'une puis de l'autre strophe nous aurait conduit à trop d'incertitudes.

Les deux strophes asclépiades a et b ne diffèrent, dans leur structure métrique, que par le troisième vers, un asclépiade mineur dans la première, un phérécratien dans la seconde. Cela pourrait sembler peu de choses. Mais en réalité, les conséquences en sont grandes pour le

rythme d'ensemble. Dans la strophe asclépiade a, le troisième asclépiade mineur s'aligne sur les précédents, le tout acquérant ainsi un poids d'une solennité certaine ; dans la strophe asclépiade b, en revanche, il y a un contraste entre les deux premiers vers, des asclépiades mineurs puissants, et les deux derniers, un phérécratien et un glyconien, beaucoup plus courts et sans coupe, si bien que cette strophe témoigne d'un ton moins élevé, un ton qui peut varier et aller de l'ampleur à la légèreté.

L'organisation syntaxique des phrases ne peut qu'être influencée par ces différences dans la nature des strophes. L'une et l'autre strophes ressemblent à la strophe alcaïque par la longueur de leur dernier vers : le glyconien, de huit syllabes, s'approche du décasyllabe alcaïque, si bien que l'on pourrait supposer une organisation syntaxique assez proche. Mais par ailleurs, la strophe asclépiade a ressemble à la strophe saphique en ceci qu'elles commencent l'une et l'autre par trois vers césurables consécutifs identiques ; au contraire le troisième vers de la strophe asclépiade b, un phérécratien de sept syllabes, pourrait l'apparenter à la strophe alcaïque avec son ennéasyllabe.

On voit donc que les deux strophes asclépiades a et b ont des structures métriques proches l'une de l'autre, mais avec des différences qui peuvent nous conduire à faire des rapprochements tantôt avec la strophe alcaïque, tantôt avec la strophe saphique. Il va donc s'agir pour nous de repérer l'organisation syntaxique de ces deux strophes en les comparant l'une à l'autre, grâce aux critères dont nous avons reconnu la pertinence pour les strophes saphiques et alcaïques.

Nous commencerons donc par repérer la place des repères syntaxiques dans les strophes, puis nous considérerons leur nature.

i. Position métrique des repères syntaxiques

➤ *Le second asclépiade mineur*

Quand on examine la concentration des repères syntaxiques (cf. Tableau B-8 et Tableau B-9), il semble de prime abord que, dans les deux strophes asclépiades a et b, le centre de la strophe coïncide avec les articulations syntaxiques de manière très semblable. C'est là un premier constat d'ensemble, que nous avons d'ailleurs déjà fait pour les deux strophes saphiques et alcaïques. Citons les chiffres : entre la fin du premier vers et la fin du deuxième :

- la strophe saphique place 64,7 % des repères syntaxiques internes à la strophe
- la strophe alcaïque en place 55,9 %
- la strophe asclépiade a en place 58,3 %
- la strophe asclépiade b en place 60 %

Les deux strophes asclépiades a et b tiennent donc le milieu entre les strophes alcaïques où la répartition des repères est un peu plus libre, et les strophes saphiques où elle



est très concentrée. Entre les deux strophes asclépiades, les chiffres bruts sont à peu près identiques.

Cependant, si l'on détaille l'analyse, on constate une différence très forte dans la répartition des repères au centre de ces deux strophes. On note que la strophe asclépiade a répugne à placer des repères syntaxiques en cours de vers. De fait, on ne relève que quatre repères syntaxiques en plein cours (c'est-à-dire sans compter les positions à la coupe) du deuxième asclépiade mineur, tandis que dans les strophes asclépiades b, alors que celles-ci sont beaucoup plus rares chez Horace, on en compte dix. Aussi ces repères en asclépiade a sont-ils notables. Citons par exemple le cas de 1.15. 9-12 où le poète additionne deux « phrases » exclamatives :

Heu, heu, quantus equis, quantus adest uiris  
sudor ! // quanta moues funera Dardanae  
genti ! iam galeam Pallas et aegida  
currusque et rabiem parat.

Dans son discours prophétique, Nérée annonce les massacres de la guerre de Troie : il se fait pathétique. Les interjections « heu » sont rares chez Horace ; ici leur présence, dans des phrases exclamatives, témoigne de l'agitation du locuteur, de son inquiétude, de la violence de ses paroles. Le passage de l'exclamative à l'autre en plein cours d'asclépiade mineur montre, par le jeu de contrepoint ainsi créé, la vivacité du passage. Elle est renforcée encore par un rejet identique de « genti » au vers suivant.

Ce passage de 1.15. 9-12 est d'un rythme exceptionnel. Horace évite le plus souvent de placer des repères en cours de second asclépiade mineur. Dans le cas 2.12. 26, il le fait également, en provoquant un conflit net entre les deux grilles de lecture. Citons la phrase 2.12. 21-28 :

21 Num tu quae tenuit diues Achaemenes  
aut pinguis Phrygiae Mygdoniae opes  
permutare uelis crine Licymniae,  
plenas aut Arabum domos

25 cum flagrantia detorquet ad oscula  
ceruicem // aut facili saeuitia negat  
quae poscente magis gaudeat eripi,

28 interdum rapere occupet ?

L'ode 2.12 est une *recusatio* où le poète explique à Mécène que les sujets épiques ou historiques ne l'intéressent pas, car sa muse est légère. Prenant à parti son allocutaire, il lui

fait remarquer que lui-même, vraisemblablement, préfère à toutes ses conquêtes sa belle épouse Licymnia. La dernière strophe de l'ode, 2.12. 25-28 décrit les charmes de cette dernière. Elle le fait dans un contrepoint assez complexe entre syntaxe et strophe. Certes, il y a un changement de proposition à la fin du deuxième asclépiade, mais il est secondaire, par rapport à la coordination en cours d'asclépiade, après « ceruicem ». La place en cours de vers du repère syntaxique provoque un jeu de discordance : à la diction liée de la grille de lecture métrique s'oppose un repère syntaxique qui marque une pause dans le déploiement phrastique.

Or, il est notable qu'ici l'incitation à la diction liée est singulièrement forte du fait de la synalèphe : « ceruic(em) aut... ». Cette synalèphe rend impossible la moindre pause à cet endroit. On a donc ici une opposition complète entre la grille de lecture métrico-prosodique et la structure syntaxique. Ce rythme agité et brusque semble peindre les soubresauts de la passion que le poète attribue à son ami<sup>53</sup>.

La grande rareté de ces repères syntaxiques en cours de second asclépiade témoigne de l'importance, dans la strophe asclépiade a, de faire coïncider mètre et syntaxe. Cette strophe, nous l'avons dit, recherche un équilibre assez grave : les cas où un repère syntaxique en cours de vers vient rompre cet équilibre sont toujours des cas stylistiquement notables. Sur ce point, la strophe asclépiade a se montre beaucoup plus soucieuse de régularité que la strophe saphique.

Cette tendance ne se retrouve pas dans la strophe asclépiade b : celle-ci témoigne, au contraire, d'une liberté très grande. On citera par exemple le cas de 1.5. 5-8 :

... . Heu quotiens fidem  
mutatosque deos flebit // et aspera  
nigris aequora uentis  
emirabitur insolens,

Le « heu » au début de la phrase montre que le contexte est pathétique, mais le sujet est bien différent de 1.15 : ce n'est pas d'une lutte épique que parle le locuteur mais des amours d'une courtisane. La strophe asclépiade b est plus adaptée à ces sujets légers, où les sentiments, jamais bien violents chez Horace, peuvent s'exprimer avec cependant une certaine vivacité. Ici, la coordination de proposition en cours de second asclépiade témoigne, par cette discordance, d'une compassion mêlée d'une certaine distance ironique qu'exprime le poète pour le jeune homme qui s'est laissé séduire par Pyrrha.

---

<sup>53</sup> On remarquera que dans cette strophe, les incidents prosodiques jouent un grand rôle. Si en 2.12. 26, la synalèphe en cours de vers souligne la diction liée par opposition à la structure phrastique, dans le vers précédent, la grille de lecture métrique est menacée par l'effacement de la coupe qui intervient entre préfixe et radical (« de|torquet » : sur ce type d'irrégularité dans la grille métrico-prosodique, cf. ce que nous disons plus loin p. 612).

La strophe asclépiade a se distingue donc nettement de l'asclépiade b par cette forte répugnance pour les discordances créées par un repère syntaxique en cours de second vers. Il y a à cela un corollaire : la strophe asclépiade a s'appuie fortement sur les « piliers syntaxiques » de fin de premier et de deuxième vers. La tendance est encore plus forte qu'en saphique (38,5 % des repères en cours d'asclépiade a contre 37,3 en cours de saphique). L'effet est remarquable. Cette strophe est formée de trois vers identiques, eux-mêmes flanqués de deux éléments choriambiques semblables. Le poids et la relative gravité de cette strophe tiennent à ces répétitions d'un même rythme<sup>54</sup>. La coïncidence du rythme de la syntaxe avec celui du vers souligne très nettement ce rythme fort et insistant. Analysons par exemple l'effet créé en 3.10. 9-12 :

Ingratam Veneri pone superbiam,  
ne currente retro funis eat rota :  
non te Penelopen difficilem procis  
Tyrrenus genuit parens.

Cette strophe est au centre de l'ode. Dans ce *paraklausithuron*, elle constitue la partie essentielle : l'exhortation. Cependant, par l'analyse stylistique de ce lieu commun de la rhétorique élégiaque adaptée par Horace, il n'est pas impossible de reconnaître une certaine distance ironique du locuteur.

La strophe est formée de deux exhortations juxtaposées dans les deux premiers vers, reliées par énoncé-fonction à une « phrase » à fonction explicative. Le poète suppliant ne prend pas ici une position d'inférieur qui prierait quelqu'un qui le dépasse. Il n'en appelle pas ici à la pitié ; il lui montre que c'est à elle que sera profitable son changement de comportement. Horace paraît sûr de lui, il se fait presque menaçant. Il accuse l'ingrate d'*hybris*<sup>55</sup>, lui annonce que la roue tourne et que bientôt elle aura à se repentir de son mépris. La seconde partie de la strophe se fait même ironique : le poète souligne que son état de courtisane ne lui donne pas le droit de se comporter comme une héroïne mythologique, comme Pénélope. On est assez loin des élégies érotiques : le poète a beau être amoureux, il se place encore au-dessus de la femme aimée. Cette position de supériorité prend appui sur un rythme parfaitement clair, presque solennel : la coïncidence entre fins de propositions et fins de premier et deuxième asclépiades créent un rythme univoque, fort et ample.

Même dans une ode au sujet léger, la strophe asclépiade a peut ainsi jouer sur l'ampleur et la régularité de son rythme naturel. Ce rythme se distingue assez nettement de

---

<sup>54</sup> Sur l'*ethos* naturel de ce vers et de cette strophe, cf. notre introduction p. 59 : comme nous l'avions dit (55 note), le rythme choriambique est d'un *ethos* certes ambigu, mais son poids prosodique peut suggérer une certaine sévérité.

<sup>55</sup> Il y a là comme la parodie d'une tragédie : cette *superbia* qui déplaît à Vénus peut faire penser à Hippolyte à qui le dédain pour la déesse de l'amour sera fatal. Un tel rapprochement entre une jeune femme pressée par son amant et un héros tragique a bien sûr quelque chose d'ironique.

celui de l'asclépiade b où l'appui sur les piliers syntaxiques de fins de premier et second vers est moins exclusif.

➤ *La deuxième moitié de la strophe*

Nous venons de voir qu'au centre, au deuxième asclépiade mineur, les deux strophes, asclépiades a et b, témoignent d'un dynamisme général assez comparable : c'est dans ce milieu de strophe que se concentrent les repères syntaxiques. La différence entre les deux strophes tient, sur ce point, à la relation avec les repères métriques : la strophe asclépiade a recherche la coïncidence des articulations syntaxiques avec les fins de vers, tandis que la strophe asclépiade b affectionne les discordances.

Les deux strophes montrent en revanche une différence très nette dans leur organisation syntaxique, dans la deuxième moitié de la strophe. Qu'il y ait là des différences était prévisible, puisque c'est au troisième vers que les deux strophes diffèrent, la strophe a ayant un asclépiade mineur, la b un phérécration.

▪ Strophe asclépiade a

En fait, dans la strophe asclépiade a, les repères syntaxiques au troisième vers, le troisième asclépiade mineur, sont d'une fréquence (23 % des repères) similaire à celle que l'on trouve en strophe saphique (23,1 %) <sup>56</sup> : il n'y a rien là de surprenant. Ces repères deviennent au contraire très rares dans le quatrième vers, le glyconien final.

Une telle répartition des repères permet ainsi une variété dans la dynamique syntaxique de la strophe. À l'intérieur d'une même ode, cela crée des jeux de modulation, que l'on peut reconnaître assez bien dans l'ode 3.10, dont nous venons de parler. Dans ce *paraklausithuron*, la seconde strophe attire l'attention de la femme aimée sur les souffrances de l'amant. Citons cette strophe 3.10. 5-8 :

Audis quo strepitu ianua, quo nemus  
inter pulchra satum tecta remugiat  
uentis //, et positas ut glaciēt niues  
puro numine Iuppiter ?

La plupart des éditions interprètent cette phrase comme une interrogation directe oratoire. Cela exprime le ton plaintif que prend ici le locuteur. La relance d'une nouvelle interrogative indirecte, en cours de troisième vers, après « uentis » (3.10. 7), montre l'agitation du passage. Cette relance est remarquable du fait du *zeugma* : l'expression « audis ut glaciēt » est étrange et gênante <sup>57</sup>. Cette relance si notable intervient en plein cours de vers

<sup>56</sup> Cf. Tableau B-8.

<sup>57</sup> Cf. H.P. Syndikus, 2001, p. 115 note 27. Bentley proposait de remplacer « uentis » par « sentis » suivi d'un « et » postposé. Mais cette leçon ne se trouve dans aucun manuscrit. De plus, elle est moins intéressante

créé un rythme brusque qui semble exprimer la souffrance du poète. En même temps, il semble bien y avoir un ton un peu parodique dans tout cela et dans la relance. D'abord le glyconien « puro numine Iuppiter » paraît convenu et excessif ; d'ailleurs les commentateurs ont noté que « purus » n'est pas une épithète usuelle du *numen*<sup>58</sup>. Cette fin de strophe paraît donc un peu gauche et empruntée ; cela témoigne de l'ironie du poète lyrique face à son *topos* élégiaque. Ensuite la brusquerie de la relance est très rapidement effacée par une fin de phrase en coïncidence avec le cadre métrique : comme pour les relances en fin de strophe saphique, celle en fin de strophe asclépiade a ne provoque pas de décalage prolongé avec le cadre métrique.

Le repère syntaxique en cours de troisième vers d'asclépiade a, tout en créant un décalage mètre / syntaxe », correspond à une structure assez attendue dans ce type de strophe. Au contraire, deux strophes plus loin (3.10. 13-17), le rythme se fait beaucoup plus agité : cette fois, le repère syntaxique se trouve au quatrième vers, le glyconien :

13 O quamuis neque te munera nec preces

nec tinctus uiola pallor amantium

15 nec uir Pieria paelice saucius

curuat //, supplicibus tuis

17 parcas, nec rigida mollior aesculo

Cette fois, l'exhortation à Lycé a pris un ton beaucoup plus vif, plus emporté. L'enjambement compact le prouve. Le repère syntaxique en cours de glyconien participe d'une organisation syntaxique exceptionnelle dans la strophe asclépiade a.

Dans la strophe asclépiade a, les repères syntaxiques sont donc assez fréquents en cours de troisième vers, mais beaucoup plus rares au cours du quatrième.

- Strophe asclépiade b

Dans la strophe asclépiade b, on trouve autant de repères syntaxiques dans le cours du troisième vers et dans le cours du quatrième. Ces repères sont d'ailleurs assez peu nombreux (cf. Tableau B-9). C'est surtout dans le troisième vers, le phérecratien, que ce nombre de repères syntaxiques paraît très faible : il représente 4,1 % du total des repères en cours de strophe, tandis que dans la strophe alcaïque, le pourcentage pour l'ennéasyllabe était de 15,5 %

---

stylistiquement : il n'y a plus qu'une simple coïncidence syntaxe / mètre. R.G.M. Nisbet – N. Rudd, 2004, p. 144 *ad loc.* remarquent de plus que ce « uentis » en début de vers fait pendant à « niues » à la fin du vers.

<sup>58</sup> R.G.M. Nisbet – N. Rudd, 2004, p. 144. Cela a même conduit plusieurs éditeurs à proposer des modifications au texte : Bentley propose « duro numine » et Scaliger « puro lumine ».

C'est donc bien une originalité de cette strophe asclépiade b que d'éviter les repères syntaxiques dans le cours du phérécratien : on n'en relève que trois, dont une seulement en cours de phrase, en 3.13. 15 :

Fies nobilium tu quoque fontium  
me dicente cauis impositam ilicem  
saxis, // unde loquaces  
lympphae desiliunt tuae.

Les deux autres cas sont des fins de phrases qui interviennent également après la deuxième syllabe du phérécratien : il s'agit de deux vers de l'ode 1.14, 1.14. 3 et 1.14. 15. Nous avons déjà analysé ces deux fins de phrases dans notre première partie<sup>59</sup> : nous avons vu qu'elles témoignaient de l'agitation du poète dans une situation inquiétante.

L'ode 3.13, l'ode de Bandusie, est, elle, une ode plus calme de genre hymnique, et cette dernière strophe est, comme nous l'avons vu, une *sphragis* où le poète affirme son pouvoir immortalisant<sup>60</sup>. Dans ce contexte hymnique, le rejet de « saxis » crée un mouvement vif et gracieux dans lequel s'expriment l'aspect réjouissant de ce lieu sacré où jaillit la source, ainsi que l'attachement familial qu'éprouve le poète pour celle-ci. La beauté très simple du tableau de la nature<sup>61</sup>, qui mêle la pierre (v. 15 : « saxis »), le bois (v. 14 : « ilicem ») et l'eau (v. 16 : « lympphae »), l'image finale de l'eau babillarde qui danse<sup>62</sup> (« loquaces desiliunt ») témoignent de l'aspect plaisant du lieu et de l'affection familière que le poète a pour lui.

Par ailleurs, le rythme particulier de cette strophe, avec ce repère assez exceptionnel en cours de phérécratien, peut mettre en évidence l'originalité de cette strophe, où le poète affirme à la fois son pouvoir immortalisant et son attachement à une vie simple. Notons bien qu'il n'y a aucune violence dans ce rythme : le décalage mètre / syntaxe ne dure pas longtemps et la phrase s'achève avec la strophe.

---

<sup>59</sup> Cf. *supra* p. 85 et 91.

<sup>60</sup> Cf. *supra* p. 120.

<sup>61</sup> R.G.M. Nisbet – N. Rudd, 2004, p. 179 notent que les caractéristiques de ce lieu l'apparentent à un de ces paysages sacro-idylliques des peintures romaines. Soulignons cependant la présence assez remarquable de l'yeuse : les commentateurs reconnaissent qu'un tel tableau ferait davantage attendre un pin ou un platane et estiment que cette yeuse apporte une touche italique au tableau, ce qui l'opposerait ainsi aux fontaines célèbres grecques. Outre cela, notons que l'yeuse est particulièrement réputée pour sa dureté (cf. D-S *ad Materia* ; c'est la valeur que lui reconnaît Horace dans les deux autres endroits où il en fait mention, en 3.23. 10 et 4.4. 57) : Horace apporte ainsi une touche de noblesse à ce tableau riant.

<sup>62</sup> Comme il est d'usage, *lympphae* est, par personnification, employée comme synonyme de *nymphae* : cf. R.G.M. Nisbet – N. Rudd, *ibid* qui donnent un certain nombre de références identiques. Dans cette dernière proposition de 3.13. 15-16, Horace décrit la danse gracieuse des Nymphes qui habitent le lieu. L'allitération en [k] (dicente cauis ... ilicem saxis ... loquaces) semble rythmer cette danse, tandis que la répétition finale des [l] (« loquaces lympphae desiliunt ») fait entendre, d'après J. Marouzeau, 1949 (1), p. 196, le mol écoulement de l'eau, et peut être également le bavardage des nymphes (cf. *idem* 1.22. 23-24 : « dulce Lalagen, dulce loquentem »).

Concluons donc ce point. La strophe asclépiade a s'achève selon une organisation syntaxique assez claire. Les repères sont fréquents dans le troisième vers, exceptionnels dans le quatrième. Au contraire, dans la strophe asclépiade b, les repères syntaxiques sont assez rares dans le cours du troisième et du quatrième vers ; cette rareté est notable dans le phérecratien et témoigne de recherches stylistiques remarquables.

Pour approfondir cela, il nous faut prendre en compte maintenant la nature de ces repères.

ii. Nature des repères syntaxiques

Le nombre limité de repères syntaxiques tant en strophes asclépiades a que b permet difficilement d'étudier la répartition des repères analytiques et synthétiques tout au long des deux strophes.

Malgré cela, si l'on compare le Tableau B-3 et le Tableau B-4, une remarque s'impose : la tendance au repère analytique vers la fin de la strophe ne paraît pas inconnue en asclépiades a et b. Comme nous l'avons vu en strophes alcaïques et saphiques, on peut reconnaître, dans les deux strophes asclépiades, une tendance à ajouter, vers la fin de la strophe, une nouvelle proposition que la syntaxe ou l'architecture ne font pas attendre.

En strophe asclépiade a, cette tendance analytique est sensible dans le second hémistiche du troisième asclépiade mineur, voire au passage du troisième au quatrième. Dans la strophe asclépiade b, outre le repère analytique au cours du phérecratien 3.13. 15 cité plus haut, c'est surtout au début du glyconien final qu'on trouve ces repères analytiques.

Citons par exemple l'hymne à Auguste, en strophes asclépiades a, en 4.5. 29-32 :

Condit quisque diem collibus in suis  
et uitem uiduas ducit in arbores ;  
hinc ad uina redit laetus // et alteris  
te mensis adhibet deum;

Horace associe, dans son ode, la louange à Auguste au culte bachique à travers la fiction de l'âge d'or. On sait que Bacchus Dionysos est associé à ce mythe d'un bonheur perpétuel, d'un monde merveilleux où le miel coule à flot, où loups et agneaux peuvent vivre en paix<sup>63</sup>. Or, à plusieurs reprises, nous aurons l'occasion d'y revenir, Horace semble se faire l'écho de ce mythe de l'âge d'or et, précisément, dans cette ode, la paix qu'Auguste a ramenée à Rome semble prendre les traits de ce monde merveilleux : les hommes ne travaillent pas (4.5. 29), la terre semble nourrir d'elle-même les hommes en abondance (4.5.

---

<sup>63</sup> Sur ce rapport entre Dionysos et l'âge d'or, cf. notamment J.P. Brisson, 1992. Comme on le sait, dans le mythe d'Ariane du *carmen* 64 de Catulle, ce rapport est particulièrement souligné.

18), l'innocence règne (4.5. 21). La *pax augustana* et l'*aurea aetas* semblent se confondre<sup>64</sup>. Du même coup, un lien se crée entre Auguste et Bacchus. Dans cette strophe, 4.5. 29-32, ce lien n'est que suggéré : au bonheur que les hommes connaissent au milieu d'une nature idéale, s'adonnant à des plaisirs bachiques (4.5. 29-31) est associée la célébration d'Auguste (4.5. 31-32). Cette association se fait par une coordination inattendue : alors que les trois premiers vers étaient consacrés au soin de la vigne, une relance intervient soudain, qui vient ajouter le culte d'Auguste aux soins du cultivateur<sup>65</sup>. La structure analytique en cours de vers crée un mouvement rapide et vif ; cette agitation est bien sûr momentanée car rapidement la coïncidence mètre / syntaxe est rétablie et la phrase s'achève avec la strophe.

En strophe asclépiade b, ces propositions libres se retrouvent également à partir du quatrième vers. Citons 4.13. 1-6 :

1     Audiuere, Lyce, di mea uota, di  
      audiuere, Lyce : fis anus et tamen  
      uis formosa uideri //  
      ludisque et bibis impudens

5     et cantu tremulo pota Cupidinem

6     lentum sollicitas.

Dans cette raillerie virulente, le poète se réjouit du vieillissement de Lycé, son ancienne maîtresse. Il se moque du paradoxe de cette vieille femme qui veut encore paraître belle. La phrase aurait pu s'achever à « uideri ». Mais avec une verve maligne, le poète prolonge son plaisir et poursuit en détaillant le comportement risible de Lycé. Il accumule les notations : les jeux, la boisson, le chant, la séduction. Par ces petites touches, il dresse un tableau impressionniste de cette vie de courtisane qui ne convient plus à la vieille femme. Ce repère analytique de fin de vers, en 4.13. 3, permet ainsi une relance forte et moqueuse qui se poursuit au-delà de la strophe.

Comme les strophes alcaïques et saphiques, les strophes asclépiades a et b jouent sur les effets des repères syntaxiques dans la deuxième moitié de la strophe. Comme la saphique, l'asclépiade a fait débiter ces propositions libres dans le troisième vers, au second hémistiche. La strophe asclépiade b, quant à elle, les fait commencer au début du quatrième, ne jouant pas sur les repères de cours de vers qui sont fréquents dans le décasyllabe alcaïque.

---

<sup>64</sup> H.P. Syndikus, 2001, p. 320 ; M.C.J. Putnam, 1986, p. 107. Le rapprochement entre Auguste et l'âge d'or est explicitement fait en 4.2. 39-40.

<sup>65</sup> H.P. Syndikus, 2001, p. 324-325 est sensible à cette discordance mètre / syntaxe : il constate qu'alors que les trois premiers vers de la strophe débutent sur une nouvelle proposition, il y a, dans la quatrième proposition, un contre-rejet de « et alteris ». Le commentateur y voit un changement de ton et le début de l'hymne proprement dit à Auguste.



iii. Bilan de l'étude des strophes asclépiades

En étudiant le rythme syntaxique dans les deux strophes asclépiades, a et b, nous avons pu repérer plusieurs différences sensibles qui leur donnent, à l'une et l'autre, des identités bien distinctes et les rapprochent tantôt des strophes saphiques tantôt des strophes alcaïques. C'est moins dans la nature (synthétique ou analytique) que dans la position des repères syntaxiques que nous avons repéré des tendances claires : le faible nombre d'odes écrites dans ces strophes ne permet pas en effet de tirer des conclusions trop poussées.

Nous avons pu constater que la strophe asclépiade a admet très mal un repère syntaxique en plein cours de vers : en cela, cette strophe fait preuve d'un souci de régularité plus grand encore que la strophe saphique. Comme chez elle, on retrouve un goût pour les « piliers syntaxiques » de fin de vers qui organisent le rythme syntaxique en coïncidence avec le cadre strophique. À l'inverse, en strophe asclépiade b, le rythme syntaxique place facilement ses repères en plein cours de vers : cette strophe semble aisément admettre les vives tensions et les rythmes agités.

Par ailleurs, nous avons étudié les deuxièmes moitiés de chaque strophe. Au troisième vers de la strophe asclépiade a, nous retrouvons les repères syntaxiques que nous avons repérés au même endroit de la strophe saphique. Cet effet rythmique permet des modulations intéressantes que le poète sait exploiter. Il n'en est rien dans la strophe asclépiade b : les repères paraissent rares dans le phérécratien.

Pour ce qui est de la nature, analytique ou synthétique, des repères, les conclusions sont moins importantes. Nous avons surtout pu constater une tendance, identique aux strophes précédentes, à jouer sur des rallonges ou des relances vers la fin de la strophe, dans le troisième vers et le début du quatrième de la strophe a, dans le début du quatrième dans la strophe b.

Au long de ces pages, nous avons entrepris d'analyser le dynamisme du déploiement syntaxique dans le cadre métrique. Nous avons pu montrer, nous semble-t-il, comment le cadre quatrain permettait des jeux rythmiques originaux. Certaines tendances de fond ont été reconnues dans toutes les strophes : la concentration des repères autour du centre de la strophe, les repères analytiques finaux. D'autres tendances paraissent faire l'originalité d'un type de strophe : la répartition des repères analytiques en fin d'hendécasyllabes saphiques et des repères synthétiques à la coupe, le grand nombre de repères dans l'ennéasyllabe alcaïque...

Le cadre quatrain permet ainsi une organisation syntaxique originale et variée de la phrase. Nous voudrions voir maintenant, à titre de contre-épreuve, si des tendances semblables peuvent se retrouver dans les odes en distiques et monostiques, tout du moins celles où la structure quatraine a été identifiée dans notre première partie.

### I.1. 5 Contre-épreuve : organisation syntaxique de structure quatrain dans les odes en distiques et monostiques

Notre objectif va être ici d'essayer de voir si les odes en distiques et monostiques qui reconnaissent un rôle rythmique à la structure quatrain témoignent d'une organisation syntaxique interne comparable à ce que nous venons de voir pour les odes en quatrains avérés.

Nous examinerons d'abord les repères syntaxiques que l'on peut considérer comme centraux pour ces quatrains ; nous rechercherons ensuite la présence de repères dans les deuxièmes moitiés de quatrains.

#### i. Les repères syntaxiques centraux

La diversité des schémas métriques des odes en distiques et monostiques empêche d'établir des statistiques permettant d'étudier leur organisation syntaxique. Seules les odes en distiques glyconien / asclépiade mineur sont assez nombreuses pour que les chiffres puissent avoir une certaine valeur. Aussi n'avons-nous établi un tableau que pour ce type strophique (cf. Tableau B-5).

Dans ces odes en distiques glyconien / asclépiade mineur, on note que les repères syntaxiques sont les plus fréquents, en cours de quatrain, à la fin du deuxième vers. Cette organisation syntaxique convient dans les moments simples, sans agitation. C'est ce que l'on voit en 4.1. 17-20 :

et quandoque potentior  
largi muneribus riserit aemuli //,  
Albanos prope te lacus  
ponet marmoream sub trabe citrea.

Dans cette ode, à la manière d'une *recusatio*, le poète affecte d'abord de refuser de se laisser à nouveau séduire par les charmes de Vénus<sup>66</sup>. Il note que de plus jeunes hommes conviendraient mieux à la déesse, et il entreprend de montrer comment Paulus Maximus pourrait témoigner avec faste de la puissance de Vénus. Par conséquent, le rythme se fait posé, tout à fait semblable à celui que l'on pourrait trouver dans un hymne : puisque Paulus pourrait mener au triomphe les troupes de la déesse, puisqu'il pourrait lui dresser une statue de marbre, le poète tient à le dire sur un ton majestueux et parfaitement régulier<sup>67</sup>.

---

<sup>66</sup> E. Lefèvre, 1968, p. 174 sq. reconnaît dans cette ode 4.1 une *recusatio* où le poète se détourne des sujets très légers que l'on rencontrait dans le précédent recueil. La valeur métopoétique de cette ode a été reconnue par de nombreux critiques : G. Pasquali, 1920, p. 146 parle clairement de préface ; E. Fraënkel, 1957, p. 413, y voit une ouverture à une série de poèmes d'amour et de portraits de grands hommes ; J. Perret, 1959 (1), p. 135 ne partage pas cet avis et ne reconnaît pas de véritable préface au livre IV.

<sup>67</sup> H.P. Syndikus, 2001, p. 273-274 insiste nettement sur le double aspect de Vénus dans cette ode 4.1 : si pour le poète, Vénus ne peut qu'être source de troubles et de souffrances sans nombre, pour Paulus, elle devient la

C'est ce même rythme très simple qui se retrouve dans d'autres odes en distiques et monostiques. C'est le cas par exemple dans l'ode en asclépiades mineurs monostiques 1.1, en 1.1. 7-10 :

hunc, si mobilium turba Quiritium  
certat tergemini tollere honoribus // ;  
illum, si proprio condidit horreo  
quicquid de Libycis uerritur arreis

Ces deux « phrases » entretiennent une relation d'opposition dans une structure en énoncé-fonction. Leur articulation intervient à la fin du deuxième vers. Ces quatre vers appartiennent à la première partie de la longue priamel que forme cette ode 1.1<sup>68</sup> : la régularité rythmique rend insistante l'accumulation des exemples auxquels va s'opposer celui du poète.

Le repère syntaxique en fin de deuxième vers caractérise ces odes, comme il caractérisait celles en quatrains avérés. Par conséquent, l'absence d'un tel repère constitue souvent des cas notables. Dans l'ode 4.7, écrite en distiques hexamètres dactyliques / hémipèdes, tous les quatrains ont un changement de proposition à la fin du deuxième vers, sauf en 4.7. 9-12 :

Frigora mitescunt Zephyris //, uer proterit aestas //,  
interitura simul  
pomifer autumnus fruges effuderit //, et mox  
bruma recurrit iners.

Dans cette ode morale, le poète exhorte son allocutaire à profiter de chaque jour, en soulignant que le temps ne cesse de passer. Cette course du temps, ce cycle perpétuel des saisons sont très bien décrits ici par quatre propositions qui marquent le changement des quatre saisons, de l'hiver au printemps, du printemps à l'été, de l'été à l'automne, de l'automne à l'hiver.

Horace aurait pu chercher à faire coïncider chaque proposition avec un vers du quatrain ; il a préféré au contraire adopter une dynamique syntaxique originale : le passage de la première à la deuxième proposition se fait à l'hephtémimère du premier vers, la deuxième proposition s'achève à la fin de ce vers, la troisième remplit presque les deux vers centraux, mais s'arrête deux syllabes avant la fin du troisième vers. Le centre de la strophe, la fin du deuxième vers, est un repère métrique totalement effacé par la syntaxe puisqu'il est précédé du subordonnant « simul ». C'est là une disposition rythmique très originale que seule une

---

déesse bienfaisante et réjouissante. On a ainsi un net contraste rythmique entre cette partie centrale de l'ode, et le début et la fin, plus agités.

<sup>68</sup> Cf. *supra* p. 296.

structure quatrain peut admettre<sup>69</sup>. Ce quatrain acquiert ainsi une dynamique syntaxique qui semble exprimer la difficulté de saisir le passage du temps : les saisons s'écoulent sans que l'homme parvienne à en maîtriser le rythme.

Ce quatrain 4.7. 9-12 est un cas rare où le repère syntaxique de fin de second vers est absent. Le caractère exceptionnel de cette disposition en fait un cas stylistiquement pertinent. Mais de façon générale, un rythme beaucoup plus simple domine ces odes.

Ce repère syntaxique en fin de second vers peut en redoubler un à la fin du premier. On reconnaît là les deux piliers syntaxiques identifiés dans les odes en quatrains avérés. Soulignés par un procédé rhétorique aussi fort que l'anaphore, ces repères créent un rythme d'une simplicité très insistante. C'est ce que l'on trouve dans deux cas de l'ode 3.24, en 3.24. 33-36 et 3.24. 45-48 :

3.24. 33-36 :

Quid tristes querimoniae //,  
si non supplicio culpa reciditur//,  
quid leges sine moribus  
uanae proficitur, si ...?

3.24. 45-48 :

Vel nos in Capitolium //,  
quo clamor uocat et turba fauentium //,  
uel nos in mare proximum  
gemmas et lapides, aurum et inutile  
... (mittamus)

Indiscutablement, ce rythme est insistant, du fait de la coïncidence entre les repères syntaxiques et la fin des deux premiers vers des quatrains, du fait également de l'anaphore qui souligne ces coïncidences. Cette ode morale se veut parénétiq ue : elle exhorte les romains à réformer leurs modes de vie et à revenir aux mœurs anciennes. Les questions rhétoriques en 3.24. 33-36, le subjonctif d'exhortation en 3.24. 45-48 participent à cette visée. L'insistance du rythme donne une grande clarté à tout cela.

L'appui sur ces piliers syntaxiques de fin de vers pourrait se retrouver dans des poèmes où seule existerait une structure distique. En revanche, ces odes horatiennes en distiques et monostiques jouent également sur des structures quatrains dont l'organisation syntaxique s'articule, plusieurs fois, sur la coupe du second vers : c'est là une disposition qui nous paraît typique de la structure quatrain et que nous avons soulignée dans toutes les odes en quatrains avérés.

Ainsi en 1.3. 9-12, ode écrite en distiques glyconien / asclépiade, la coupe du second vers, l'asclépiade mineur, forme la voute d'une belle architecture créée par la corrélation « ille... qui... » :

Illi robur et aes triplex  
circa pectus erat //, qui fragilem truci

---

<sup>69</sup> K. Büchner, 1939, *art. cit.* = *id.*, 1962 ne juge pas utile de le dire, mais ce « simul » à la fin du vers 10 exclut une organisation distique.

commisit pelago ratem

primus, nec timuit praecipitem Africum

Le rythme syntaxique de cette phrase fait nettement ressortir la structure quatrain par un jeu de contrepoint léger : par la place du repère syntaxique en coupe, les deux derniers vers se trouvent rattachés aux deux premiers, de façon à former un tout unifié. En préférant ainsi s'appuyer sur la coupe plutôt que sur la fin du deuxième vers, la phrase crée un léger décalage mètre / syntaxe, qui donne de la puissance à ce passage. Le vers 9 fait passer cette ode du genre *prosphonetikon* à l'exhortation morale : nous avons dit ce que ce changement de genre pouvait avoir de surprenant<sup>70</sup> : le rythme adopté ici permet de souligner nettement, par un rythme remarquable, cette étape majeure de l'ode. En même temps, par ce rythme plus complexe, le recours à l'*exemplum* mythologique permet d'éviter de paraître trop sentencieux : le ton se fait plus vigoureux.

Un point doit cependant être souligné : si la coupe du deuxième vers représente un repère syntaxique fréquent, comme c'est le cas dans les odes en quatrains avérés, on ne peut pas lui reconnaître de tendance particulière, comme la tendance synthétique en strophe saphique. En 1.3. 9-12, le repère synthétique participait d'un rythme puissant. Mais aussi bien, la coupe peut correspondre à un repère analytique, comme en 1.19. 9-12, toujours en distiques glyconien / asclépiade :

In me tota ruens Venus

Cyprum deseruit //, nec patitur Scythas

aut uersis animosum equis

Parthum dicere nec quae nihil attinent.

La coupe du deuxième vers articule ici deux propositions coordonnées : le rythme analytique fonctionne ici davantage par à-coups, qui peignent les assauts de Vénus. D'abord renversé par elle, le poète amoureux se soumet ensuite. Cette ode 1.19 est une petite chanson d'amour où phrases et quatrains s'achèvent toujours en coïncidence : ce rythme très simple en fait une chanson d'amour légère. En prenant ici appui sur la coupe plutôt que sur la fin du deuxième vers (comme c'est le cas aux vers 2, 6), l'ode se fait légèrement plus vive au moment où elle décrit les exigences de Vénus.

Ce rôle de repère syntaxique joué par la coupe du deuxième vers, nous le repérons dans les odes en distiques glyconien / asclépiade. Mais on le reconnaît également dans la plupart des autres odes en distiques et monostiques.

L'ode 4.7 ne peut jouer sur ce dynamisme, puisque sa forme métrique, un distique hexamètre dactylique / hémipèdes, n'apporte pas de coupe au deuxième vers.

---

<sup>70</sup> Cf. *supra* p. 273.

Sinon, presque<sup>71</sup> tous les autres types de distiques donnent un exemple de cette organisation syntaxique des quatre vers. Les odes en distiques dactyliques où nous avons reconnu la structure quatrain (1.4, 1.7) jouent sur cette coupe du second vers, qui peut correspondre à une ponctuation finale (1.4. 14), ou à un changement de proposition (1.7. 19) : Citons d'ailleurs ce dernier cas :

.... . Teucer Salamina patremque  
cum fugeret //, tamen uda Lyaeo  
tempora populea fertur uinxisse corona,  
sic tristis affatus amicos :

Dans cette ode morale, ce passage est le commencement de l'*exemplum* de Teucer. L'écriture narrative adoptée pour la circonstance se fait ici sentir par la présentation des différents événements : la fuite de Salamine par Teucer (v. 21-22 : subordonnée temporelle avec un *cum historicum*), sa halte pour célébrer Lyaeus (v. 22-23 : principale), son discours à ses compagnons (v. 24 : rallonge participiale). L'articulation du premier événement au second se fait dans le cours du deuxième vers, à un intermot fréquent, auquel on pourrait reconnaître une valeur de coupe<sup>72</sup>. Le poète souligne ainsi nettement les étapes de la narration, tout en lui donnant une certaine force, en évitant la coïncidence vers / proposition<sup>73</sup>.

Les odes en monostiques, elles-mêmes, adoptent cette articulation rythmique. La coupe du deuxième vers du quatrain est le lieu d'une juxtaposition anaphorique très puissante en 1.1. 30, d'une ponctuation finale en 3.30. 14. Dans l'ode 4.8, considérer, à la suite de K. Büchner<sup>74</sup>, comme interpolé le vers 17, permet de reconnaître cette même organisation syntaxique, décidément typique des quatrains horatiens. Coup sur coup, en 4.8. 19 et 23, la coupe correspond à un changement de proposition, passage d'une subordonnée à la principale dans le premier cas, de la principale à la subordonnée dans le second. Citons l'ensemble, 4.8. 13-24 :

13 non incisa notis marmora publicis,  
per quae spiritus et vita redit bonis  
15 post mortem ducibus, non celeres fugae  
reiectaeque retrorsum Hannibalis minae

---

<sup>71</sup> Il n'y a que les brèves odes 1.18 et 4.10, en asclépiades majeurs monostiques, où cette organisation syntaxique ne se rencontre pas.

<sup>72</sup> Sur la fréquence de cet intermot trihémimère dans le quaternaire dactylique, cf. *infra* p. 1034.

<sup>73</sup> Le début de la narration, le changement de proposition sont l'un et l'autre en cours de vers : par là, le récit mythique de Teucer s'intègre mieux dans le discours de l'ode. Des sujets divers se rapprochent, approfondissant le sens complexe de l'ode. Teucer à la recherche d'une nouvelle Salamine est une version, affaiblie pour les besoins du lyrisme, d'Enée cherchant une nouvelle Troie. Le récit épique se trouve ainsi réduit au genre de la chanson à boire. Sur tout cela, cf. M. Lowrie, 1997, p. 101-102.

<sup>74</sup> Cf. ce que nous en avons dit *supra* p. 299.

[non incendia Karthaginis inopiae]

eius qui domita nomen ab Africa

lucratus rediit // clarius indicant

20 laudes quam Calabriae Pierides, neque  
si chartae sileant quod bene feceris,

mercedem tuleris. Quid foret Iliae

Mavortisque puer, // si taciturnitas

24 obstaret meritis invida Romuli?

En admettant comme interpolé le vers 17, on obtient un rythme syntaxique typique des quatrains horatiens. Dans ce passage, Horace affirme le pouvoir immortalisant de sa poésie. La phrase qu'il développe en 4.8. 13-22 est ample, soulignée par des jeux d'anaphores puissants. La recherche d'un repère syntaxique en coupe de second vers se justifierait parfaitement ici pour souligner l'organisation syntaxique tout en lui donnant une certaine vigueur.

Cette étude nous semble ainsi montrer que les odes en distiques et monostiques adoptent une organisation des repères syntaxiques semblable à ce que nous avons vu au centre des quatrains avérés. Ce constat encourage, nous semble-t-il, à admettre la structure quatrain dans ces odes. Mais voyons ce qu'il en est dans les fins de quatrains.

## ii. Les repères syntaxiques dans les deuxièmes moitiés de quatrain

Un second trait caractéristique des quatrains horatiens, que nous avons souligné, est l'appui sur des repères analytiques vers la fin du quatrain, en tout cas dans la seconde moitié. On est en droit de se demander si cette tendance se retrouve dans les structures quatrains des odes en distiques et monostiques.

Dans les odes en distiques glyconien / asclépiade – les seules suffisamment nombreuses pour que les statistiques puissent avoir un sens –, deux constats s'imposent. D'abord, on note que le début du quatrième vers forme un repère syntaxique très fréquent, autant que le « pilier » du début de troisième vers. Ensuite, ce repère syntaxique de deuxième moitié de quatrain ne témoigne d'aucune tendance nette, analytique ou synthétique : de fait, le rapport est de 1,77 repères analytiques pour 1 repère synthétique, alors que le rapport général à l'intérieur de la strophe est quasi identique, 1,8.

Par conséquent, et pour le dire autrement, la tendance est sensible, dans ce type d'odes, à introduire une nouvelle proposition au dernier vers du quatrain, mais il ne s'agit pas

particulièrement d'un jeu de relance ou de rallonge, comme c'était le cas dans les odes en quatrains avérés.

Ce constat que nous faisons pour les odes en distiques glyconien / asclépiade peut se faire également pour les structures quatrains des autres odes en distiques et monostiques. Partout, on note une tendance à placer un repère syntaxique vers la fin de la strophe, soit au début du quatrième vers, soit dans le cours du troisième ; mais les tendances, plutôt analytiques ou synthétiques, ne se retrouvent pas.

Une explication tient peut-être à la nature métrique de ces odes. Dans toutes les odes en quatrains avérés, le quatrième vers est sans coupe fixe : par conséquent, le réseau des repères métriques internes à la strophe qui intègre dans celle-ci tout énoncé, relâche légèrement son emprise<sup>75</sup>. Cela peut encourager à utiliser une disposition syntaxique analytique qui accentue l'effet d'ouverture. Au contraire, dans la plupart des odes en distiques et monostiques, le quatrième vers du quatrain a une coupe fixe, si bien que l'intégration métrique est prégnante : on peut comprendre alors que rechercher une structure syntaxique ouverte paraisse inutile.

Seule l'ode 4.7 a un quatrième vers sans coupe fixe (un hémipède) : on peut comparer la disposition analytique dans ce type métrique avec celle que l'on rencontre dans d'autres odes en distiques et monostiques. Comparons ainsi 4.7. 5-8 et 1.13. 13-16 :

4.7. 17-20 :	1.13. 13-16 :
Gratia cum Nymphis gemisque sororibus audet ducere nuda choros.	Non, si me satis audias, speres perpetuum dulcia barbaram
Inmortalia ne speres, monet annus // et alnum quae rapit hora diem.	laudentem oscula //, quae Venus quinta parte sui nectaris imbuit.

Dans les deux cas, au cours du troisième vers intervient un repère syntaxique qui introduit une proposition avec un effet de rallonge ou de relance.

En 4.7. 19-20, le poète donne un conseil moral à son allocataire et le justifie par un argument *a tempore* : c'est le passage si rapide du temps qui incite à profiter de la vie. Ce passage du temps est décrit d'abord par le nom « annus », mais une relance, au cours du troisième vers, introduit un nouveau groupe nominal sous la forme d'une relative avec antécédent intégré, « alnum quae rapit hora diem ». Cette relance joue sur une personnification qui apporte un motif conclusif à la phrase.

En 1.13. 13-16, le poète exprime à une femme ingrate sa souffrance amoureuse : il la prévient qu'aucun autre que lui ne l'aimera de façon constante. Au cours du troisième vers intervient une relative descriptive en rallonge, qui vise à faire l'éloge des charmes de Lydie.

<sup>75</sup> Sauf en strophe saphique où la proposition intervient dans le troisième vers, avant le changement de vers.



Là également, la rallonge contient un motif rhétorique conclusif : la référence à Vénus et au nectar a valeur métaphorique.

Dans les deux cas, on a donc des propositions en relance ou en rallonge qui introduisent, en plein cours de troisième vers, un motif rhétorique inattendu qui conclut la phrase. Cependant l'effet peut paraître différent, car le contrepoint avec la grille métrique diverge. Dans le cas de 1.13. 15-16, la relative rencontre deux repères métriques, la fin du troisième vers et la coupe du quatrième. Ces repères métriques participent à l'organisation du rythme métrique de ce quatrain : la relative se trouve par conséquent mieux intégrée dans celui-ci. Le nom de « Venus » en fin de troisième vers est rapproché de « barbare » à la fin du deuxième, ce qui souligne l'antithèse entre le charme du Lydie et la grossièreté du rival du poète<sup>76</sup> ; les derniers phonèmes du verbe « imbuït » en fin de strophe, [ui], font écho à « sui » à la coupe de ce quatrième vers. Ainsi les deux repères métriques que rencontre la proposition relative en rallonge l'intègre nettement dans le cadre strophique, en dépit de sa position syntaxiquement libre.

En 4.7. 19-20, la proposition en relance ne rencontre qu'un repère métrique, la fin du troisième vers. L'intégration au réseau métrique, par conséquent, ne peut qu'être un peu moins prégnante. Ainsi la nature syntaxiquement ouverte de cette proposition ressort-elle davantage et peut-elle entrer plus nettement en contrepoint avec le cadre métrique.

En 1.13. 13-16, la prégnance du moule strophique est très forte : comme nous l'avons dit, cette ode, en dépit d'un sujet passionné, a le rythme d'une chanson d'amour légère<sup>77</sup>. La rallonge en cours de troisième vers peut donc sembler ne pas avoir un impact très fort sur le rythme global. Au contraire, en 4.7. 19-20, la proposition en relance rencontre moins de repères métriques, si bien que l'ouverture syntaxique qui la caractérise peut mieux s'affirmer et créer un jeu complexe qui, ici, insiste sur l'impossibilité de retenir le temps qui passe.

On peut donc être tenté de considérer que dans les odes en distiques et monostiques où le quatrième vers a une coupe fixe, les propositions débutant au cours ou à la fin du troisième vers sont fortement intégrées dans le cadre strophique grâce au double repère métrique, si bien que la nature analytique ou synthétique provoque peu de différences.

Quoi qu'il en soit, c'est un fait que dans les structures quatrains des odes en distiques et monostiques, plusieurs repères syntaxiques, analytiques et synthétiques, interviennent en cours ou en fin de troisième vers et créent une organisation rythmique originale.

Dans la dernière strophe de l'ode 1.19, le dernier vers contient une dernière « phrase » qui entretient une relation consécutive avec la précédente qui se développait sur les trois vers précédents. Il s'agit de 1.19. 13-16 :

---

<sup>76</sup> Antithèse que soulignait déjà le rapprochement « dulcia barbare » (1.13. 14).

<sup>77</sup> Cf. *supra* p. 272. B. Arkins *art. cit.*, in N. Rudd, 1993 (éd.), p. 107 reconnaît dans cette ode une parodie des descriptions saphiques et catulliennes des symptômes physiques de l'amour : l'irréalisme d'un amour sans querelle évoqué dans le dernier quatrain dénoncerait cette parodie.

Hic uiuum mihi caespitem, hic  
uerbenas, pueri, ponite turaque  
bimi cum patera meri //:  
mactata ueniet lenior hostia.

La relation d'énoncé-fonction entre la première « phrase » v.13-15 et la seconde v. 16 fait de la fin du troisième vers un repère syntaxique synthétique. Une telle organisation de la syntaxe donne à la fois solennité et force au passage. La solennité tient à la coïncidence mètre / syntaxe : cette phrase décrit une offrande à une déesse, et cet aspect officiel de la forme s'explique par là. Mais par ailleurs, le quatrain oppose trois vers à un seul, ce qui crée un déséquilibre ; d'ailleurs, la place du second « hic » en fin de vers participe également à un effet de discordance<sup>78</sup>. Cela tient au sujet érotique de cette ode. Le rythme concilie ainsi l'officiel et le personnel qui se ressent dans cette ode.

Plus puissante est bien sûr l'organisation syntaxique de 3.24. 25-30 où le repère syntaxique intervient à la coupe du quatrième vers :

25 O quisquis uolet impias  
caedis et rabiem tollere ciuicam,  
si quaeret Pater urbium  
suscribi statuis //, indomitam audeat

refrenare licentiam

30 clarus postgenitis, quatenus ...

Cette partie de la phrase a une disposition synthétique très ferme. La relative nominale sujet (v.25-26) fait attendre le verbe principal qui est encore retardé par une conditionnelle (v.27-28) ; la tension syntaxique ainsi créée ne commence à être résolue par la proposition principale qu'à la coupe du quatrième vers du quatrain. Ce décalage de la syntaxe de la phrase avec la structure quatrain, laquelle conserve pourtant sa pertinence, donne une certaine violence à ce moment solennel de l'ode où Horace en appelle à un réformateur, à un *Pater Urbium*, pour mettre fin à la décadence romaine. Cette relative violence témoigne du désarroi du poète devant le spectacle d'une jeunesse romaine dégénérée.

Ces deux cas proviennent d'odes en distiques glyconien / asclépiade, mais, nous l'avons dit, les autres odes en distiques et monostiques, lorsqu'elles ont une structure quatrain pertinente, s'appuient sur ces repères syntaxiques de deuxième moitié de quatrain, pour créer une dynamique syntaxique originale. Voyons deux quatrains consécutifs de l'ode 1.1 en asclépiades mineurs monostiques : il s'agit de 1.1. 11-18 :

---

<sup>78</sup> Cf. ce que nous en disons plus loin, *infra* p. 445.

11 Gaudentem patrios findere sarculo  
agros Attalicis condicionibus  
numquam demoveas //, ut trabe Cypria  
Myrtoum pavidus nauta secet mare ;

15 luctantem Icariis fluctibus Africum  
mercator metuens otium et oppidi  
laudat rura sui //: mox reficit rates

18 quassas indocilis pauperiem pati.

Ces deux quatrains appartiennent à la première partie de la priamel que forme, dans sa plus grande partie, l'ode 1.1. Dans cette accumulation d'exemples, le poète joue sur des parallélismes de constructions très sensibles dans ces deux quatrains. Ceux-ci opposent le paysan attaché à la terre de ses pères et le marchand qui, lui, ne peut s'empêcher d'aller courir les océans. La construction syntaxique des deux quatrains les met clairement en parallèle : les deux quatrains débutent, tous deux, sur un participe présent trissyllabique et chaque fois, la coupe du troisième vers introduit une dernière proposition qui souligne le trait caractéristique qui oppose les deux personnes cités en exemple: le premier craint la mer (« pavidus nauta »), le second aime les bateaux (« reficit rates »).

Chaque fois, le poète prend ainsi appui sur la coupe du troisième vers pour introduire la nouvelle idée qui joue un rôle central dans la réflexion générale de l'ode.

On voit donc que les structures quatrains des odes en distiques et monostiques jouent sur les mêmes rythmes syntaxiques que les strophes quatrains avérées : le repère syntaxique en seconde moitié de quatrain permet de lancer une idée forte, qu'elle soit incluse ou non de façon synthétique dans la phrase, et ainsi de clôturer le quatrain et souvent la phrase. Ces études nous semblent conforter l'idée que les structures quatrains existent bien dans ces odes en distiques et monostiques et jouent un rôle de cadre rythmique très important.

### Conclusion de la section

Cette section avait pour but de comprendre dans quelle mesure la strophe utilisée par le poète dans ses odes implique une dynamique particulière du rythme syntaxique de la phrase. Pour ce faire, nous avons étudié comment ce rythme syntaxique s'organise dans chaque type strophique, afin de repérer des constantes et des originalités.

Une première remarque générale s'impose : la structure strophique quatrain fonctionne comme un moule qui conduit naturellement la phrase à prendre un rythme rhétorique bien défini. Le rôle de la strophe ne se limite pas à produire un rythme naturel bien défini, ce

rythme métrique dont nous avons reconnu l'*éthos* pour chaque strophe dans notre introduction. Chaque strophe implique également, à l'intérieur d'elle-même, un certain contrepoint entre son rythme métrique et le rythme rhétorique qui se dépose sur elle. C'est ce contrepoint que nous nous sommes attaché à définir pour chaque strophe.

Évidemment des constantes apparaissent, dans la répartition des repères syntaxiques. Ces derniers se placent davantage, en unisson avec la grille de lecture métrique, en fins de vers, moins souvent aux coupes, enfin plus rarement en cours de vers. De plus, on constate que ces repères syntaxiques tendent à se placer au centre de la strophe, entre le début du deuxième vers et le milieu du troisième : cette concentration des repères syntaxiques montre que le rythme interne de la phrase se trouve nettement défini par la structure très close de la strophe.

Mais, par delà ces constantes, des particularités se font jour entre les types strophiques, particularités qui nous intéressent évidemment davantage. Dans les strophes alcaïques et asclépiades b, le rythme des phrases répugne nettement moins à placer les repères syntaxiques en cours de vers. Au contraire, dans la strophe saphique et, davantage encore, dans la strophe asclépiade a, les repères syntaxiques se concentrent en fin de vers : ces positions métriques font ainsi figure de véritables « piliers syntaxiques ».

L'étude de la nature de ces repères syntaxiques permet également de repérer des différences fortes entre les types strophiques. Dans la strophe saphique, nous avons reconnu une remarquable répartition des repères. Les repères analytiques, qui scandent des propositions reliées sans souci d'unification organique, interviennent davantage en fin de vers ; au contraire, les repères synthétiques se concentrent surtout aux coupes de vers, comme si ce repère métrique, qui unifie le vers en soulignant son centre, permettait également d'unifier des propositions qui forment un tout synthétique. Tout cela témoigne d'un souci extrême d'unisson entre les deux grilles de lecture, métrique et rhétorique. Cette répartition des repères se fait beaucoup moins sentir dans la strophe alcaïque : visiblement cette strophe encourage à un contrepoint plus complexe entre les deux grilles de lecture, et donc à un rythme global assez heurté, à l'image de son rythme métrique naturel.

Une autre tendance forte s'est dégagée : celle qui consiste à placer, vers la fin de la strophe, une nouvelle proposition en relation analytique avec ce qui précède, donc une relance, ou une rallonge. Cette tendance se reconnaît dans tous les types strophiques, avec seulement quelques particularités. Mais les effets sont assez différents du fait de la nature de chaque strophe. Certes chaque fois, ces nouvelles propositions introduites en extrémité de strophe constituent un mouvement rythmique plutôt vif. Mais la nature de la strophe, d'une part, peut modifier l'effet : la strophe saphique possède, avec le début de l'adonique, un repère métrique en dernière partie de strophe, tandis que la strophe alcaïque, du fait du décasyllabe dénué de coupe, n'en possède pas, si bien que dans cette dernière, le déploiement phrastique ne peut plus s'appuyer sur un nouveau repère métrique. Par conséquent, la relance dans la fin de la strophe saphique peut retrouver un unisson avec le cadre métrique, et réduire la vivacité du mouvement final à peu de chose. De plus, selon que cette nouvelle proposition

se poursuit ou non en enjambement dans une nouvelle strophe, l'effet sera différent. Là-encore, tout dépend si ce mouvement rhétorique en discordance avec la grille de lecture métrique prolonge ou non cette discordance, ou bien revient à un unisson.

Toutes ces tendances rythmiques que nous avons définies donnent au cadre strophique une grande importance dans la constitution du rythme d'ensemble de l'ode. Cela signifie deux choses.

D'une part, le choix d'un type strophique par le poète implique un contrepoint et donc un rythme général spécifique. Les strophes alcaïques et asclépiades b impliquent généralement un rythme vif et heurté, ou les discordances mètre / syntaxe sont plus fréquents. La strophe saphique préfère un rythme plus simple, plus cadré. Il en va de même dans la strophe asclépiade a, où l'unisson est même dans certains domaines plus fort encore.

D'autre part, plus généralement, la structure quatrain permet à Horace de créer un rythme général que l'on peut assez bien définir, malgré des particularités entre les odes et les strophes. Ce rythme général du quatrain a pu être reconnu également dans les odes en distiques et monostiques, du moins celles où notre première partie avait reconnu l'existence de ces structures quatrains. La poésie lyrique d'Horace se définit donc, du moins partiellement, par ce rythme strophique quatrain qui implique, pour le rythme rhétorique, l'utilisation spéciale d'un matériel syntaxique.

## I.2 SYNTHÈSE : VARIÉTÉ GÉNÉRIQUE ET ORGANISATION SYNTAXIQUE DU CENTRE DE LA STROPHE

Au long de ce chapitre, nous avons entrepris d'étudier le dynamisme de la phrase dans le cadre strophique en nous appuyant sur le matériel syntaxique à la disposition du poète, et sur les changements de propositions. Cette étude nous a permis de repérer des habitudes du poète dans l'organisation syntaxique de ses strophes, des effets particuliers qu'il est à même de ménager par des constructions particulières.

Les analyses de cas menées jusqu'ici nous ont permis, nous semble-t-il, de distinguer les effets créés par les constructions syntaxiques repérées. Dans une seconde section, nous voudrions maintenant prendre un point de vue plus synthétique, afin de comprendre comment sont utilisés ces effets stylistiques en fonction du sujet, du destinataire, du genre de l'ode.

La première section a surtout distingué les différences rythmiques selon le type strophique utilisé. Nous allons maintenant voir que l'utilisation du matériel syntaxique est également conditionnée par la rhétorique à l'œuvre dans chaque ode. En fait, c'est l'interaction entre la stratégie rhétorique du poème et le choix du type strophique (celui-ci étant souvent, mais pas exclusivement, déterminé par celle-là) qui règle le rythme général de l'énoncé, qui définit la poétique à l'œuvre.

Dans notre première section, parce que nous désirions être le plus précis possible, nous nous sommes restreint à l'étude des changements de propositions ; du point de vue plus général que nous allons adopter maintenant, nous élargirons le champ de l'analyse en prenant en compte d'autres repères syntaxiques que nous définirons le moment venu.

Deux points ont spécialement retenu notre attention dans la première section : la disposition des repères syntaxiques au centre de la strophe, à la coupe ou à la fin du deuxième vers, et l'emploi de repères analytiques dans la deuxième moitié de la strophe.

Le second point ne va pas nous intéresser ici, car en deuxième moitié de strophe, les repères analytiques peuvent intervenir à des endroits variés dans le vers et créer des effets différents selon le type de strophe : nous préférons réserver cette étude à notre troisième partie où nous étudierons en détail la métrique verbale de chaque vers.

En revanche, nous voudrions voir si, au centre de la strophe, l'organisation syntaxique de la phrase, les effets qui sont créés par là peuvent être expliqués par le genre de l'ode, par son sujet. L'étude que nous voulons faire nécessite donc de prendre en considération trois critères : d'abord le genre, le sujet de l'ode, donc la stratégie rhétorique utilisée, qui est comme la clé de lecture stylistique du poème, ensuite le type de strophe pratiqué qui apporte au poème un *ethos* métrique spécifique, enfin l'organisation syntaxique qui se surimpose au moule strophique pour créer le rythme de l'ode et qui est souvent le résultat de la stratégie rhétorique. L'étude que nous allons mener ici s'intéresse à une organisation syntaxique particulière : la place du repère syntaxique dans la strophe. Nous considérerons différents sujets traités dans ces odes pour voir si l'effet rythmique créé est lié à ces sujets ;

chaque fois, nous soulignerons le type de strophe utilisé pour bien prendre en compte, dans son ensemble, le rythme de l'ode.

i. Considérations génériques

Nous l'avons dit dès notre introduction : il n'est pas possible de répartir les cent quatre poèmes lyriques horatiens dans quatre ou cinq catégories génériques car la diversité générique des *Odes* tient à un dynamisme qui fait justement communiquer ces catégories. Nous distinguerons cependant ici trois pôles qui nous intéressent spécialement pour notre étude : l'hymne, l'exhortation, le poème érotique.

➤ *L'hymne*

La visée mnémonique du rythme de l'hymne incite à une organisation syntaxique simple, en coïncidence avec le cadre métrique. C'est pourquoi, les « piliers analytiques » de fins de premier et de second vers sont souvent sollicités. En particulier, la louange est souvent exprimée dans ce rythme très simple. Dans bien des cas, des propositions, qui s'étendent chaque fois sur un seul vers, sont juxtaposées. Le cas le plus remarquable est écrit en strophes asclépiades a, il s'agit de 4.5. 17-24 : ici, c'est non seulement à la fin des premiers et deuxièmes vers mais aussi à celle du troisième que s'articulent des propositions juxtaposées :

17 Tutus bos etenim rura perambulat //,  
nutrit rura Ceres almaque Faustitas //,  
pacatum uolitant per mare nauitae //,  
20 culpari metuit fides,  
  
nullis polluitur casta domus stupris //,  
mos et lex maculosum edomuit nefas //,  
laudantur simili prole puerperae //,  
24 culpam poena premit comes.

E. Fraenkel reconnaît dans ces strophes « quite exceptionnels » un effet de « staccato » : ce terme de soi ne nous semble pas très heureux, car il donne un sentiment de légèreté. Or le critique affirme lui-même qu'il y a ici l'impression d'une « solidité compacte, unifiée comme par les coups monotones d'un marteau » : il identifie dans ce type de poésie un procédé « archaïque et peut-être rustique », qu'il rapproche des *uetera carmina*<sup>1</sup>. Dans le *carmen* archaïque, comme le rappelle J. Dangel, « l'impression laissée est celle plus encore

---

<sup>1</sup> E. Fraenkel, 1957, p. 443.

d'une prose colométrique que d'une poésie rythmée »<sup>2</sup>. C'est précisément cette colométrie extrêmement répétitive qui ressort de la coïncidence, maintenue sur deux strophes, du vers et de la proposition indépendante. Dans ce lyrisme de la célébration, la recherche d'une concordance des effets correspond à la volonté de laisser sentir une parfaite évidence du sens. Dans l'âge d'or ici décrit, l'univers entier apparaît dans une lumière parfaite, sans rien qui demeure dans l'ombre. Le style ici utilisé est exactement celui qui sied à l'expression de cette vérité.

Comme nous l'avons signalé dans la section précédente<sup>3</sup>, cette ode exprime la fascination du poète devant le retour d'un âge d'or où l'innocence règne, où la terre nourrit d'elle-même ses enfants. Comme l'a noté N.E. Collinge<sup>4</sup>, cette évocation d'un monde désormais lavé de tout crime se fait par une alternance d'images concrètes et de pensées abstraites, d'un vers à l'autre, d'une proposition à l'autre. Les vers impairs décrivent l'innocence du monde (v. 17 : les bœufs, v. 19 : les marins, v. 21 : les maisons, v. 23 : les accouchements), tandis que les vers pairs transcrivent ces images dans une interprétation abstraite où les verbes ont pour sujets des noms abstraits (v. 18 : « nutrit Ceres et Faustitas »<sup>5</sup>, v. 20 : « metuit fides », v. 22 : « mos et lex edomuit », v. 24 : « poena premit »). Cette alternance permet une vision globale de cet univers apaisé, depuis des détails précis jusqu'à des considérations générales.

Cette ode 4.5 est un hymne à Auguste : sa valeur civique prime donc<sup>6</sup>. Dans ces conditions, on ne sera pas surpris de l'emploi de la strophe asclépiade a : la solennité naturelle de ce type strophique participe à la célébration du *princeps*. Avec un rythme syntaxique en parfaite coïncidence, la répétition des éléments choriambiques ressort parfaitement, au risque de devenir ennuyeuse si elle était poursuivie davantage<sup>7</sup>. Par cette évocation d'un âge d'or ramené par Auguste, le poète fait la louange de celui-ci.

---

<sup>2</sup> J. Dangel 1997, p. 113.

<sup>3</sup> Cf. *supra* p. 357.

<sup>4</sup> N.E. Collinge, 1961, p. 78.

<sup>5</sup> *Faustitas* est un hapax absolu : cf. F. Villeneuve, 1929, p. 163, n. 3.

<sup>6</sup> La relation entre cette évocation de l'âge d'or et la prière pour le retour d'Auguste (v. 1-16) est soulignée par l'emploi de l'adverbe *etenim*. Cf. I.M. Le M. du Quesnay, *art. cit.*, in S.J. Harrison, 1995, p. 182 : "As is conventional in the *klètikon*, praise of the addressee is used to provide an explanation or justification (17 *etenim*) of the speaker's request for him to return". Si l'emploi de ce "enim / etenim" est conventionnel dans le genre hymnique, on notera qu'il est cependant unique dans les odes hymniques horatiennes : cela rend la relation logique particulièrement insistante.

<sup>7</sup> Cette solennité est également présente dans le vocabulaire utilisé. M.C.J. Putnam, 1986, p. 108-109 constate qu'Horace multiplie dans ces vers les mots qu'il n'emploie nulle part ailleurs : « uolitant, pollutur, stupris, maculosum, edomuit ». Le critique note que cet usage lexical devait surprendre l'auditeur ancien : il attire l'attention sur des vérités nouvelles. H.P. Syndikus, 2001, p. 321 est également sensible aux antithèses très insistante : v. 21-22 : *casta / maculosum* ; v. 23-24 : *laudantur / premit*. Ces antithèses soulignent la solennité de la pensée.



Lorsque, en 3.18. 13-16, le poète évoque à nouveau l'âge d'or pour la louange, cette fois, de Faune<sup>8</sup>, il adopte le même rythme, avec coïncidence parfaite entre vers et propositions indépendantes<sup>9</sup>. Pourtant, l'emploi de la strophe saphique rend le rythme moins grandiose : la nature de Faune, protecteur des champs, le contenu très rustique de l'ode n'invitent nullement à un rythme solennel.

Ainsi, l'hymne, au moment de la louange, s'appuie-t-il souvent sur ce que nous avons identifié comme les « piliers analytiques » de la strophe : c'est ce que l'on trouve également en 1.21. 5-12, écrits en strophes asclépiades b (dans la deuxième strophe, les « piliers » correspondent à des coordinations de groupes nominaux), en 3.11. 13-16 écrits en strophes saphiques, 4.14. 49-52, écrits en strophes alcaïques.

Mais la louange peut prendre un rythme plus vif : l'organisation syntaxique va alors prendre appui sur la coupe du deuxième vers. Voyons par exemple le cas de 4.14. 41-52 :

41 Te Cantaber non ante domabilis  
Medusque et Indus //, te profugus Scythes  
miratur, o tutela praesens  
Italiae dominaeque Romae ;

45 Te fontium qui celat origines  
Nilusque et Hister //, te rapidus Tigris  
te beluosus qui remotis  
obstrepat Oceannus Britannis,

te non pauentis funera Galliae

50 duraeque tellus audit Hiberiae,  
te caede gaudentes Sygambri

52 compositis uenerantur armis.

Il s'agit là des trois dernières strophes de cette ode qui, d'épigramme en l'honneur de Drusus, évolue vers une louange directe d'Auguste<sup>10</sup>. Ces trois strophes montrent un

---

<sup>8</sup> Pour la structure rhétorique de cet hymne très simple, cf. *supra*. Le rapport entre Faune et l'âge d'or est direct : cf. particulièrement A.W.J. Holleman, 1972. M.C.J. Putnam, 1986, p. 108 qui rapproche étymologiquement la *Faustitas* de 4.5. 18 et *Faunus* de 3.18.

<sup>9</sup> H.P. Syndikus, 2001, p. 320 note 41, signale que cette même coïncidence entre syntaxe et vers se retrouve aussi dans l'Épode 16, v. 43-62, pour décrire cet âge d'or de paix, d'abondance et de tranquillité.

<sup>10</sup> Sur cette évolution, cf. *supra* p. 124.

ralentissement du rythme. La première strophe montre une louange très vive : la juxtaposition anaphorique (anaphore de « te ») des groupes sujets (Cantaber, profugus Scythes) se fait, au centre de la strophe à la coupe. La deuxième strophe a une nette ressemblance avec la première : même construction « ...-que et... » au premier hémistiche du second vers, même anaphore de « te » à la coupe. Mais un nouveau groupe nominal intervient, encore scandé par « te », au début du troisième vers. Cette strophe hésite donc entre une articulation à la coupe et une à la fin du deuxième vers. Enfin la troisième strophe s'appuie totalement sur les deux « piliers analytiques » de fins de premier vers (coordination de groupes sujets) et de second (juxtaposition anaphorique de propositions). Il y a ainsi dans ces trois strophes une progression du point d'articulation du rythme syntaxique de la coupe à la fin du second vers. L'ode 4.14 décrit les victoires augustéennes, celles de Drusus en Germanie, et celles d'Auguste en personne à Actium. Ce contexte militaire explique que le rythme de la strophe 4.14. 41-44 soit assez vif : l'usage de la strophe alcaïque accentue cette vivacité. Puis le rythme se ralentit comme pour amener la fin de l'ode.

La louange peut également prendre un rythme plus vif qu'à l'accoutumé, quand elle prend la forme d'une *aretalogia*, d'une narration des hauts-faits de la personne à louer. Dans l'ode 1.10, hymne en l'honneur de Mercure, la narration du vol de la lyre se fait, en 1.10. 9-12, dans une seule strophe où la syntaxe ne prend appui que sur les coupes :

Te, boues olim nisi reddidisses  
per dolum amotas //, puerum minaci  
uoce dum terret //, uiduus pharetra  
risit Apollo.

Cette phrase narrative présente le conflit entre Mercure et Apollon. Cette confrontation des deux divinités se fait sentir dans la syntaxe de la phrase : la première proposition, conditionnelle, évoque le larcin de Mercure, tandis que la suivante, temporelle, présente une première réaction d'Apollon devant ce vol ; enfin la principale décrit l'événement final, le rire d'Apollon<sup>11</sup>. La structure totalement centripète de cette phrase, son intégration complète dans le cadre strophique en fait à elle seule une petite tragi-comédie<sup>12</sup>. Or Horace a voulu que les trois actes de cette pièce ne soient pas présentés chaque fois dans des vers distincts selon une organisation qui s'appuierait sur les « piliers syntaxiques » de fins de vers. Au contraire, les trois propositions sont mises en contact par la place des repères en coupe de vers. Cela donne

---

<sup>11</sup> Cette structure rhétorique de la phrase et sa valeur stylistique sont soulignés par H.P. Syndikus, 2001, p. 127

<sup>12</sup> E. Fraenkel, 1957, p. 165 note que ce récit était présent dans l'hymne d'Alcée qu'Horace imite ici : « he condensed it and polished it and set it in the centre of his ode » ; cet épisode, moulé dans une strophe, forme comme une petite vignette, à tonalité plutôt comique, à laquelle il oppose, à la strophe suivante (1.10. 13-16), un épisode plus sérieux emprunté à l'*Illiade*.

une vigueur plus forte à cette narration, qui cependant, présentée en strophe saphique, demeure légère, dans un rythme parfaitement clos.

On comparera à cette strophe l'*aretalogia* de Bacchus en 2.19. 21-24 :

Tu cum parentis regna per arduum  
cohors Gigantum scanderet in pia //,  
Rhoetum retorsisti leonis  
unguibus horribilique mala;

Cette strophe raconte également les hauts faits d'un dieu : ici il s'agit de la participation de Bacchus à la Gigantomachie. Là encore, la phrase dans sa syntaxe montre bien une confrontation, confrontation des Géants, dont les manœuvres sont décrites dans la temporelle (2.19. 21-22), et de Bacchus Rhoetus dont le combat aux côtés de son père est présenté dans la principale (2.19. 23-24). Cette fois, l'articulation des deux propositions se fait à la fin du deuxième vers.

L'effet est différent, assurément : l'ode 2.19 est un hymne à Bacchus dont la solennité ne tient peut-être pas tant à son aspect religieux qu'à son aspect civique. J.A. Stevens rappelle que derrière cette louange de Bacchus Liber, c'est Auguste et sa victoire sur Antoine qui sont célébrés<sup>13</sup>. Le rythme alcaïque puissant de cette ode, ainsi que la clarté globale de l'organisation syntaxique de cette phrase, illuminent avec force cette allégorie politique<sup>14</sup>.

Au contraire, l'ode 1.10 paraît moins liée à l'actualité. Elle retient surtout l'attention des critiques par le fait qu'elle est une imitation très précise de l'hymne à Hermès qui formait le second poème du recueil d'Alcée<sup>15</sup>. De plus, Mercure apparaît surtout ici comme le père de la lyre, comme un dieu inspirateur. Adopter un rythme plus complexe ici montre l'art d'Horace<sup>16</sup>.

---

<sup>13</sup> J.A. Stevens, 1999, p. 281-307. Cf. *supra* p. 131.

<sup>14</sup> Des considérations de détails permettent de repérer ce qui contribue à la fois à la clarté de l'énoncé et à sa puissance. On note que le passage de la subordonnée à la principale correspond à une syllabe *brevis pro longo* « inpiã », qui, associée au changement de proposition, encourage à une rupture de synaphie. Cela met en évidence la division des propositions et souligne avec clarté l'organisation de la phrase. Par ailleurs, cette clarté n'est pas dénuée de force et de vivacité : on sera sensible au début iambique du second hendécasyllabe (« cõhõrs »). De même, R.G.M. Nisbet – M. Hubbard, 1978, p. 327, notent une allitération en [r] (Rhoetum retorsisti, horribilique) qui suggère le rugissement du lion.

<sup>15</sup> Cf. R.G.M. Nisbet – M. Hubbard, 1970, p. 127 : “Horace’s ode must be regarded primarily as a literary imitation”. Pour une comparaison rhétorique entre les deux hymnes, cf. également F. Cairns, 1983. R.O.A.M. Lyne, 2005, p. 544 suggère que la position de l'ode 1.10 dans le recueil des *Odes* est une référence à la position de l'hymne à Hermès dans le recueil d'Alcée : l'ode 1.10 vient après les odes de parade 1.1-1.9 (sur tout cela, cf. également M.S. Santirocco, 1986, p. 41-43).

<sup>16</sup> L'hymne à Mercure pourrait avoir des implications politiques : cf. P.A. Miller, 1991, p. 375. Mais elles sont moins directes qu'en 2.19. Surtout, elle donne également une place au poète : comme le note le critique, Mercure peut être rapproché à la fois d'Auguste et d'Horace. Cependant, la relation entre Mercure et le poète a également divisé la critique : elle est certes soulignée par beaucoup (H.P. Syndikus, 2001, p. 128-129, cf. note 32 : “Mercurius hat für Horaz keine religiöse, sondern eine künstlerische Bedeutung”; R.G.M. Nisbet – M. Hubbard, 1970, p. 127-128); mais E. Fraenkel, 1957, p. 164 relativise cette importance de Mercure chez Horace.

Les odes hymniques adoptent un rythme simple créé par une organisation syntaxique en coïncidence avec le cadre métrique. C'est surtout la louange qui utilise ces rythmes toujours semblables, à valeur mnémorique, tout proches d'une prose colométrique. Les quelques variations permettent alors de créer des effets particuliers.

Examinons maintenant les odes ou les passages d'odes de nature parénétiq

➤ *Les passages parénétiq*

Lorsque le poète prend la posture du conseiller, se plaçant ainsi au-dessus d'un allocutaire qu'il exhorte à agir selon sa morale, le rythme peut jouer sur un parfait unisson et demeurer aussi univoque que ce que l'on a vu dans beaucoup de louanges hymniques. Lorsqu'Horace invite Rome à se réjouir du retour d'Auguste après son expédition contre les Cantabres, il commence l'ode 3.14 sur un rythme parfaitement univoque : citons 3.14. 1-8 :

1     Herculis ritu modo dictus, o plebs,  
      morte uenalem petiisse laurum //,  
      Caesar Hispana repetit penatis  
      uictor ab ora.

5     Vnico gaudens mulier marito  
      prodeat iustis operata sacris //  
      et soror clari ducis et decorae

8     supplice uitta

Dans ces deux strophes, la fin du deuxième vers joue chaque fois un rôle d'articulation syntaxique très net. En 3.14. 1-4, la fin du vers 2 coïncide avec la fin de groupe participe qualifiant Auguste, tandis que dans la strophe suivante, la fin du vers 6 correspond à la coordination d'un autre groupe sujet. Dans les deux cas, on reconnaît un rythme très simple, qui pourrait se justifier ici aussi bien par le sujet civique de l'ode que par la posture d'exhortation que prend le poète. Toujours est-il que ce rythme en début d'ode, avec deux premiers vers qui qualifient Auguste sans le nommer<sup>17</sup>, a quelque chose d'assez officiel. En même temps, l'emploi de la strophe saphique fait ressortir combien la gravité du sujet est modérée par une certaine liberté de ton : la fin de l'ode pourra évoluer vers le bachique<sup>18</sup>.

---

<sup>17</sup> Comme le soulignent R.G.M. Nisbet – N. Rudd, 2004, p. 182-183, tous les procédés rhétoriques concourent d'ailleurs à la solennité de ce début d'ode : outre la position du nom d'Auguste en seconde moitié de strophe, on note la comparaison laudative avec l'Hercule civilisateur, topique de l'éloge d'Auguste, l'emploi emphatique de l'expression *morte uenalem*.

<sup>18</sup> Sur ce changement de sujet, cf. notre introduction p. 38.

Entièrement parénétiq ue est en revanche l'ode 2.2, également écrite en strophes saphiques. La deuxième strophe de cette ode (2.2. 5-8) adopte une organisation syntaxique très simple en s'appuyant sur les « piliers » de fins de vers :

Viuet extento Porculeius aeuo //,  
notus in fratres animi paterni //;  
illum aget pinna metuente solui  
Fama superstes.

Le début du second vers coïncide avec une rallonge participiale ; le début du troisième introduit une nouvelle « phrase » en relation explicative avec la précédente<sup>19</sup>. L'organisation syntaxique de la phrase est totalement dictée par le réseau des repères métriques. Les coupes elles-mêmes ont un relief rhétorique : au premier vers, elle marque la disjonction « extento |... aeuo || », tandis qu'au second, elle souligne, en relation avec la fin du vers, l'oxymore sur lequel joue la rallonge (« ... in fratres | ... paterni || »). Cette strophe sert d'exemple pour encourager Salluste à mépriser l'argent. Son rythme simple lui donne une valeur mnémonique.

Dans les passages gnomiques, la simplicité du rythme souligne la pensée générale en donnant une impression de transparence. Pourtant Horace n'abuse pas de ce rythme si simple : le risque serait grand de donner à ces poèmes l'aspect d'un moralisme froid<sup>20</sup>. Notons d'ailleurs que dans la strophe 2.2. 5-8, ce risque est évité par la richesse rhétorique de la phrase, l'oxymore d'abord, puis la personnification de *Fama*. Souvent, dans les passages d'exhortation morale, Horace évite un rythme trop univoque qui ferait de sa poésie de la morale sentencieuse. Dans cette ode 2.2 par exemple, seule cette strophe 2.2. 5-8 a ces deux repères syntaxiques en fin de premier et de deuxième vers. Beaucoup des autres strophes de cette ode ont un repère syntaxique en coupe de deuxième hendécasyllabe (2.2. 1-4, 13-16), ou en cours (2.2. 9-12). Comme nous l'avons vu, la coupe de l'hendécasyllabe saphique n'est pas un repère syntaxique aussi constant qu'en strophe alcaïque : jouer dessus permet des variations rythmiques qui respectent malgré tout les repères métriques. De plus, il accompagne ces variations rythmiques de jeux rhétoriques. Dans la première strophe, en 2.2. 2, l'expression « inimice lamnae » attire l'attention par l'emploi figuré et inattendu de « lamna » pour désigner les richesses. Dans les troisième et quatrième strophes, les comparaisons avec un royaume, avec l'hydropique, permettent de varier le ton, même si elles

---

<sup>19</sup> On notera l'hiatus interlinéaire entre ces deux « phrases » : « paterni; illum » : K. E. Bohnenkamp, 1972, p. 31 note que dans cette strophe très close, l'hiatus central ne provoque pas de perturbation ; mais que plutôt, en suscitant une pause de diction, il souligne avec force le « illum » qui suit (cf. la traduction de F. Villeneuve, 1929 : « **Oui**, la Renommée le portera ») et donne de la vigueur à l'exhortation morale.

<sup>20</sup> Surtout, cela ferait des odes des poèmes didactiques, dont le rythme, univoque, aurait une simple visée mnémonique. Au contraire, les odes d'Horace sont des poèmes lyriques où les énoncés moraux sont mis en scène, selon une dramaturgie plus ou moins complexe. P.J. Connor, 1970 a montré comment le lecteur est invité à reconstituer le décor dans lequel le monologue est prononcé.

relèvent de la topique exhortative<sup>21</sup>. Par tout cela, Horace évite ainsi de faire de cette ode un poème gnomique froid.

De manière tout à fait identique, l'ode 2.10 entièrement exhortative également évite absolument de faire coïncider la fin du deuxième vers avec un repère syntaxique et préfère en placer un en coupe de deuxième vers (2.10. 1-4) ou même plus souvent en cours (2.10. 5-8 ; 9-12 ; 17-20). Cela témoigne indéniablement du souci d'éviter un rythme trop répétitif qui donnerait l'impression d'une leçon de morale.

Il n'est pas sans signification que ces deux odes morales 2.2 et 2.10 soient écrites en strophes saphiques. La poésie d'exhortation morale a naturellement tendance à s'appuyer sur un rythme simple : la strophe saphique l'assure, par la répétition de trois vers identiques, par l'*éthos* très équilibré de son vers, qui mêle gravité et simplicité, par sa tendance naturellement close. Dans ces deux odes 2.2 et 2.10, presque toutes les strophes s'achèvent sur un point. Dans son ensemble, ces odes préservent un rythme très simple. Mais en même temps, à l'intérieur de la strophe, nous notons qu'Horace cherche à varier le rythme en évitant la simplicité du « pilier » de fin de deuxième vers. Tout en ayant un rythme globalement très simple, Horace évite donc, dans le détail, de créer des structures trop répétitives.

Il en va de même dans l'ode en distiques glyconien / asclépiade, 1.3. Une bonne partie de cette ode (1.3. 9-40) est gnomique, et encourage à ne pas pousser l'audace au-delà des limites humaines. Nous l'avons dit, la structure quatrain est nettement soulignée, dans cette ode : la majorité de ces « quatrains » s'achève sur un point. À certains moments, ces quatrains s'appuient sur les piliers de second vers : c'est le cas en 1.3. 13-16, 17-20, 25-28. Mais Horace évite que ce rythme simple, témoignant du caractère gnomique de l'ode, soit permanent, et il suscite des variations rythmiques. En 1.3. 9-12, il s'appuie sur la coupe du deuxième vers<sup>22</sup> ; en 1.3. 37-40, il joue sur un contre-rejet du coordonnant « neque » :

Nil mortalibus ardui est //;  
caelum ipsum petimus stultitia // neque  
per nostrum patimur scelus  
iracunda Iouem ponere fulmina.

Ce quatrain s'appuie sur la fin du premier vers ; à la fin du deuxième, le contre-rejet de « neque » permet d'éviter une coïncidence parfaite entre le cadre métrique et la phrase. Ce quatrain est très sentencieux : un rythme trop simple, au moment où l'ode s'achève, aurait eu une froideur que le poète évite par cette variation rythmique.

De même, plusieurs quatrains de cette ode s'appuient sur des repères syntaxiques en troisième vers (1.3. 21-24) ou en début de quatrième (1.3. 33-36). Ainsi ce passage gnomique

---

<sup>21</sup> H.P. Syndikus, 2001, p. 349. Ce sont là des procédés rhétoriques prosaïques qui peuvent surprendre en poésie : cf. R.G.M. Nisbet – M. Hubbard, 1978, p. 35 qui y voient des jeux stylistiques proches de la diatribe.

<sup>22</sup> Cf. *supra* p. 364.

de l'ode 1.3, tout en respectant un cadre quatrain strict, évite une coïncidence trop constante des repères métriques et syntaxiques, et permet ainsi des variations qui donnent de la couleur à cette ode morale.

➤ *Les poèmes érotiques*

Après nous être intéressé aux passages hymniques et parénétiqes, il nous paraît utile de nous pencher sur les odes ou passages d'odes érotiques. On réunira sous cette catégorie assez large toutes les odes qui parlent d'amour, soit parce que le poète est ou était amoureux, soit parce qu'il s'adresse à une personne amoureuse ou bien parle d'elle<sup>23</sup>.

L'étude des odes érotiques amène à une conclusion : dans son ensemble, cette catégorie hésite entre la chanson légère et l'expression des passions. La comparaison des deux odes 1.25 et 4.13 nous semble, sur ce point, éclairante.

L'une et l'autre ode traitent le même sujet : le poète s'adresse à son ancienne maîtresse, qui sans doute s'est montrée ingrate à son égard, et se réjouit de la voir vieillie, désormais méprisée des jeunes gens qui autrefois faisaient le siège à sa porte. Dans les deux cas, il faut reconnaître un ton assez méchant du poète, dans les termes dépréciatifs qu'il emploie au sujet de la vieille femme. Dans le sujet, la seule différence est que dans l'ode 4.13, une idée supplémentaire s'ajoute : l'allocutrice, malgré son âge maintenant avancé, non seulement regrette sa jeunesse, mais surtout croit encore pouvoir séduire (4.13. 3 : « uis formosa uideri »), ce qui provoque l'ironie du poète. Cette différence ne modifie cependant pas la tonalité de l'ode.

Si ces deux odes traitent d'un même sujet, qu'en est-il de leur rythme ? L'ode 1.25 est écrite en strophes saphiques, l'autre en asclépiades b. Dans le rapport phrase / strophe, on constate peu de différence : dans l'une comme dans l'autre ode, les fins de strophes coïncident avec des ponctuations fortes (1.25. 8 ; 4.13. 8, 12, 16) ou avec des enjambements additionnels (1.25. 4, 12, 16 ; 4.13. 4, 20), la seule différence tient à la présence d'un enjambement compact à la fin de l'ode 4.13 (4.13. 24). Dans l'ensemble, l'une et l'autre odes respectent donc la coïncidence phrase / strophe.

En revanche l'examen de l'intérieur des strophes fait apparaître des différences notables. Dans l'ode 1.25, toutes les strophes s'appuient sur le « pilier » de fin de vers deux : les vers 2, 6, 14, 18 s'achèvent sur une fin de proposition, le vers 10 s'achève avant le début d'un ablatif absolu en rallonge. L'importance de ce « pilier » est grande, on le sait, dans la strophe saphique : elle accentue la simplicité du rythme qui la caractérise naturellement. À l'inverse, dans l'ode 4.13, la fin du deuxième vers n'est jamais le repère syntaxique central de la phrase ; au contraire, dans trois cas (4.13. 2, 6, 14), le deuxième vers s'achève sur un proclitique (adverbe : « tamen, semel », coordonnant : « et » ). Dans presque toutes les

---

<sup>23</sup> Il s'agit des odes où, dans notre introduction, nous repérons soit des conseils sur l'amour (cf. p. 25), soit une figure du poète amoureux (cf. p. 31).

strophes, c'est à la coupe (4.13. 2, 6, 22) ou au cours du deuxième vers (4.13. 10, 14, 18) que se situe l'articulation syntaxique essentielle. Ce rythme est bien différent : en évitant de faire coïncider un repère syntaxique et un repère métrique majeur, le poète crée un contrepoint plus complexe, qui donne une profondeur au rythme de l'ode et peut permettre d'exprimer l'agitation des sentiments et leur complexité. L'emploi de la strophe asclépiade b permet, de la même manière, d'avoir un rythme naturellement plus libre qu'en saphique, à même d'allier la grandeur de l'asclépiade à la légèreté du phérécratien<sup>24</sup>.

En étudiant le centre de la strophe, on constate ainsi que le rythme des deux odes est fort différent. L'ode 1.25 maintient son attention sur une idée : la solitude de la vieille femme dédaignée. Cette solitude s'exprime sous la forme de quelques images qui s'articulent au changement de strophe ou au centre des strophes : l'absence des anciens amants qui lançaient des pierres à la fenêtre (1.25. 1-2), qui réveillaient toute la maison (1.25. 3-4), les pleurs de ces jeunes gens autrefois (1.25. 5-6), la solitude actuelle de la vieille femme (1.25. 9-10)<sup>25</sup>... Mais l'idée essentielle ne varie pas. Dans l'ode 4.13, en revanche, la variété dans l'organisation syntaxique des strophes témoigne d'une liberté dans le cours des pensées du poète. H.P. Syndikus a bien noté que l'originalité de cette ode, par rapport à 1.25 ou 3.15, tient à l'accumulation beaucoup plus grande d'images qui se succèdent rapidement<sup>26</sup>. L'articulation de ces idées se fait plus librement dans le cours de la strophe : le cri de joie du poète et la description de la femme vieillie (4.13. 1-2 / 2-7), la voix chevrotante de l'ancienne courtisane et les amours des jeunes gens (4.13. 5-7 / 7-9)... L'ode 4.13 passe de l'évocation concrète du vieillissement de la femme (4.13. 1-8) à une réflexion plus générale sur l'œuvre du temps, pour finir (4.13. 22) sur une remarque sur Cinara, morte avant que le temps l'atteigne.

Ces deux odes montrent deux traitements assez différents d'un même thème. L'ode 1.25, tout en exhalant la joie mauvaise du locuteur, garde un rythme globalement simple<sup>27</sup>, toujours semblable, alors que l'ode 4.13 adopte un rythme un peu plus complexe. On peut reconnaître là l'expression de deux tendances opposées qui caractérisent la poésie érotique horatienne : la chanson d'amour, d'une part, celle qui narre, de façon plaisante, avec légèreté, les aléas de la vie amoureuse et qui adopte un rythme simple, et d'autre part, l'expression plus vive de sentiments personnels. Le rythme plus complexe de l'ode 4.13 lui permet de montrer chez le locuteur le mélange de rancune, d'amusement, d'ironie, et peut-être aussi d'ancien

---

<sup>24</sup> H.P. Syndikus 1973, p. 388 compare également 4.13 à 1.25, mais également aux épodes 8 et 12 et à l'ode 3.15. Il constate également les fortes discordances mètre / syntaxe dans l'ode du livre IV. Il est également sensible aux répétitions de mots, à l'assonance en [i] de la première strophe, à l'allitération en [r]. Tout cela l'amène à la conclusion suivante sur l'ode 4.13 : „Während in früheren Behandlungen dieser Thematik eine eiskalte Objektivität hervorstach, herrscht in unserer Ode ein so leidenschaftliches Sprechen, wie wir es bei Horaz selten finden“.

<sup>25</sup> R.G.M. Nisbet – M. Hubbard, 1970, p. 291 notent que ces images sont douées d'un réalisme rare chez Horace. C'est également ce que notaient A. Kiessling – R. Heinze, 1955, *ad loc.* : une peinture d'une réalité terrible.

<sup>26</sup> H.P. Syndikus, 2001, p. 389.

<sup>27</sup> Malgré quelques mouvements plus vifs : cf. 1.25. 6 (étudié p. 241, 736), 1.25. 11-12 (étudié p. 714).



amour ; l'emploi d'interrogations indirectes témoigne de la vivacité de l'ode. Celle-ci demeure cependant toute relative puisque phrases et strophes coïncident largement. Quant à l'ode 1.25, elle reste plus détachée ; les sentiments du poète s'expriment avec moins de force, ou prennent du moins un aspect moins agité.

Un certain nombre d'odes érotiques horatiennes adoptent ce même rythme simple de la chanson d'amour : c'est le cas de l'ode 3.20, en strophes saphiques comme 1.25, où chaque deuxième vers s'achève sur un changement de proposition. Dans cette ode, le poète décrit avec détachement et humour les luttes amoureuses de Pyrrhus pour Néarque, le bel éphèbe. De même, l'ode 1.19, en distiques glyconien / asclépiade, a, globalement un rythme très simple : les deux premiers quatrains organisent la syntaxe de la phrase sur le « pilier » de fin de deuxième vers ; chaque phrase s'achève en fin de quatrain. Des effets d'insistances sont cependant ménagés grâce à l'anaphore d' « urit » en 1.19. 5-8<sup>28</sup>.

Cependant d'autres odes laissent davantage la porte ouverte au déploiement des sentiments. L'ode 1.16, par exemple, où, dans une palinodie, le poète cherche à se réconcilier avec une ancienne maîtresse qu'il avait copieusement insultée précédemment, adopte un rythme fort complexe. Il n'y a que dans la seconde phrase (1.16. 5-8), qui couvre deux strophes, que les deuxièmes vers de chacune des strophes correspondent à des repères syntaxiques ; encore les jeux d'anaphore, l'enjambement progressif donnent-ils une ampleur spécifique à cette phrase. Partout ailleurs, les strophes ont des articulations syntaxiques originales s'appuyant sur des repères en cours (1.16. 18, 26) ou en coupe (1.16. 22) de deuxième vers ou en cours de troisième vers (1.16. 3, 15). Cette organisation complexe des strophes, ne s'appuyant pas sur les repères métriques majeurs, ainsi que les enjambements compacts créent un rythme vif, agité, qui accentue le caractère naturellement heurté de la strophe alcaïque ici utilisée. De soi, le sujet (un désir de réconciliation) n'appelait pas nécessairement un rythme ardent ; Horace choisit pourtant, ici, d'insister sur la colère dont il veut que la jeune femme se déprenne. C'est ce thème qui appelle ce rythme si fort<sup>29</sup>.

Il faut attirer l'attention également sur l'ode 1.8, écrite en distiques aristophanien / saphique majeur. Dans cette ode, la structure quatrain est claire ; mais jamais, l'organisation syntaxique ne prend appui sur la fin de deuxième vers. Cette tendance tient peut-être à la nature métrique de la strophe qui répugnerait à faire commencer une proposition sur un vers court comme l'aristophanien (encore, en début de quatrain, cela arrive : v.1, 5, 13). Mais quoi qu'il en soit, le déploiement syntaxique de la phrase paraît moins cadré : il prend davantage appui sur des repères secondaires, des coupes<sup>30</sup>. Cette ode reproche à une courtisane de retenir Sybaris dans ses « filets » et de l'éloigner des exercices virils. Ce rythme assez complexe donne de la force au reproche, que les jeux d'anaphores rendent déjà puissants.

---

<sup>28</sup> De même, les deux derniers quatrains jouent sur quelques variations du rythme syntaxique : cf. *supra* p. 364 et 368.

<sup>29</sup> Cf. ce que nous disons de cette ode p. 311.

<sup>30</sup> Plusieurs changements de propositions interviennent après la troisième syllabe du troisième vers, l'aristophanien : cela incite à y voir une coupe.

Nous avons essayé de montrer ici que les poèmes érotiques pouvaient hésiter entre la simplicité rythmique d'une chanson d'amour légère et un contrepoint plus complexe qui témoigne du déploiement libre de sentiments assez forts.

Étudier le rythme des odes en fonction du genre, du sujet paraît donc assez éclairant, même si la difficulté du classement générique interdit toute étude systématique : on comprend ainsi mieux l'effet du rythme et la nature du genre. Nous voudrions maintenant montrer que l'étude du rythme syntaxique au centre de la strophe permet également d'analyser les modifications dans le rythme des odes : nous allons nous pencher sur des cas où l'on parlera de modulation rythmique.

ii. Exemples de modulations rythmiques

Nous venons de voir que les genres pratiqués par Horace pouvaient avoir un usage particulier du rythme des strophes, dans l'emploi de repère au centre ou au cours du deuxième vers. Ce qui nous intéresse maintenant est de voir comment, dans des odes longues et complexes, le rythme, toujours au niveau du centre de la strophe, peut varier. Nous allons nous intéresser à trois exemples : le groupe des Odes Romaines (3.1-6), l'ode 3.11 et l'ode 3.27.

➤ *Les Odes Romaines (3.1-6)*

Les six premières odes du livre III sont généralement considérées, et avec raison, nous semble-t-il, comme un tout dont le sujet est la dénonciation des mœurs corrompus et l'espoir qu'Auguste ramènera la vertu romaine et, avec elle, la paix. Il est intéressant de reconnaître des variations rythmiques dans ce groupe de six odes écrites en strophes alcaïques.

Plusieurs critiques ont insisté sur l'architecture d'ensemble des odes romaines : la première étant un prologue, les suivantes s'organisent ensuite de façon embrassée (3.2 et 3.6 ; 3.3 et 3.5), autour de l'ode centrale, 3.4<sup>31</sup>. Nous allons mener l'analyse des évolutions rythmiques en suivant cet ordre.

L'ode 3.1 qui ouvre les Odes Romaines témoigne d'un rythme puissant mais nettement maîtrisé. Cela est sensible déjà dans la longueur des phrases, qui sauf les deux premières, sont chaque fois d'une longueur de deux strophes, reliées par des enjambements de nature variée. Ces phrases sont donc amples mais d'une longueur identique, ce qui crée un sentiment de régularité. Au niveau qui nous intéresse de l'organisation syntaxique des strophes, il semble qu'alternent les repères en coupe (3.1. 2, 10, 18, 30) et en fin (3.1. 6, 26, 46) de deuxième vers. On sait qu'en strophes alcaïques les repères en coupe de deuxième vers sont fréquents : cela témoigne de la plus grande liberté rythmique qu'autorise cette strophe.

---

<sup>31</sup> Cf. notamment Paul Maury, *Horace et le secret de Virgile*, Paris, 1945, cité par J. Perret, 1959 (1), p. 107.

Ici, l'alternance entre repères en coupe et en fin de vers montre la force de la pensée, qui demeure cependant bridée. Cette ode est une réflexion morale sur le bonheur humain : c'est là un thème horatien fréquent, qui a souvent été traité dans des odes très simples. La pensée n'a pas encore pris son envol, mais l'ampleur des phrases laisse deviner que cela ne va pas s'arrêter là.

L'organisation des cinq odes suivantes jouent sur un mouvement de montée de la tension et la puissance de la pensée, jusqu'à l'ode 3.4, puis une redescente.

Les deux odes liminaires de ce groupe, 3.2 et 3.6, sont des odes gnomiques qui adoptent un rythme globalement plutôt simple. Dans l'ode 3.2, les trois premières strophes encouragent la jeunesse romaine à la vertu militaire par l'exemple du « royal fiancé » pour lequel s'inquiète sa fiancée : ce début a un rythme assez puissant, la syntaxe ne s'articulant jamais en fin de deuxième vers, mais toujours en cours de deuxième (v. 6) ou de troisième (v.3, v. 11). Ce rythme assez puissant s'explique par l'amorce quasi épique d'une narration de hauts faits militaires. En revanche, toute la suite a un rythme beaucoup plus simple : chaque strophe (sauf l'avant-dernière) a un changement de proposition à la fin du deuxième vers. Il s'agit du passage proprement gnomique qui multiplie les *sententiae*.

De la même manière, l'ode 3.6 est morale : cette fois, le poète ne fait pas l'éloge de la vertu mais le blâme du vice, de la corruption des mœurs. Là-encore, il faut reconnaître que la plupart des strophes organisent la syntaxe en s'appuyant sur la fin du deuxième vers (3.6. 6, 14, 19, 22, 34). De plus, la plupart des strophes s'achèvent sur un point. Cette ode 3.6, comme l'ode 3.2 à laquelle elle répond, est une ode gnomique : se plaçant sur le plan de la morale civique, elle encourage la vertu et dénonce le vice. L'unisson avec le cadre métrique de la strophe alcaïque donne de la netteté à l'énonciation de ces pensées ; en même temps, le rythme naturel de la strophe alcaïque leur apporte une nécessaire puissance.

Comme le note P. Maury, les odes 3.3 et 3.5 déplacent leur point de vue de l'éthique civique au domaine mythique<sup>32</sup> : la morale romaine, que célèbre ce groupe d'odes, n'est plus considérée dans le comportement des individus mais dans ses origines mythiques (la condition posée par Junon), dans ses réalisations exemplaires (le comportement de Régulus). Ces deux odes contiennent un mythe accompagné d'une prosopopée. Dans le cas de 3.3, il y a une différence rythmique notable entre le début de l'ode, où le poète fait l'éloge de la *constantia* romaine par une série d'*exempla* mythologiques, et le discours de Junon. Quand le poète parle en son nom, le rythme est très simple : dans les trois premières strophes, la fin du deuxième vers forme l'articulation syntaxique majeure de la strophe. Au contraire, quand il fait parler Junon (3.3. 18-68), le rythme devient beaucoup plus ample et complexe : les enjambements se multiplient, compacts (3.3. 20, 40) et progressifs (3.3. 32, 52) ; les phrases s'organisent dans les strophes en s'appuyant sur des repères syntaxiques en coupe (3.3. 26, 30, 34, 38, 42, 46, 50, 54, 58, 66) ou en cours (3.3. 22) de deuxième vers. Ce discours direct acquiert ainsi une force remarquable, bien différente des considérations gnomiques qui le

---

<sup>32</sup> *Ibid.*

précèdent. Junon se rend présente aux oreilles de l'auditeur grâce à ce rythme large, capable de dépasser les repères métriques internes de la strophe. C'est la même tendance que l'on repère dans la prosopopée de Régulus (3.5. 18-40), mais avec plus de variété : alternent cette fois les strophes avec articulation syntaxique en fin (3.5. 22, 30, 34), en coupe (3.5. 26) et en cours (3.5. 38) de deuxième vers. Là-encore ce rythme complexe rend présent Régulus à l'auditeur ; certaines réflexions morales du général romain (3.5. 31-36) provoquent seulement une articulation syntaxique plus régulière, avec repère en fin de vers.

Le mythe, et les discours directs, induisent ainsi un rythme plus large, plus complexe, capable de plonger l'auditeur dans la fiction et d'exprimer la force des sentiments du nouveau locuteur. Ces deux odes mythiques encadrent l'ode centrale, 3.4, que P. Maury qualifie de mystique. Celle-ci montre, dans son ensemble, un rythme riche et varié : l'organisation syntaxique des strophes s'articule tantôt en fin (3.4. 2, 14, 26, 34, 38, 50, 54) tantôt en coupe (3.4. 18, 22, 42, 58, 62, 70), tantôt en cours (3.4. 6, 46) de deuxième vers, tantôt en cours de troisième (3.4. 31, 67, 75, 78). Cette richesse rythmique va de pair avec une richesse thématique, puisque le poète parle de son inspiration poétique, de la grandeur d'Auguste, de la puissance des dieux.

On voit que les Odes Romaines présentent une organisation rythmique variée : au centre, l'ode 3.4 joue sur des rythmes très divers qui permettent une célébration riche et profonde de la vertu essentielle de la « uis consilii [non] expers », considérée sous tous ces points de vue, politique, poétique, religieux. Cette grandeur est au sommet d'un mouvement ascendant puis descendant dans la puissance de la pensée et du rythme. , ce sont les prosopopées mythiques, en 3.3 et 3.5, qui encadrent 3.4, qui amorcent cette virtuosité musicale à son comble dans l'ode centrale.

➤ *L'ode d'Hypermnestre (3.11)*

On le sait<sup>33</sup>, l'ode 3.11 débute comme un hymne à Mercure et à la lyre : cet hymne conduit le poète à prier la lyre de narrer à Lydé le mythe des Danaïdes, afin qu'elle se laisse séduire par le poète. Cette ode mêle ainsi l'hymnique et l'érotique<sup>34</sup>. Nous voudrions montrer comment cette diversité générique est sensible dans le rythme des strophes, dans l'articulation syntaxique centrale.

On peut considérer, nous l'avons dit, que dans cette ode 3.11, les six premières strophes sont proprement hymniques. Or dans quatre de ces six strophes, la fin du deuxième vers coïncide avec un repère syntaxique, changement de proposition (3.11. 6, 14), changement

---

<sup>33</sup> Sur la rhétorique hymnique de l'ode 3.11, cf. p. 128.

<sup>34</sup> La combinaison de ces deux genres (l'hymnique et la narration mythique à la visée apparemment exhortative) a embarrassé la critique : beaucoup y ont vu un manque d'unité, d'autres ont cherché à voir dans une des parties une introduction à l'autre. Pour un point bibliographique sur la complexité de cette ode, cf. D. West, 2002, p. 103-104. En ce qui nous concerne, nous tâcherons plutôt de voir ici comment la combinaison de genres lyriques différents s'accompagne de variations dans l'organisation des stratégies rhétoriques dans le cadre métrique.

de groupe nominal coordonné (3.11. 2), groupe apposé en rallonge (3.11. 10). Ce rythme simple est typique du genre hymnique, nous l'avons vu. Seules les deux dernières strophes ne respectent pas le « pilier » de fin de deuxième vers. Dans la dernière, 3.11. 21-24, le rythme est même nettement différent :

Quin et Ixion Tityosque uolut  
risit Apollo //, stetit urna paulum  
sicca //, dum grato Danai puellas  
carmine mulces.

Ici la strophe est organisée autour d'un repère en coupe de deuxième vers, et un autre, introduisant une rallonge temporelle, dans le cours du troisième vers. Le « pilier » de fin de deuxième vers est totalement absent. Ce rythme nouveau par rapport à ce qui précède est une modulation rythmique qui intervient au moment où l'ode va basculer de l'hymne à la narration mythique : comme nous l'avons vu<sup>35</sup>, c'est dans la rallonge temporelle, qu'apparaît pour la première fois le nom de Danaïdes dont il va être question.

La strophe suivante insiste sur la modulation rythmique en articulant à nouveau la syntaxe sur la coupe du deuxième vers :

Audiat Lyde scelus atque notas  
uirginum poenas // et inane lymphae  
dolumque fundo pereuntis imo  
seraque fata.

Ces deux strophes consécutives s'appuient, syntaxiquement, sur la coupe du deuxième vers et, par ce rythme nouveau, fait sentir le changement de sujet. La narration du mythe d'Hypermnestre et, en particulier, la prosopopée de celle-ci adopte un rythme très différent de celui de la partie hymnique, un rythme plus riche, où les propositions s'articulent plusieurs fois, dans le cours des strophes, en cours de vers (3.11. 38, 42, 50). On retrouve là une tendance notée en 3.3 et 3.5 : dans les rares cas où le poète cède sa place à un locuteur second pour une prosopopée, le rythme change, devient plus vif. Même dans cette ode, écrite en strophes saphiques contrairement à 3.3 et 3.5, on voit bien que le rythme se fait complexe, vif, voire violent, comme dans la strophe 3.11. 41-44 :

Quae uelut nactae uitulos leaenae  
singulos eheu lacerant //. Ego illis  
mollior nec te feriam // neque intra  
claustra tenebo.

---

<sup>35</sup> Cf. *supra* p. 334.

Tout dans cette strophe contribue à un rythme violent : l'interjection « eheu », la ponctuation forte en cours de deuxième vers, après le verbe « lacerant » en contre-rejet par rapport à la coupe, le même contre-rejet en correspondance verticale de « feriam » au vers suivant, le mot métrique « intra claustra » à cheval entre deux vers. Tout cela crée un rythme dur, exceptionnel en strophe saphique. Le sujet s'y prête bien sûr : le massacre des époux des Danaïdes.

On voit donc comment l'ode 3.11 a profondément modifié son rythme en passant de l'hymne à la narration mythique.

➤ *L'ode d'Europe (3.27)*

Nous choisissons d'étudier cette ode parce qu'elle a beaucoup de points communs avec l'ode 3.11<sup>36</sup>. Comme elle, elle est d'un genre hybride : elle commence sur un *propemptikon* adressée à Galatée puis s'ouvre sur une narration mythologique. Le rapport entre les deux parties de l'ode est d'ailleurs peu clair ; comme toujours, ce qui prime chez Horace, c'est la cohérence thématique<sup>37</sup> : au voyage en bateau de Galatée se superpose celui, à dos de taureau, d'Europe. Comme 3.11, la narration mythologique de 3.27 est largement occupée par la prosopopée de l'héroïne.

L'étude de l'organisation rythmique des strophes, dans cette ode, laisse sentir des modulations. Dans l'ensemble, il est certain que cette ode est assez agitée, et ce dès le début : la première strophe le montre :

Impios parrae recinentis omen  
ducat et praegnans canis aut ab agro  
raua decurrens lupa Lanuuino  
fetaque uolpes

Cette strophe n'a de repère syntaxique ni à la coupe ni en fin de deuxième vers ; on peut seulement lui en reconnaître un soit après « ducat » avant la relance, soit après « canis », avant la coordination. L'effacement syntaxique de la coupe « praegnans | canis », le contre-rejet d' « ab agro » créent un rythme complexe. Le sujet est d'ailleurs inquiétant : il est question d'impiété, de mauvais présages. Dès le début, une ambiance sombre, inquiétante est créée.

Pourtant, au début, la posture d'augure que prétend prendre le poète jette une certaine lumière sur son discours. Lorsqu'il affirme son pouvoir de prophétie en 3.27. 9-12, lorsqu'il

---

<sup>36</sup> C'est pourquoi elle a, autant que la précédente, embarrassé la critique : cf. D. West, 2002, p. 222-223.

<sup>37</sup> F. Cairns, 1974, 189-190 souligne tout à la fois le rapprochement possible entre les deux histoires et les problèmes que pose un tel rapprochement : le tout vise à constituer un ensemble complexe aux stratégies d'écriture plurielles. Nous essaierons de montrer ici leur pluralité et les différentes manières par lesquelles elles s'intègrent dans le cadre métrique.

prédit (ou souhaite) le bonheur à Galatée dans son voyage en 3.27. 13-16, le rythme est beaucoup plus clair : la fin du deuxième vers correspond dans chaque strophe à un changement de proposition.

Mais dès le vers 17, par un puissant « sed », le poète revient à des présages plus sombres et le rythme redevient tourmenté, la syntaxe ne s'appuyant pas sur les repères métriques majeurs de fins de vers. Les deux strophes 3.27. 17-24, en ramenant l'idée de présages défavorables, en rendant le rythme plus agité, font la transition vers le mythe d'Europe, dont le voyage fut également malheureux.

Dans la prosopopée d'Europe, on constate que jamais les deuxièmes vers de strophe ne correspondent à un repère syntaxique ; dans tout ce discours, prédomine au contraire le repère syntaxique à la coupe. Ce rythme très différent de ce que l'on rencontre habituellement en strophes saphiques accentue le climat inquiétant, pathétique du passage.

Là-encore, il faut reconnaître que le discours direct conduit le poète à créer des rythmes qui tranchent par rapport à ce qui précède, et qui rend le nouveau locuteur très présent pour l'auditeur. Le sujet très sombre du mythe d'Europe justifie amplement bien sûr ce rythme relativement complexe. Horace parvient ainsi, dans un poème en strophes saphiques, à créer des effets originaux : alors que cette strophe est très simple, qu'elle incite à la clôture syntaxique (et de fait, il y a très peu d'enjambements dans l'ode 3.27), en jouant sur les coupes de vers, Horace parvient à attirer l'attention sur des effets rythmiques importants.

L'étude que nous avons menée sur l'organisation syntaxique du centre de la strophe montre, nous semble-t-il, combien cette articulation centrale des strophes est prédominante dans la création du rythme d'ensemble. En fonction du genre de l'ode, d'un passage particulier de l'ode, Horace sait user d'une structure à même de créer l'effet escompté.

## CONCLUSION DU CHAPITRE I

Ce chapitre avait pour but d'étudier le rythme rhétorique des odes dans son aspect syntaxique. Le rythme rhétorique est naturellement pluriel, puisqu'il tient dans la disposition calculée de multiples matériels linguistico-syntaxiques: c'est la syntaxe qui a occupé ce chapitre. L'organisation des propositions dans la phrase est un moyen puissant pour créer des effets rythmiques. Nous nous en étions déjà aperçu dans notre première partie, quand nous avons étudié les changements de propositions en fin de strophe ; aussi avons-nous repris cette analyse à l'intérieur de la phrase. Le problème a été de comprendre comment ce rythme rhétorique de nature syntaxique se dépose dans le cadre métrique.

Le rythme global de l'énoncé lyrique, créé par le rythme syntaxique se déposant sur le cadre métrique, est justifié et commandé à la fois par la nature du cadre métrique employé et par la stratégie rhétorique utilisée. Ce sont ces deux points que nous avons étudiés dans nos deux sections.

D'abord nous avons reconnu que chaque type strophique utilisé est porteur d'un *éthos* propre qui incite à un contrepoint particulier entre métrique et syntaxe. Certes la plupart des odes horatiennes ont un moule strophique quatrain, ce qui explique des tendances générales communes ; mais selon la strophe utilisée, des particularités se dessinent.

L'une des grandes originalités de la strophe saphique est ainsi de répartir les repères syntaxiques analytiques en fin de vers et les repères synthétiques plutôt à la coupe. Nous avons essayé d'expliquer quel grand souci de clarté et de simplicité une telle répartition prouve : la strophe saphique recherche un rythme global calme et univoque.

La strophe asclépiade a des tendances très proches de la strophe saphique mais elle s'en distingue par une répugnance plus grande encore pour les repères syntaxiques en cours de vers. Le rythme des énoncés, dans cette strophe, se veut généralement clair mais également un peu solennel.

Nettement différente de ces types strophiques est la strophe alcaïque où les repères syntaxiques sont bien moins concentrés au milieu de la strophe, se rencontrent plus fréquemment en cours de vers, et ne témoignent d'aucune répartition selon leur nature à la coupe ou à la fin du vers. Tout cela crée, dans cette strophe, des discordances fréquentes entre le rythme syntaxique et le cadre métrique, ce qui peut susciter des impressions de mouvements brusques et heurtés.

Par ailleurs une structure rythmique intéressante est apparue, commune à ces quatre types strophiques : souvent une nouvelle proposition en relation analytique débute vers la fin de la strophe, au milieu du troisième ou dans le quatrième vers. Ces constructions sont souvent remarquables car elles permettent de créer des effets nouveaux, de varier le ton, de souligner une idée. Cependant, nous avons essayé de montrer que les différences dans l'*éthos* de chaque type strophique étaient également sensibles dans ce domaine.



Tout cela montre que la manière avec laquelle le rythme syntaxique se dépose sur le cadre métrique est largement déterminée par la nature même de ce cadre, par sa structure (présence ou non de coupe au troisième vers), et par son *éthos* propre.

Mais cela ne suffit pas. En reprenant de façon synthétique les conclusions de notre première section et en examinant différentes stratégies rhétoriques utilisées, on a pu reconnaître à quel point le rythme global de l'énoncé, fruit du rythme syntaxique se déposant sur le cadre métrique, est commandé par la visée rhétorique ou, pourrait-on dire si cela ne paraissait trop catégorique, par le genre pratiqué.

Ainsi dans les passages hymniques, on reconnaît un unisson très régulier entre la syntaxe et le mètre. Cela est très net dans les moments de louange, quand le poète décrit les bienfaits donnés par la divinité ou la personne louée. Visiblement de tels passages témoignent d'une poétique de la transparence, de l'évidence du sens : lorsqu'il s'agit de peindre l'âge d'or, ce rythme clair et univoque semble exprimer un rapport immédiat aux choses.

Si les passages de rhétorique hymnique encouragent à un unisson du matériel syntaxique avec le cadre métrique, il est loin d'en aller de même avec toutes les stratégies rhétoriques. Par exemple, nous avons remarqué que les poèmes où se développe une rhétorique parénétiq ue optent, à certains moments, pour une discordance entre les deux grilles de lecture. Tout se passe comme si le poème évitait, à des endroits précis, de paraître trop simple, trop prosaïque, comme si la complexité, la profondeur du sens, que tout poème veut révéler, étaient soudain rappelées. Du même coup, le poème évite d'apparaître comme une simple et froide leçon de morale.

La poétique horatienne, sensible dans son rythme, oscille ainsi entre clarté, transparence du sens, qui court le risque de paraître simpliste, et complexité, profondeur de l'expression, à même de faire sentir une grande richesse de sentiments, et par là risquant de paraître excessivement passionnée. Cette oscillation apparaît nettement dans les odes aux sujets érotiques : tantôt s'y expriment les soubresauts de la passion, tantôt s'y révèlent leur nature de simple chanson d'amour fictive et légère.

L'étude du contrepoint entre le rythme rhétorique de la phrase horatienne, sous son aspect syntaxique, et le rythme métrique nous a ainsi introduit dans des structures bien plus complexes que ce que nous avons étudié dans les fins de strophes dans notre première partie. Nous avons pu constater quelle richesse rythmique, quelle variété dans l'expression du sens, pouvaient être créées par l'interaction entre des stratégies rhétoriques et les structures métriques.

Il importe maintenant de poursuivre l'étude du rythme rhétorique des phrases horatiennes, en nous intéressant à un autre aspect de celui-ci : nous allons étudier, en reprenant le terme à J. Dangel<sup>1</sup>, le matériel rythmique.

---

<sup>1</sup> J. Dangel, 1982, deuxième partie.

ANNEXE DU CHAPITRE I : TABLEAUX SYNTHÉTIQUES :

Comme nous l'avions annoncé, nous plaçons, en annexe de ce chapitre I, les tableaux sur lesquels nous nous sommes appuyé. Dans les Tableau B-1, Tableau B-2, Tableau B-3, Tableau B-4 et Tableau B-5, on trouvera la répartition des repères syntaxiques dans chaque type strophique et selon leur nature (« énoncé-fonction », coordination, subordination... analytique ou synthétique). À la fin, chaque fois, nous proposons un calcul du rapport entre le nombre de repères analytiques et le nombre de repères synthétiques.

Tableau B-1

<u>strophe</u> <u>saphique</u>	1 <sup>er</sup> hé.	Cpe	2 <sup>e</sup> hé	fin v.1	1 <sup>er</sup> hé	Cpe	2 <sup>e</sup> hé.	fin v.2	1 <sup>er</sup> hé	Cpe	2 <sup>e</sup> hé	fin v.3	v.4	tot.
total	8	8	9	<b>39</b>	24	33	13	<b>56</b>	15	37	6	<b>4</b>	2	255
Fin de phrase	2	2	0	<b>4</b>	3	5	2	<b>4</b>	1	1	0	<b>0</b>	0	24
Relation sémantique entre « phrases » distinctes :														
additionnelle	0	0	0	<b>0</b>	1	2	0	<b>7</b>	2	2	0	<b>0</b>	0	14
logique	2	1	0	<b>2</b>	1	8	0	<b>6</b>	0	6	1	<b>0</b>	1	28
Relation syntaxique de coordination entre propositions indépendantes ou principales :														
sans intégration	1	0	4	<b>9</b>	6	4	3	<b>19</b>	5	8	3	<b>2</b>	0	66
avec intégration	0	0	0	<b>0</b>	0	0	2	<b>0</b>	0	0	1	<b>0</b>	0	2
Relation syntaxique de coordination entre subordonnées :														
sans intégration	0	0	0	<b>2</b>	2	3	3	<b>3</b>	1	7	1	<b>0</b>	0	22
avec intégration	0	0	1	<b>2</b>	2	2	1	<b>2</b>	0	1	0	<b>0</b>	0	11
Relation syntaxique de subordination :														
sans intégration	2	2	2	<b>13</b>	5	3 <sup>1</sup>	1	<b>7</b>	3	4	0	<b>0</b>	0	42
avec intégration	1	3	2	<b>7</b>	4	6	1	<b>8</b>	3	8 <sup>2</sup>	0	<b>2</b>	1	46

Rapport entre les repères analytiques et les repères synthétiques en cours de phrase :

<u>strophe</u> <u>saphique</u>	1 <sup>er</sup> hé.	Cpe	2 <sup>e</sup> hé	fin v.1	1 <sup>er</sup> hé	Cpe	2 <sup>e</sup> hé.	fin v.2	1 <sup>er</sup> hé	Cpe	2 <sup>e</sup> hé	fin v.3	v.4	tot.
analytique	3	2	6	<b>24</b>	14	12	7	<b>36</b>	11	21	4	<b>2</b>	0	144
synthétique	3	4	3	<b>11</b>	7	16	4	<b>16</b>	3	15	2	<b>2</b>	2	87
Anal. / Synth. :	1	0,5	2	<b>2,2</b>	2	0,75	1,75	<b>2,25</b>	3,7	1,4	2	<b>1</b>	0	1,66

<sup>1</sup> dont une coupe trochaïque.

<sup>2</sup> dont une coupe trochaïque.

Tableau B-2

<u>strophe alcaïque</u>	1 <sup>er</sup> hé.	Cpe	2 <sup>e</sup> hé.	<b>fin</b> <b>v.1</b>	1 <sup>er</sup> hé.	Cpe	2 <sup>e</sup> hé.	<b>fin</b> <b>v.2</b>	v.3	<b>fin</b> <b>v.3</b>	v.4	<i>total</i>
total	12	38	16	<b>49</b>	31	77	18	<b>59</b>	65	<b>24</b>	30	419
Fin de phrase	1	12	0	<b>6</b>	7	17	1	<b>3</b>	3	<b>0</b>	4	54
Relation sémantique entre « phrases » distinctes :												
additionnelle	1	2	2	<b>3</b>	1	7	0	<b>5</b>	6	<b>2</b>	1	30
logique	2	12	1	<b>4</b>	3	14	3	<b>5</b>	8	<b>1</b>	0	53
Relation syntaxique de coordination entre propositions indépendantes ou principales :												
sans intégration	1	2	4	<b>12</b>	13	16	8	<b>18</b>	19	<b>10</b>	14	117
avec intégration	0	0	0	<b>0</b>	1	1	1	<b>0</b>	0	<b>0</b>	0	3
Relation syntaxique de coordination entre subordonnées :												
sans intégration	1	1	0	<b>2</b>	2	5	0	<b>2</b>	6	<b>3</b>	5	27
avec intégration	0	2	0	<b>2</b>	0	0	0	<b>5</b>	1	<b>0</b>	0	10
Relation syntaxique de subordination :												
sans intégration	4	4	1	<b>6</b>	1	5	1	<b>8</b>	8	<b>4</b>	4	46
avec intégration	2	3	8	<b>14</b>	3	12	4	<b>13</b>	14	<b>4</b>	2	79

Rapport entre les repères analytiques et les repères synthétiques en cours de phrase :

<u>strophe alcaïque</u>	1 <sup>er</sup> hé.	Cpe	2 <sup>e</sup> hé.	<b>fin</b> <b>v.1</b>	1 <sup>er</sup> hé.	Cpe	2 <sup>e</sup> hé.	<b>fin</b> <b>v.2</b>	v.3	<b>fin</b> <b>v.3</b>	v.4	<i>total</i>
Analytique	7	9	7	<b>23</b>	17	33	9	<b>33</b>	39	<b>19</b>	24	220
Synthétique	4	17	9	<b>20</b>	7	27	8	<b>23</b>	23	<b>5</b>	2	145
Anal. / Synth.	1,75	0,53	0,78	<b>1,15</b>	2,43	1,22	1,12	<b>1,43</b>	1,7	<b>3,8</b>	12	1,52

Tableau B-3

<u>strophe asc A</u>	1 <sup>er</sup> hé.	Cpe	2 <sup>e</sup> hé	<b>fin</b> v.1	1 <sup>er</sup> hé	Cpe	2 <sup>e</sup> hé.	<b>fin</b> v.2	1 <sup>er</sup> hé	Cpe	2 <sup>e</sup> hé	<b>fin</b> v.3	v.4	tot.
Total	1	2	3	<b>17</b>	4	15	0	<b>20</b>	7	11	4	<b>10</b>	2	96
Phrase	1	0	0	<b>1</b>	0	4	0	<b>4</b>	2	0	0	<b>0</b>	0	12
Relation sémantique entre « phrases » distinctes :														
additionnelle	0	2	0	<b>0</b>	2	1	0	<b>2</b>	0	1	1	<b>0</b>	0	9
logique	0	0	0	<b>2</b>	0	2	0	<b>4</b>	3	2	0	<b>2</b>	0	15
Relation syntaxique de coordination entre propositions indépendantes ou principales :														
sans intégration	0	0	1	<b>5</b>	1	3	0	<b>4</b>	0	1	3	<b>4</b>	0	22
avec intégration	0	0	0	<b>0</b>	0	0	0	<b>0</b>	0	1	0	<b>0</b>	0	1
Relation syntaxique de coordination entre subordonnées														
sans intégration	0	0	0	<b>0</b>	1	0	0	<b>0</b>	1	0	0	<b>1</b>	0	3
avec intégration	0	0	0	<b>2</b>	0	0	0	<b>0</b>	1	0	0	<b>0</b>	0	3
Relation syntaxique de subordination :														
sans intégration	0	0	1	<b>1</b>	0	2	0	<b>1</b>	0	4	0	<b>1</b>	1	11
avec intégration	0	0	1	<b>6</b>	0	3	0	<b>5</b>	0	2	0	<b>2</b>	1	20

Rapport entre les repères analytiques et les repères synthétiques en cours de phrase :

<u>strophe asc A</u>	1 <sup>er</sup> hé.	Cpe	2 <sup>e</sup> hé	<b>fin</b> v.1	1 <sup>er</sup> hé	Cpe	2 <sup>e</sup> hé.	<b>fin</b> v.2	1 <sup>er</sup> hé	Cpe	2 <sup>e</sup> hé	<b>fin</b> v.3	v.4	tot.
Analytique	0	2	2	<b>6</b>	4	6	0	<b>7</b>	1	6	4	<b>6</b>	1	45
Synthétique	0	0	1	<b>10</b>	0	5	0	<b>9</b>	4	5	0	<b>4</b>	1	39
Anal. / Synth.	/	/	2	<b>0,6</b>	/	1,2	/	<b>0,78</b>	0,25	1,2	/	<b>1,5</b>	1	1,15

Tableau B-4

<b><i>Strophe</i></b> <b><i>asc B</i></b>	1 <sup>er</sup> hé.	Cpe	2 <sup>e</sup> hé.	<b>fin</b> <b>v.1</b>	1 <sup>er</sup> hé.	Cpe	2 <sup>e</sup> hé.	<b>fin</b> <b>v.2</b>	v.3	<b>fin</b> <b>v.3</b>	v.4	<i>total</i>
<b><i>Total</i></b>	2	3	2	<b>7</b>	5	6	5	<b>7</b>	3	<b>5</b>	4	<i>50</i>
phrase	2	1	0	<b>1</b>	1	3	1	<b>1</b>	2	<b>0</b>	1	<i>13</i>
Relation sémantique entre « phrases » distinctes :												
additionnelle	0	0	0	<b>0</b>	1	0	0	<b>0</b>	0	<b>1</b>	0	2
logique	0	1	0	<b>1</b>	0	1	0	<b>1</b>	0	<b>0</b>	0	4
Relation syntaxique de coordination entre propositions indépendantes ou principales :												
sans intégration	0	0	2	<b>1</b>	2	0	2	<b>2</b>	0	<b>1</b>	1	<i>11</i>
avec intégration	0	0	0	<b>0</b>	0	0	0	<b>0</b>	0	<b>0</b>	0	<i>0</i>
Relation syntaxique de coordination entre subordonnées :												
sans intégration	0	0	0	<b>1</b>	0	1	0	<b>0</b>	0	1	0	3
avec intégration	0	0	0	<b>0</b>	0	1	0	<b>1</b>	0	0	0	2
Relation syntaxique de subordination :												
sans intégration	0	0	0	<b>2</b>	1	0	1	<b>0</b>	0	1	0	5
avec intégration	0	1	0	<b>1</b>	0	0	1	<b>2</b>	1	1	2	<i>10</i>

Rapport entre les repères analytiques et les repères synthétiques en cours de phrase :

<b><i>Strophe Asc. B</i></b>	1 <sup>er</sup> hé.	Cpe	2 <sup>e</sup> hé.	<b>fin</b> <b>v.1</b>	1 <sup>er</sup> hé.	Cpe	2 <sup>e</sup> hé.	<b>fin</b> <b>v.2</b>	v.3	<b>fin</b> <b>v.3</b>	v.4	<i>Total</i>
Analytique	0	0	2	<b>4</b>	4	1	3	<b>2</b>	1	<b>4</b>	1	<i>21</i>
Synthétique	0	2	0	<b>2</b>	0	2	1	<b>4</b>		<b>1</b>	2	<i>16</i>
Anal. / Synth.	/	0	/	<b>2</b>	/	0,5	3	<b>0,5</b>	/	<b>4</b>	0,5	<i>1,31</i>

Tableau B-5

<u>dist.</u> <u>glyc/ asc.</u>	v.1	<b>fin</b> v.1	1 <sup>er</sup> hé.	Cpe	2 <sup>e</sup> hé.	<b>fin</b> v.2	v.3	<b>fin</b> v.3	1 <sup>er</sup> hé.	Cpe	2 <sup>e</sup> hé.	Tot
Total	3	<b>18</b>	10	15	2	<b>27</b>	11	<b>25</b>	3	11	2	127
phrase	0	<b>3</b>	1	6	0	<b>5</b>	1	<b>0</b>	0	2	0	18
Relation sémantique entre phrases distinctes												
additionnel	0	<b>2</b>	1	1	0	<b>3</b>	2	<b>4</b>	0	0	0	13
logique	0	<b>1</b>	1	2	0	<b>0</b>	2	<b>4</b>	0	1	0	11
Relation syntaxique de coordination entre propositions indépendantes ou principales :												
sans intégration	0	<b>2</b>	3	5	1	<b>6</b>	0	<b>8</b>	2	4	0	31
avec intégration	0	<b>0</b>	0	0	0	<b>1</b>	0	<b>0</b>	0	0	0	1
Relation syntaxique de coordination entre subordonnées :												
sans intégration	0	<b>0</b>	0	0	1	<b>0</b>	0	<b>0</b>	0	0	0	1
avec intégration	0	<b>2</b>	3	0	0	<b>2</b>	1	<b>0</b>	0	0	0	8
Relation syntaxique de subordination :												
sans intégration	1	<b>1</b>	1	0	0	<b>4</b>	2	<b>4</b>	1	1	0	15
avec intégration	2	<b>7</b>	0	1	0	<b>6</b>	3	<b>5</b>	0	3	2	29

Rapport entre les repères analytiques et les repères synthétiques en cours de phrase :

<u>dist.</u> <u>glyc/ asc.</u>	v.1	<b>fin</b> v.1	1 <sup>er</sup> hé.	Cpe	2 <sup>e</sup> hé.	<b>fin</b> v.2	v.3	<b>fin</b> v.3	1 <sup>er</sup> hé.	Cpe	2 <sup>e</sup> hé.	Tot
analytique	1	<b>5</b>	5	6	2	<b>13</b>	4	<b>16</b>	3	5	0	60
synthétique	2	<b>10</b>	4	3	0	<b>9</b>	6	<b>9</b>	0	4	2	49
Anal. / Synth. :	0,5	<b>0,5</b>	1,25	2	/	<b>1,44</b>	0,66	<b>1,77</b>	/	1,25	0	1,8

Dans les Tableau B-6, Tableau B-7, Tableau B-8, Tableau B-9, nous proposons un calcul synthétique de la fréquence avec laquelle chaque position métrique est le lieu d'un repère syntaxique : le pourcentage représente le nombre de repères syntaxiques à tel endroit du vers divisé par le nombre total de repères dans la strophe.

Tableau B-6

<u>strophe saphique</u>	1 <sup>er</sup> hé.	Cpe	2 <sup>e</sup> hé	fin v.1	1 <sup>er</sup> hé	Cpe	2 <sup>e</sup> hé.	fin v.2	1 <sup>er</sup> hé	Cpe	2 <sup>e</sup> hé	fin v.3	v.4	Tot.
<i>total</i>	3,1	3,1	3,5	<b>15,3</b>	9,4	12,9	5,1	<b>22</b>	5,9	14,5	2,7	<b>1,6</b>	0,8	255
Fin de phrase	8,3	8,3	0	<b>16,4</b>	12,5	5	8,3	<b>16,7</b>	4,2	4,2	0	<b>0</b>	0	24
Rel sém phrases	4,8	2,4	0	<b>4,8</b>	4,8	23,8	0	<b>31</b>	4,8	21,4	0	<b>0</b>	2,4	42
coordination	1	0	5	<b>12,9</b>	9,9	8,9	8,9	<b>23,8</b>	5,9	14,9	6,9	<b>2</b>	0	101
subordination	3,4	5,7	4,5	<b>22,7</b>	10,2	10,2	2,3	<b>17</b>	6,8	13,6	0	<b>2,3</b>	1,1	88

Tableau B-7

<u>strophe alcaïque</u>	1 <sup>er</sup> hé.	Cpe	2 <sup>e</sup> hé.	fin v.1	1 <sup>er</sup> hé.	Cpe	2 <sup>e</sup> hé.	fin v.2	v.3	fin v.3	v.4	total
<i>total</i>	2,9	9,1	3,8	<b>11,7</b>	7,4	18,4	4,3	<b>14,1</b>	15,5	<b>5,7</b>	7,2	419
Fin de phrase	1,9	22,2	0	<b>11,1</b>	13	31,5	1,9	<b>5,6</b>	5,6	<b>0</b>	7,4	54
Rel sém phrases	3,6	16,9	3,6	<b>8,4</b>	4,8	25,3	3,6	<b>12</b>	16,9	<b>3,6</b>	1,2	83
coordination	1,3	3,2	2,5	<b>10,2</b>	10,2	14	5,7	<b>15,9</b>	16,6	<b>8,3</b>	12,1	157
subordination	4,8	5,6	7,2	<b>16</b>	3,2	13,6	4	<b>16,8</b>	17,6	<b>6,4</b>	4,8	125

Tableau B-8

<u>strophe asc A</u>	1 <sup>er</sup> hé.	Cpe	2 <sup>e</sup> hé	fin v.1	1 <sup>er</sup> hé	Cpe	2 <sup>e</sup> hé	fin v.2	1 <sup>er</sup> hé	Cpe	2 <sup>e</sup> hé	fin v.3	v.4	tot.
<i>Total</i>	1	2,1	3	<b>17,7</b>	4,2	15,6	0	<b>20,8</b>	7,3	11,5	4,2	<b>10,4</b>	2,1	96
Phrase	8,3	0	0	<b>8,3</b>	0	33,3	0	<b>33,3</b>	16,7	0	0	<b>0</b>	0	12
Rel sém phras	0	8,3	0	<b>8,3</b>	8,3	12,5	0	<b>25</b>	12,5	12,5	4,2	<b>8,3</b>	0	24
coordination	0	0	3,4	<b>24,1</b>	7	10,3	0	<b>13,8</b>	6,9	6,9	10,3	<b>17,2</b>	0	29
subordination	0	0	6,5	<b>22,6</b>	0	16,1	0	<b>19,4</b>	0	19,4	0	<b>9,7</b>	6,5	31

Tableau B-9

<u>Strophe asc B</u>	1 <sup>er</sup> hé.	Cpe	2 <sup>e</sup> hé.	fin v.1	1 <sup>er</sup> hé.	Cpe	2 <sup>e</sup> hé.	fin v.2	v.3	fin v.3	v.4	total
<i>Total</i>	4,1	6,1	4,1	<b>14,3</b>	10,2	12,2	10,2	<b>14,3</b>	4,1	<b>10,2</b>	8,1	49
phrase	15,4	7,7	0	<b>7,7</b>	7,7	23,1	7,7	<b>7,7</b>	15,4	<b>0</b>	7,7	13
Rel sem phrase	0	16,7	0	<b>16,7</b>	16,7	16,7	0	<b>16,7</b>	0	<b>16,7</b>	0	6
Coordination	0	0	12,5	<b>12,5</b>	12,5	12,5	12,5	<b>18,7</b>	0	<b>12,5</b>	6,2	16
subordination	0	7,1	0	<b>21,4</b>	7,1	0	14,3	<b>14,3</b>	7,1	14,3	14,3	14

## CHAPITRE II :

### MATERIEL RYTHMIQUE DE LA PHRASE DANS LA STROPHE : L'OUTIL LEXICAL

L'objectif de cette partie de notre travail est de comprendre le contrepoint créé entre le déploiement rhétorique de la phrase, l'organisation du sens dans la phrase d'une part, et le cadre métrique d'autre part. Dans le précédent chapitre, nous nous sommes attaché à ce que nous appelons le « matériel syntaxique » de l'organisation phrastique, les changements de propositions essentiellement.

Cependant, le rythme d'une phrase ne naît pas seulement de structures syntaxiques qui organisent ses membres. Cette organisation des membres de la phrase peut également s'appuyer sur un autre type de structure, celui qui tient dans les jeux de corrélations, de couplages, de répétitions d'éléments formels ou fonctionnels, autant de procédés qui sont à même de créer une impression de retour régulier et de donner le sentiment d'un cadre rythmique. Dans ces structures, évidemment bien connues des rhéteurs anciens<sup>1</sup>, J. Dangel, dans son étude des phrases liviennes, reconnaît ce qu'elle appelle un « matériel rythmique »<sup>2</sup> : nous reprenons ce terme et c'est ce matériel que nous allons étudier dans ce chapitre et dans le suivant.

Il va s'agir pour nous d'étudier comment, dans les énoncés lyriques d'Horace, les répétitions, les couplages de mots, de sonorités participent à la création d'un rythme, et nous tâcherons de définir ce rythme à l'intérieur du contrepoint entre la métrique et la rhétorique.

Nous distinguerons les ressources verbales, lexicales et les ressources phoniques : les premières, celles qui tiennent aux jeux sur les mots seront étudiées dans ce chapitre, les secondes feront l'objet de notre troisième chapitre. Cette distinction, qui se comprend naturellement par la différence des cas, se justifiera amplement dans la suite.

---

<sup>1</sup> La pratique artistique de la *collocatio uerborum* crée du rythme: dans l'*Orator* 134-135, Cicéron énumère les procédés « qui tirent de l'éclat de l'arrangement des mots » (*ex collocacione uerborum quae sumuntur quasi lumina*) : il s'agit d'anaphores, d'épiphores, de polyptotes, .... Cf. également *De Or.* 3. 206-207.

<sup>2</sup> J. Dangel, 1982, *Deuxième partie*. L'expression de « matériel rythmique » peut paraître ambiguë, au milieu des autres notions que nous employons. Ce que nous appelons ici « matériel rythmique » n'est en effet qu'une partie des facteurs de rythme (au précédent chapitre, nous en avons étudié une autre : le « matériel syntaxique »). Il faudra donc bien prendre garde au sens que nous donnons à ce terme.



## II.1. POSITION DU PROBLEME – DEFINITION DES CAS

Ce chapitre sera consacré à l'étude du rythme créé par les retours formels ou fonctionnels de mots. Nous allons employer cette section à définir les différents cas, mais reconnaissons d'emblée qu'une bonne partie d'entre eux consiste, tout bonnement, dans la répétition d'un même mot. Les répétitions de mots dans les *Odes* d'Horace ont déjà fait l'objet de beaucoup de travaux ; malheureusement, on peut regretter que ceux-ci souvent n'approfondissent pas assez la dimension stylistique de ce phénomène<sup>1</sup>. Quant à nous, notre objectif est d'essayer de comprendre ces phénomènes de répétition de mots en les intégrant dans une lecture globale du style d'Horace, en les situant dans l'interaction entre la métrique et la rhétorique : notre souhait est ainsi à la fois d'approfondir notre étude de ce contrepoint et de mieux saisir la nature de ces procédés stylistiques.

Pour analyser la valeur rythmique de ces procédés stylistiques, nous nous appuierons régulièrement sur les classements proposés par les rhéteurs antiques. En effet, le rythme rhétorique tient dans un emploi calculé des ressources de la langue, calculé d'après des traditions, des cultures, des époques. Il nous paraissait donc nécessaire d'analyser la valeur rythmique de ces procédés en nous référant aux critères de la tradition. Pour autant, cela ne signifie pas qu'Horace soit prisonnier de ces traditions rhétoriques. Surtout, nous ne resterons pas à un catalogue de figures. En situant ces jeux rythmiques dans l'interaction de la métrique et de la rhétorique, nous allons tâcher de comprendre la poétique propre d'Horace.

Dans cette section, très théorique, nous allons poser nos principes de méthode. Dans un premier temps, nous définirons ce matériel rythmique, en distinguant différents procédés. Ensuite, nous expliquerons comment ces outils lexicaux peuvent prendre un rôle rythmique, selon quelles modalités les couplages, les répétitions de mots ont une valeur, une pertinence rythmique.

---

<sup>1</sup> Si les objectifs des études précédentes ne sont pas les mêmes que les nôtres, cela ne veut évidemment pas dire qu'elles ne nous ont pas servi. Le goût d'Horace pour ce que l'on appelle de façon globale les anaphores, a été souligné depuis longtemps : cf. K. Büchner, 1939, *art. cit. = id.*, 1962, p. 57, E. Fraenkel, 1957, p. 206, 311, 333, 402. Des études y ont été consacrées. On citera particulièrement le très utile relevé de répétitions de mots établi par G. Huber, 1970 : on y trouve une liste exhaustive des mots répétés dans chaque ode. L'auteur ne nous semble cependant pas suffisamment distinguer les mots répétés dans une même phrase, dans des phrases consécutives et des endroits très éloignés de l'ode. Pour l'interprétation de ces répétitions, des critiques un peu anciennes soulignent des répétitions sans but qu'ils expliquent de diverses manières : problème de manuscrit, manque de soin du poète, sensibilité différente de la nôtre, voire même pauvreté du vocabulaire latin (W.C. Helmbold, 1960). De façon plus positive, K.E. Bohenkamp, 1972, p. 122-150 étudie les anaphores successivement comme « liant » rhétorique dans les enjambements strophiques en s'inspirant d'une remarque de M. Lenchantin, 1944, p. 73 (p. 122-135) et comme facteur d'organisation dans la strophe (p. 135-142). Son intérêt porte cependant davantage sur la strophe horatienne que sur le matériel rythmique lui-même. D'un point de vue proprement stylistique, cette fois, J. Bermúdez Ramiro, 1991, p. 50-54 inclut les répétitions de mots dans sa définition de la « fonction euphonique » des sons dans les *Odes*. Sa présentation est cependant assez courte sur ce point, et il se justifie en notant que les différentes figures de répétitions peuvent se trouver listées dans tout manuel de rhétorique (p. 49) : c'est là une incitation à confondre, selon nous, cadre rhétorique et cadre métrique.

i. Inventaire du matériel rythmique lexical

Définissons d'abord ce matériel rythmique que nous allons étudier. Nous nous inspirerons des distinctions faites dans ce domaine par J. Dangel<sup>2</sup>, sans pour autant examiner tous les cas d'espèce qui ne se rencontrent pas si fréquemment dans les *Odes* d'Horace. Nous ferons une distinction fondamentale entre deux types de rythmes : le rythme syntaxique et le rythme thématique.

Le **rythme syntaxique** correspond à des « cadres fixes et bien circonscrits, [formés] à l'aide de schèmes préétablis qu'offrent les structures syntaxiques à valeur architecturale ». Ainsi délimité, ce rythme binaire forme des figures attendues, prévisibles, parfaitement maîtrisées : le premier élément laisse attendre le second comme son achèvement. Il s'agit de jeux de corrélation, de couplage : ce sont des dispositions « aux constantes connues d'avance »<sup>3</sup>. Nous repérerons donc, pour ce rythme, tous les cas de couples sémantiques (« ego/tu ; is/ille ; tum/nunc ; ... »), de balancements par lexèmes couplés exprimant l'alternative, « utrum..., an... », le parallélisme « ut..., sic... », l'opposition « non..., sed... », enfin de corrélations en relation de subordination (is... qui..., ita ... ut...)<sup>4</sup>.

L'expression « **rythme thématique** » a été retenue par J. Dangel pour faire sentir la proximité d'un tel rythme avec certaines compositions musicales : il s'agit d'« une réapparition, rendue pertinente, d'unités formelles ou fonctionnelles identiques ou simplement équivalentes »<sup>5</sup>. Ces unités formelles ou fonctionnelles qui se répètent peuvent être diverses.

Lorsqu'il y a seulement équivalence fonctionnelle, il s'agit d'accumulations de groupes de même fonction grammaticale, accumulations de groupes nominaux par exemple. Le poète procède alors par *copia uerborum* ou renchérissement verbal : à notre avis, on pourra vraiment parler d'effet rythmique dans ce cas, lorsque le nombre de membres accumulés est supérieur à deux. Cependant, ces rythmes ne sont créés que par des équivalences de fonctions, non des identités de formes : nous ne les étudierons pas dans notre prochaine section.

Citons, par exemple, en *scriptio continua*, l'énumération des dangers de la guerre que le berger Pâris redoute et fuit en 1.15. 16- 18 :

Necququam <sup>1</sup>thalamo grauis ||| hastas <sup>2</sup>et calami spicula Cnosii || uitabis <sup>3</sup>strepitumque <sup>4</sup>et celerem sequi || Aiacem.

---

<sup>2</sup> J. Dangel, 1982, Deuxième partie. Pour ses définitions théoriques, cf. particulièrement p. 128-139 et 142-149.

<sup>3</sup> *Ibid.*, p. 129.

<sup>4</sup> Comme pour le « matériel rythmique », cette notion de « rythme syntaxique » est ambiguë car, dans notre précédent chapitre, nous avons employé ce mot pour désigner le rythme créé par le « matériel syntaxique ». Ici (et tout au long de ce chapitre), il ne désigne plus les relations entre membres de phrases ; il désigne plus précisément les schèmes verbaux qui participent à l'architecture de ces relations (ce sont les procédés architecturaux que nous avons définis dans notre première partie : cf. *supra*). Pour éviter les ambiguïtés, nous pourrions parler, si l'expression n'était pas trop longue, de « rythme syntaxique lexical ».

<sup>5</sup> *Ibid.*, p. 129.

On a ici une accumulation de quatre groupes nominaux objets. Dans ce renchérissement verbal, il y a indéniablement une recherche rythmique : le poète insiste sur la peur du prince troyen, sur sa fuite éperdue et vaine. Cependant, dans ces quatre groupes, on ne trouve aucune répétition formelle ; il s'agit d'une pure accumulation.

Plus marquée, plus immédiate est la répétition d'éléments formels identiques : nous appellerons ces éléments formels des **marqueurs rythmiques**. Il peut s'agir d'une répétition de son, comme dans les homéotéleutes que nous étudierons dans notre prochain chapitre. Nous nous intéresserons ici aux répétitions de mots, anaphores et autres. Il peut s'agir d'une répétition aussi bien de mots outils, coordinations, subordinations, prépositions que de tout autre mot de la langue<sup>6</sup>.

Par exemple, citons la répétition de la coordination « nec » en 3.10. 13-15 :

O quamvis <sup>1</sup>**neque** te munera <sup>2</sup>**nec** preces || <sup>3</sup>**nec** tinctus uiola pallor amantium || <sup>4</sup>**nec** uir  
Pieria paelice saucius || curuat, supplicibus tuis ||| parcas.

L'accumulation de groupes nominaux sujets est accompagnée de la répétition d'un marqueur rythmique formel : « nec / neque » repris quatre fois. Ce procédé, que les rhéteurs antiques appellent polysyndète<sup>7</sup>, rend le rythme thématique beaucoup plus insistant que dans le cas d'une simple accumulation. Le locuteur a fait appel à tous les sentiments possibles qui pourraient faire fléchir sa maîtresse : la cupidité (« munera »), la sensibilité (« preces »), la compassion (« pallor »), la jalousie (« paelice »)<sup>8</sup>. Finalement, devant l'échec de toutes ces tentatives, il se reconnaît entièrement à la merci (« supplex ») de la jeune femme.

Si la répétition de coordonnants, subordonnants ou pronoms est fréquente, celle d'autres mots a sans doute une force plus grande. Une seule répétition du mot suffit pour créer un rythme insistant. Voyons par exemple 1.22. 17-22 où deux mots sont répétés :

<sup>1</sup>**Pone** me pigris ubi nulla campis || arbor aestiua recreatur aura, || quod latus mundi nebulae  
malusque || Iuppiter urget, ||| <sup>2</sup>**pone** sub curru nimium propinqui || solis in terra domibus  
negata, || <sup>1</sup>**dulce** ridentem Lalagen amabo, || <sup>1</sup>**dulce** loquentem. |||

<sup>6</sup> Il faut remarquer ici que nous admettons aussi bien le cas particulier du polyptote où le mot est répété à un cas différent (H. Lausberg, 1960, § 643) : à ce sujet, J. Dangel, 1982, p. 143-144 juge que la disparité casuelle « révèle une très grande subtilité dans l'art d'exploiter les données linguistiques ».

<sup>7</sup> La polysyndète peut désigner aussi bien la répétition d'un même coordonnant que l'association de coordonnants différents : cf. Quintilien, *IO* 9,3, 50 : « schema, quod coniunctionibus abundat, πολυσύνδετον (...) dicitur ; sed hoc est uel iisdem saepius repetitis, uel diuersis ». C'est uniquement lorsque le coordonnant est le même que nous reconnâtrons une répétition d'un marqueur formel ; dans le cas contraire, il ne s'agit que de la répétition d'un même élément fonctionnel.

<sup>8</sup> Cf. R.G.M. Nisbet – M. Hubbard, 1970, p. 147. Les commentateurs n'insistent sans doute pas suffisamment sur l'ironie qu'il y a à signaler l'infidélité du mari dans le but de fléchir l'épouse. Ils notent cependant la grandiloquence de l'adjectif « saucius » (cet adjectif est employé également pour souligner la blessure amoureuse de Médée chez Ennius, *trag.* 216J, Virgile, *Aen* IV 1, l'emploiera également pour peindre la blessure de Didon) ; cependant Quintilien *IO* 9.3. 17 remarque qu'à son époque l'expression « saucius pectus » est devenue commune.

La répétition de « pone » puis de « dulce » apporte une scansion rhétorique très insistante à cette fin d'ode. Si la répétition de « dulce » qui imite Catulle (Carm. 51. 5) apporte un charme gracieux à ce poème d'amour, celle de « pone » en début de strophe consécutive, avec sa valeur de supposition témoigne d'une grandiloquence qui peint la confiance du poète en son amour et en son art lyrique.

Si les rythmes syntaxiques consistent en dispositions remarquables et souvent originales, celles-ci demeurent fixées par la langue, par sa syntaxe naturelle. Le rythme thématique quant à lui, donne plus de liberté au poète et favorise son invention créatrice<sup>9</sup> : c'est une raison pour laquelle, dans notre seconde section, nous commencerons par l'étude de ce type de matériel qui illustre le mieux les jeux rythmiques possibles.

Le rythme thématique, contrairement au rythme syntaxique, n'est pas naturellement délimité : il peut se poursuivre longuement. Afin d'étudier précisément comment le matériel rythmique s'organise dans la phrase et dans la strophe, nous commencerons, dans notre seconde section, par nous intéresser au rythme binaire, c'est-à-dire au rythme thématique où le marqueur rythmique n'a que deux occurrences, puis nous examinerons, en comparaison, le rythme syntaxique qui fonctionne par couplage.

Mais avant de commencer cette analyse, il est indispensable d'expliquer comment nous concevons le rôle rythmique de ces outils lexicaux, selon quelle modalité nous leur reconnaissons une valeur, une pertinence rythmique.

## ii. Pertinence du matériel rythmique lexical

Le matériel rythmique que nous allons étudier ne fonctionne pas de la même manière que le matériel syntaxique examiné dans le précédent chapitre. Le matériel syntaxique, tel que nous l'avons analysé, se définissait par des repères, les changements de propositions, dans le déploiement de la phrase : il constituait en soi-même le rythme syntaxique de la phrase.

Le matériel rythmique qui va nous intéresser maintenant, corrélations, couplages, répétitions, peut exister dans une phrase sans pour autant que l'endroit précis où il intervient soit un repère dans l'organisation rhétorique d'ensemble de cette phrase : autrement il s'agit d'outils qui peuvent avoir valeur rythmique dans la grille de lecture rhétorique, mais pas nécessairement.

En réalité, la pertinence rhétorique de ce matériel rythmique (c'est-à-dire sa capacité effective à créer un rythme rhétorique) est plus ou moins grande selon la place qu'occupent à l'intérieur de la phrase les éléments qui le fondent. J. Dangel remarque que « les rappels formels acquièrent une pertinence du fait qu'au moins au départ de la séquence rythmique, ils reviennent à un même endroit de chaque module rythmique<sup>10</sup>, le plus généralement aux temps

---

<sup>9</sup> J. Dangel, 1982, p. 136-137.

<sup>10</sup> Remarquons-le, le module rythmique peut être de nature diverse : il peut s'agir d'une proposition, d'un groupe nominal, d'un groupe adjectif...

forts et objectivement repérables que sont la fin ou le début de ce dernier »<sup>11</sup> : elle poursuit en montrant que les répétitions de désinences ont une pertinence rhétorique dans la partie finale du membre, tandis que le matériel lexical en a une dans la partie initiale<sup>12</sup>.

Lorsque le marqueur rythmique lexical se trouve à l'initiale dans chaque « module », on parlera de **position rhétorique forte** : dans le cas d'une répétition de mot, il s'agit d'une anaphore rhétorique au sens strict<sup>13</sup>. Lorsqu'en revanche, au moins un des marqueurs rythmiques se trouve en cours de membre rhétorique, l'importance de ce rythme sera plus relative : nous analyserons en détail ces cas, auxquels cependant, pour le moment, nous reconnaissons une **position rhétorique faible**.

Comparons par exemple deux cas :

- 3.1. 5-6, où le matériel rythmique est en position rhétorique forte :

<sup>1</sup>**Regum** timendorum in proprios greges, <sup>2</sup>**reges** in ipsos imperium est Iouis

- 3.24. 25-26, où le matériel rythmique paraît en position rhétorique faible :

<sup>1</sup>Spissa **te** nitidum coma, <sup>2</sup>puro **te** similem, Telephe, Vespero tempestiua petit Rhode

Dans le premier cas, « regum/reges » en tête de membre souligne le rythme, tandis que dans le second, « te » est en position seconde : nous considérons que, dans la grille de lecture rhétorique, il y a pertinence rythmique du matériel lexical dans le premier mais non dans le second. Le premier cas a une valeur de scansion rhétorique plus directement sensible que le second.

Le matériel rythmique n'est donc pas en lui-même créateur de repères dans le déploiement rhétorique de la phrase ; il ne le devient que par la place qu'il occupe dans cette phrase. En fait, on parlera de position rhétorique forte, lorsque le cadre rythmique, créé par ce matériel rythmique, concorde avec le cadre phrastique général, créé par des repères sémantico-syntaxiques.

Le matériel rythmique a donc, en soi-même, une relative autonomie : il peut ou non avoir une pertinence dans le rythme rhétorique de la phrase. Mais il peut également (ou non) se mettre au service de la grille de lecture métrique : le cadre rythmique, créé par ce matériel rythmique, peut concorder avec le cadre strophique. Selon que les marqueurs rythmiques se trouveront en position métrique forte ou non, ils auront pour effet d'hyperdessiner ou au

---

<sup>11</sup> J. Dangel, 1982, p. 139.

<sup>12</sup> *Ibid.*, p. 139-142. C'est l'une des raisons essentielles pour laquelle nous séparons dans deux chapitres différents l'étude du matériel lexical et celles des désinences qui relèvera, pour nous, du matériel phonique.

<sup>13</sup> Nous donnons à l'anaphore son sens strict de répétition d'un même mot au début de plusieurs membres. Nous n'ignorons pas que bon nombre de rhéteurs, même antiques, appellent cette figure « épanaphore » (H. Lausberg, 1959, § 629), « anaphore » étant utilisé comme terme générique pour toute répétition (cf. G. Molinié, 1996, s.v. Anaphore). Pour simplifier la terminologie, nous préférons ici ce terme d'anaphore.

contraire de contrarier le rythme propre au mètre : on parlera alors selon le cas de **position métrique forte**<sup>14</sup> ou de **position métrique faible**.

L'objet de notre travail, dans ce chapitre et dans le suivant, sera donc d'étudier comment un matériel rythmique est au centre d'un jeu de contrepoint entre les deux grilles de lecture, métrique et rhétorique, s'appuyant tantôt sur l'une tantôt sur l'autre.

Afin de mener l'analyse la plus précise possible des phénomènes, une restriction s'impose : seuls nous intéresseront les jeux rythmiques survenant dans les cadres métriques et rhétoriques que nous avons définis et qui constituent notre cadre d'analyse, à savoir l'intérieur de la strophe et de la phrase. Parce que nous avons donné de la phrase une définition autant sémantique que syntaxique, considérant par exemple comme une seule phrase les énoncés-fonctions, ce cadre phrastique est suffisamment large pour l'étude des répétitions de mots. Concernant le cadre métrique, plutôt que la strophe, il nous semble plus pertinent de retenir la distance de moins de quatre vers. En d'autres termes, nous nous intéresserons aux effets rythmiques du matériel lexical survenant dans une même phrase à une distance inférieure à quatre vers<sup>15</sup>.

Afin de bien comprendre le fonctionnement du contrepoint entre métrique et rhétorique, il nous paraît nécessaire, dans la prochaine section, d'analyser, dans les cas les plus simples, qui ne sont d'ailleurs pas les moins fréquents, la position des marqueurs rythmiques formels, en étudiant le contrepoint entre leur pertinence rhétorique et leur pertinence métrique : nous ne tiendrons donc pas compte des simples accumulations de groupes fonctionnellement sans marqueurs rythmiques formels. Comme nous l'avons dit, nous nous restreindrons dans cette section aux rythmes lexicaux binaires, c'est-à-dire aux marqueurs thématiques répétés une seule fois et aux rythmes syntaxiques qui, eux, fonctionnent naturellement par couplage.

Après avoir défini le fonctionnement de ce contrepoint, dans une troisième section, il faudra mener une analyse plus large. Les jeux de rappels, formels ou fonctionnels, créateur du rythme de la phrase, organisent un espace rythmique qui réunit les membres syntaxiques que scandent ces rappels. Nous devons étudier la nature de ces espaces rythmiques : comment s'organisent-ils ? sont-ils ouverts ou fermés ? Quelles relations entretiennent-ils avec le cadre métrique qu'est la strophe ?

---

<sup>14</sup> Nous ne parlerons d'anaphore métrique que lorsque les repères métriques où intervient le marqueur rythmique répété sont consécutifs et de même nature : il y aura ainsi anaphore métrique en correspondance verticale, en début de vers (voire à la coupe), ou anaphore métrique en correspondance horizontale si le marqueur est répété au début et à la coupe du même vers.

<sup>15</sup> G. Huber, 1970 montre que des mots peuvent également se trouver répétés à des endroits éloignés d'une même ode (cf. par exemple ce que nous avons dit p. 78 note). Concernant même les répétitions de mots entre deux odes consécutives, cf. W.C. Helmbold, 1960, p. 173 qui les voit tout particulièrement dans le livre II : elles ont souvent un vrai intérêt (M. Lowrie, 1997, p. 92 analyse de façon intéressante la répétition du verbe « bibere » dans les deux dernières odes du livre I, 1.37. 1 et 1.38. 8). Quelle que soit cependant la pertinence de ces répétitions à l'échelle d'une ode, voire du recueil d'odes, cela ne concerne pas le rythme rhétorique des phrases, qui est l'objet de notre travail.

## II.2 CONTREPOINT ENTRE POSITION METRIQUE ET POSITION RHETORIQUE DES MARQUEURS RYTHMIQUES LEXICAUX BINAIRES

Dans cette section, nous allons tâcher de saisir comment les marqueurs rythmiques lexicaux se situent dans un contrepoint entre deux grilles de lecture, métrique et rhétorique, permettant ainsi des effets extrêmement variés. Comme nous l'avons annoncé, nous nous restreindrons à l'étude des rythmes binaires thématiques et syntaxiques intervenant dans la même phrase à une distance inférieure à quatre vers.

L'étude de ce contrepoint étant complexe, nous ne distinguerons pas systématiquement, au cours de l'analyse, les types strophiques où ces rythmes interviennent. Il s'agira plutôt de faire une étude méthodique des différentes structures rythmiques possibles. Des remarques seront faites au cours des analyses de détail sur la strophe utilisée et le genre pratiqué ; nous en redirons également quelques mots en conclusion.

### **II.2. 1 Rythme thématique binaire : contrepoint entre rhétorique et métrique**

Nous allons voir ici comment le matériel rythmique de nature thématique est au centre d'un contrepoint entre les deux grilles de lecture, métrique et rhétorique. Les marqueurs rythmiques peuvent, en effet, se trouver en position rhétorique forte ou faible et en même temps en position métrique forte ou faible. Quelques principes de méthode doivent être exposés pour que l'on comprenne bien comment nous avons procédé, pour analyser ce contrepoint, ici et dans la section suivante.

Nous avons considéré que le marqueur rythmique (ici, le mot répété) est en position rhétorique forte, dans le cas où il est chaque fois à l'initiale de deux groupes syntaxiques fonctionnellement équivalents. La notion de groupe syntaxique s'entendra ici au sens large : groupe adjectif, nominal, proposition, « phrase » en relation sémantique... Par exemple on parlera de rythme rhétorique fort dans le cas de 1.4. 12, lorsqu'il y a répétition du subordonnant entre deux subordonnées :

Nunc in umbrosis Fauno decet immolare ducis,|| **seu** poscat agna **siue** malit haedo<sup>1</sup>.

De même il y a un rythme rhétorique fort, en 1.22. 23-24, lorsqu'il y a répétition du premier mot de deux groupes participes<sup>2</sup> :

**Dulce** ridentem Lalagen amabo,|| **dulce** loquentem.

On parlera de position métrique forte, lorsque le marqueur rythmique vient après un repère métrique, coupe, début de vers ou de strophe.

Telles sont les définitions que nous donnons des positions métriques et rhétoriques. Soulignons cependant une situation particulière. Lorsque le marqueur rythmique est éloigné

---

<sup>1</sup> Nous présentons ici les vers sans aller à la ligne pour mieux faire ressortir la grille rhétorique.

<sup>2</sup> dont la fonction peut-être interprétée soit comme un groupe attribut soit comme un groupe épithète.

du repère, métrique ou rhétorique, par un monosyllabe proclitique sans autonomie, on admettra malgré tout que sa position est forte. Afin de limiter ces cas, la notion de monosyllabe sans autonomie sera entendue en un sens restreint : mot introductif ou subordonnant et préposition<sup>3</sup>.

Ainsi dans le cas de 1.5. 10, on dira que l'anaphore de « semper » est métriquement pertinente :

qui nunc te fruitur credulus aurea

qui **semper** uacuam, | **semper** amabilem

sperat, ...

En dépit du « qui » qui sépare le premier « semper » du début du vers, on peut dire qu'il se trouve en position métrique forte, comme le second l'est derrière la coupe.

De la même manière, en 1.9. 13-14, on considérera que l'anaphore de l'interrogatif indirect « quid / quem » est rhétoriquement pertinente<sup>4</sup> :

	<p><b>Quid</b> sit futurum cras, fuge quaerere, et    <b>quem</b> fors dierum cumque dabit lucro,    adpone.</p>
--	--

Même si la proposition débute naturellement à « et », on peut considérer que le « quem » qui vient ensuite est à l'initiale de cette proposition, donc en position rhétoriquement pertinente.

Ces précautions ayant été prises, on peut proposer le relevé que nous avons fait des structures rythmiques thématiques binaires, par ce tableau à double entrée :

**Tableau B-10**

	position métrique forte	position métrique faible	Total
position rhétorique forte	92 cas : 33,8 %	118 cas : 43,4 %	210 cas : 77,2%
position rhétorique faible	21 cas : 7,7 %	41 cas : 15,1 %	62 cas : 22,8%
Total	113 cas : 41,5 %	159 cas : 58,5 %	272

Le corpus de marqueurs rythmiques que nous avons établi et dont ce tableau donne la somme représente tous les cas relevés de répétitions de mots complets, dans les limites précisées plus haut, c'est-à-dire, survenant dans une même phrase à une distance inférieure à quatre vers.

<sup>3</sup> Ce sont les deux premières catégories de monosyllabes dégagés par J. Hellegouarc'h, 1964, p. 18-20 : selon lui, les adverbes et les démonstratifs (même s'ils ont une « tendance proclitique), les pronoms personnels jouissent déjà d'une certaine autonomie.

<sup>4</sup> Nous présentons l'énoncé selon la colométrie syntaxique pour mieux faire ressortir la grille rhétorique. Pour le contrepoint ici créé avec la grille métrique, cf. *infra* p. 410.



On note que l'essentiel de ces répétitions de mots ont une pertinence, soit métrique, soit rhétorique. Seuls 15,1 % de ces répétitions n'en ont pas ; encore faudra-t-il se demander si certaines dispositions n'ont pas également un intérêt stylistique.

Ces marqueurs rythmiques, dans leur très grande majorité, trouvent une pertinence dans la grille de lecture rhétorique (77,2 %), bien plus souvent que dans la grille de lecture métrique (41,5 %). C'est normal : ces répétitions appartiennent naturellement au matériel stylistique de la rhétorique. Pourtant les relations avec la grille de lecture métrique vont nous intéresser : parmi les marqueurs rythmiques ayant une pertinence rhétorique, à peu près la moitié a également une pertinence métrique, et l'autre non. Quels sont les différents effets ainsi créés ?

Enfin, nous avons relevé vingt-et-un cas où les marqueurs rythmiques ne trouvent de pertinence que dans la grille de lecture métrique. Ce sont des cas peu fréquents, mais remarquables : la grille de lecture métrique prend appui sur un matériel rythmique qui lui est naturellement étranger, mais qui, cette fois, ne trouve pas de pertinence en dehors d'elle. Il faudra analyser ces cas avec attention.

Nous allons étudier ici les différentes combinaisons possibles. Nous commencerons par examiner les cas les plus simples : ceux où les marqueurs rythmiques ont une double pertinence, métrique et rhétorique (les 92 cas du Tableau B-10). Puis nous nous intéresserons à la situation où il y a pertinence métrique mais non rhétorique (21 cas). Enfin nous nous pencherons sur les cas où les marqueurs rythmiques n'ont pas de pertinence métrique.

#### a) Double position forte, en métrique et en rhétorique

C'est le cas le plus simple : le mot, dans ses deux occurrences se trouve en position forte des points de vue tant rhétorique que métrique : il est à la fois devant un repère métrique et en début de membre. Dans une telle situation, les deux grilles de lecture se renforcent l'une l'autre ; mais l'unisson est plus ou moins parfait selon que la position métrique est le début ou la coupe du vers. Comme on le voit dans le Tableau B-10, nous en avons relevé 92 cas, dont on peut donner le détail dans le tableau suivant :

**Tableau B-11**

Position métrique :	alcaïque	saphique	asc a	asc b	autres	Total
verticale : début de vers	16	11	3	4	17	51
horizontale : début / coupe de vers	7	1	0	1	5	14
verticale : coupe de vers	3	2	1	0	1	8
début de vers/coupe de vers suivant	6	1	0	1	1	9
coupe/début de vers	8	1	0	0	2	11
<b>Total</b>	<b>40</b>	<b>16</b>	<b>5</b>	<b>6</b>	<b>26</b>	<b>92</b>

L'analyse de telles structures ne pose pas de véritables difficultés : toujours on a affaire à une organisation d'une rhétorique assez simple. On peut faire cependant des distinctions.

i. Anaphores verticales en début de vers

Dans les cas d'anaphores purement verticales en début de vers, la coïncidence schéma métrique / structure rhétorique est totale : la phrase est alors très simple, le sens d'une transparence absolue. Cette disposition rythmique est fréquente ; on la rencontre dans toutes les situations où Horace veut créer un rythme simple et marquant. On ne sera pas surpris de constater que dans une strophe aussi simple que la saphique, 11 des 16 répétitions en position rhétorique et métrique forte, soit plus des deux tiers, se font en début de vers. Évidemment, cette construction trouve sa place de choix dans les odes hymniques ou dans des passages gnomiques, où sa simplicité participe à la visée mnémonique : il s'agit de produire un sens à la transparence de verre, immédiatement saisissable et mémorisable, sans profonde complexité.

On citera ainsi les vers 45-46 du *Chant Séculaire* où la répétition du sujet « Di » scande une construction ἀπὸ κοινοῦ à valeur distributive, ou la première strophe de l'ode 3.3 où la répétition de « non » souligne la juxtaposition de groupes sujets : la première ode est écrite en strophes saphiques, la seconde en strophes alcaïques :

C.S. 45-48 :

**Di** probos mores docili iuuentae,

**di** senectuti placidae quietem

Romulae genti date remque prolemque

et decus omne.

3.3. 1-4 :

Iustum et tenacem propositi uirum

**non** ciuium ardor praua iubentium

**non** uoltus instantis tyranni

mente quatit solida neque Auster

La strophe du *Chant Séculaire* est une prière pour que les dieux apportent à Rome la prospérité, tandis que l'ode 3.3 débute sur une réflexion gnomique qui introduira le mythe de Junon, méditation mythologique sur l'origine de Rome et de ses vertus. Dans les deux cas, Horace use d'un jeu rythmique très simple, où l'anaphore d'un mot scande à la fois le changement de vers et la juxtaposition de groupes fonctionnellement équivalents. En 3.3. 1-4, il s'agit des maux dont l'homme juste et constant est protégé : les méfaits de la démocratie et de la tyrannie. Ainsi placé au début de l'ode, cette construction rythmique très simple a, évidemment, la valeur gnomique d'une *sententia*.

Dans la strophe du *Chant Séculaire*, le jeu d'anaphore a une fonction plus vaste. L'anaphore du sujet « di » scande la juxtaposition des dons offerts par les dieux : les deux premiers vers sont formés par l'anaphore du sujet, puis par les compléments d'objet et

d'attribution<sup>5</sup>, enfin le troisième vers et l'adonique sont composés à nouveau de ces deux derniers éléments mais sans l'anaphore du sujet et, cette fois, avec le verbe en facteur commun, « date ». Dans cette prière à tous les dieux tutélaires de Rome, le poète adopte donc une structure où la rhétorique se soumet au schéma métrique, et où les deux grilles de lecture se mettent l'une l'autre en valeur. Il est évident qu'une telle construction, si simple par sa nature et ses effets, convient à l'expression de sentiments très généraux, et, ici, dans le *Chant Séculaire*, partagés par tous. L'unisson rythmique donne une impression d'objectivité absolue, d'absence d'un locuteur subjectif.

Mais, cette disposition verticale très simple peut tout aussi bien intervenir dans des contextes très différents, pourvu qu'il s'agisse de rendre l'énoncé insistant. On retrouve ainsi cette construction dans ce passage du monologue d'Europe, en 3.27. 49-50 :

**Impudens** liqui patrios Penates,  
**impudens** Orcum moror. O deorum  
si quis haec audis, utinam inter errem  
nuda leones.

Ce cri de repentir que lance ici Europe se trouve dans la strophe centrale de son discours : avant (v. 33-48), elle exhale ses regrets et sa souffrance ; ensuite (v. 50-66) , elle prononce le châtement auquel elle se condamne. À cette position centrale, l'anaphore en parfaite concordance avec le schéma métrique donne un caractère de sincérité, d'évidence, de simplicité à ce cri. Ici, la subjectivité du locuteur (de la locutrice) est sensible, mais en même temps, en reconnaissant son crime, elle se met à distance, elle se juge elle-même.

Cette organisation rythmique verticale convient, de façon générale, à l'énoncé d'idées fortes et simples, comme une pensée morale en 3.3, de la prière hymnique dans le *Chant Séculaire*, du repentir en 3.27...

Tout à fait particulier est le cas de la strophe 1.9. 13-16 : pour des raisons précisées plus haut<sup>6</sup>, nous avons dû la classer dans cette catégorie. Elle est cependant fort différente des cas précédents :

**Quid** sit futurum cras, fuge quaerere et  
**quem** fors dierum cumque dabit, lucro  
adpone nec dulcis amores  
sperne, puer, neque tu choreas,

---

<sup>5</sup> Notons, de plus, que les compléments d'objet et d'attribution, entre le premier et le deuxième vers, sont placés en chiasme. Comme le note M.C.J. Putnam, 2000, p. 77 et note 52, l'hymne forme le vœu que la moralité et la convenance habitent jeunes et vieux. Le rythme rhétorique très calme, très clair, de cette prière témoigne de même d'une parfaite maîtrise de la pensée. Le commentateur remarque également qu'un jeu d'allitération en dentales [d/t] « di, docili, date, decus, senectuti, genti » participe au rythme rhétorique de la strophe.

<sup>6</sup> Cf. *supra* p. 407.

la répétition du pronom interrogatif « quid / quem » scande ici le passage d'un conseil à un autre : « fuge quaerere / lucro adpone ». Mais la situation est différente des cas précédents, pour plusieurs raisons. D'abord, le mot répété ne fait pas partie des propositions principales, mais des interrogatives indirectes qui leur sont subordonnées ; il faut considérer que ces mots scandent la coordination des deux conseils. C'est là cependant un détail.

De plus, on sera sensible à la tmèse « quem... cumque » qui rend plus sensible la répétition d'un pronom interrogatif monosyllabe.

La dernière particularité est beaucoup plus notable. Le contrepoint des deux grilles métriques et rhétoriques est fort différent des cas précédents. Bien que nous ayons classé cette anaphore comme rhétoriquement pertinente, le second marqueur (« quem ») n'est pas tout à fait à l'initiale du membre : il vient après le proclitique « et ». Or ce « et » est en contre-rejet au vers précédent. D'où un contrepoint d'une nature paradoxale. le contre-rejet du « et » au vers 13 fait jouer la grille rhétorique contre la grille métrique, mais, au même moment, le procédé éminemment rhétorique de l'anaphore se trouve en concordance parfaite avec les repères métriques de début de vers. On a ainsi une strophe dont les repères sont parfaitement soulignés par le rythme anaphorique, bien que, en même temps, la phrase paraisse se déployer librement. La complexité est ainsi extrême dans ce jeu de contrepoint : les deux lignes, rhétoriques et métriques, s'opposent, puis atteignent ensuite un certain unisson, pour après à nouveau être en discordance. Ces changements permanents de situation donnent à la strophe un rythme d'ensemble très rare dans les odes. Au centre du poème, cette strophe lance un conseil moral qui se trouve intégré dans un jeu musical complexe ; le rythme naturellement heurté de la strophe alcaïque se trouve renforcé. Visiblement Horace, ici, cherche à éviter la simplicité du ton gnomique ; sans doute, le conseil moral est-il très nettement ancré dans la situation de l'énonciation (la première strophe indique le lieu, l'époque ; on connaît l'allocutaire à qui un conseil bachique est donné), si bien que la visée mnémonique n'a pas lieu d'être.

À l'exception de ce cas de 1.9, les constructions anaphoriques verticales en initiale de vers créent un rythme simple et fort, parce que rhétorique et métrique se trouvent en totale coïncidence.

## ii. Anaphores horizontales

Dans les cas de constructions horizontales, quand le mot répété se trouve au début de chaque hémistiche du vers<sup>7</sup>, la coïncidence métrique / rhétorique est identique ; cependant l'effet est fort différent.

---

<sup>7</sup> Nous rappelons (cf. introduction) que nous n'admettons de coupe que dans les cas où l'intermot est clairement visible, et non entaché d'une élision : on considérera donc que des anaphores du type

« **Hic** bellum lacrimos(um), **hic** miseram fidem » (1.21. 13 ; cf. également 3.6. 6)

ne sont pas en position métrique forte. Ces cas, très remarquables, seront donc analysés plus loin.

De fait, une correspondance verticale hyperdessine rhétoriquement la répétition métrique de deux vers généralement identiques, du moins au début<sup>8</sup>. La rhétorique accompagne la métrique. Dans une correspondance horizontale, l'effet est nettement plus oratoire, d'abord parce que les deux mots répétés sont plus proches, ensuite surtout parce que cette correspondance incite à une lecture colométrique du vers, avec une pause de diction à la coupe, ce qui va contre la diction liée. Ces correspondances horizontales correspondent donc à des passages un peu plus enlevés.

Parfois même, il peut s'agir d'une simple répétition, les deux mots répétés étant séparés par un mot ne jouant pas une fonction importante dans la phrase. C'est là une disposition que les manuels de rhétorique connaissent et qui n'est qu'un cas particulier d'*iteratio*<sup>9</sup>. C'est ce que l'on rencontre par exemple en 3.4. 21 où une apostrophe est placée entre la répétition du mot :

**Vester**, Camenae,| **uester** in arduos  
tollor Sabinos, seu mihi frigidum  
Praeneste seu Tibur supinum  
seu liquidae placuere Baiae.

L'ode 3.4, au centre des *Odes romaines*, débute, après une invocation à la muse, sur l'affirmation du poète qu'il a, avec cette dernière, depuis toujours une relation privilégiée. Après l'évocation, en trois strophes, d'une mythologie personnelle, le poète a alors, au vers 21, cette exclamation, en forme de *deutio* : on peut vraiment parler d'un cri, qui à la fois conclut ce qui vient d'être dit et relance le poème.

Mais plus souvent cette anaphore horizontale scande des groupes nominaux comme en 1.35. 9 :

**Te** Dacus asper,| **te** profugi Scythae,  
urbesque gentesque et Latium ferox  
regumque matres barbarorum et  
purpurei metuunt tyranni.

Avec cette accumulation de sujets – sujets au double sens du terme, sujet grammatical et sujet d'une puissance souveraine –, la figure de *Fortuna*, que tous révèrent, prend par cette anaphore une importance exceptionnelle. On remarquera que dans la strophe précédente, « te » formait déjà une anaphore du type [début de vers / coupe du suivant] ; ici, le *Du-Stil* se fait plus pressant, plus vif, en accord avec le verbe employé « metuunt ».

---

<sup>8</sup> L'hendécasyllabe et l'ennéasyllabe alcaïque sont semblables pour la moitié du vers.

<sup>9</sup> H. Lausberg, 1960, § 618 : Quintilien 9.3. 29 réserve à cette construction le terme de « repetitio » et considère qu'avec ce mot séparant la répétition, elle est plus véhémence. Remarquons que cette figure se rencontre une fois dans une disposition verticale en 3.11. 30-31.

Le marqueur du rythme thématique peut être également une coordination : on a affaire alors à une polysyndète. On en trouve en structure horizontale en 2.17. 1-4 :

Cur me querellis exanimas tuis?

**nec** dis amicum est| **nec** mihi te prius

obire, Maecenas, mearum

grande decus columenque rerum.

Comme le remarque J. Dangel<sup>10</sup>, les deux particules « nec /nec » forment un rythme assez proche du rythme syntaxique, en ceci que le premier « nec » fait attendre le second ; mais il ne s'agit pas de marqueurs rythmiques fonctionnant exclusivement en schéma binaire. Ce type de coordination donne donc un cadre au jeu rythmique mais n'a pas cette valeur de « délimitation structurale » que l'on trouvera dans le rythme syntaxique. Il s'agit donc d'un rythme plus pressant que ce que nous avons vu jusqu'ici, mais pas entièrement cadré.

Dans cette ode, Horace veut consoler Mécène pour ses inquiétudes sur la mort : la vivacité de l'adresse (l'ode commence sur une interrogation oratoire) montre un poète désirant faire sortir son ami de son angoisse passive. Malgré toute l'amitié d'Horace pour Mécène, l'ode n'a cependant pas un ton vraiment intime : Horace prend à témoin les Parques, les constellations, Jupiter lui-même. D'une part, le poète ne parle que d'amitié et c'est au nom de cette amitié qu'il cherche à faire changer son ami de sentiment ; d'autre part, par sa fonction de poète, il affirme avec assurance connaître les destins divins. La vivacité de cette ode se justifie à la fois par l'intimité, l'amitié portée par Horace à Mécène et par sa fierté de poète. Dans la première strophe, après l'interrogation oratoire, la phrase, au début, a une allure indéniablement solennelle : la polysyndète « nec dis... nec mihi... » soulignée par la correspondance verticale crée une phrase d'une structure rhétorique parfaite, ce qui n'exclut pas néanmoins, dans la proximité des deux termes, une vivacité, que renforce ensuite la séparation d'un vers à l'autre de l'adverbe et du verbe qu'il complète : *te prius / obire*.

Les cas où des anaphores horizontales viennent scander un changement de proposition sont beaucoup plus rares : on en relève deux, 1.17. 13 et 3.9. 24. Dans de telles constructions, la brièveté de l'énoncé que l'anaphore vient souligner, donne au passage une intensité qui le détache du reste de l'ode.

Dans le premier cas, 1.17. 13-14, les deux propositions liées par anaphore se trouvent au centre de l'ode :

*Di me tuentur,| dis pietas mea*

*et musa cordi est. Hic tibi copia*

*manabit ad plenum benigno*

*ruris honorum opulenta cornu ;*

---

<sup>10</sup> J. Dangel, 1982, p. 152.

Dans cette ode 1.17, les trois premières strophes forment une première moitié où le poète décrit le cadre idyllique dans lequel il vit ; les trois strophes et demi qui forment la deuxième moitié invitent Tyndaris à venir jouir de ce lieu. Entre ces deux parties, l'affirmation centrale, 1.17. 13-14, se distingue donc du reste et forme le noyau de l'ode. L'intervention des dieux, dont il n'est question nulle part ailleurs, donne à cette phrase une importance remarquable. Ce vers et demi apporte, semble-t-il, la clé de cette ode, en laissant entendre, derrière le locuteur amoureux qui invite une jeune femme, la voix du poète lui-même tenant un discours métopoétique<sup>11</sup> : comme dans d'autres passages, Horace se dit protégé des dieux, et, par là, souligne la valeur de son œuvre poétique<sup>12</sup>. L'anaphore horizontale de 1.17. 13-14 donne un mouvement rapide à l'expression et témoigne de la fierté qu'éprouve le poète pour cette protection divine et donc pour la valeur de son œuvre.

Dans le cas de 3.9. 24, l'importance du vers tient également à sa place, cette fois à la fin de l'ode, et au sens du passage : après s'être vantée d'avoir trouvé un nouvel amant, Lydia finit par avouer que c'est avec plaisir qu'elle reviendrait à son ancien ami :

Quamquam sidere pulchrior  
ille est, tu leuior cortice et inprobo  
iracundior Hadria,  
**tecum** uiuere amem, | **tecum** obeam lubens

La structure des deux propositions est exactement symétrique : tecum – uiuere / obeam – amem / lubens. L'anaphore de *tecum* rend plus insistante encore cette symétrie, bien que, cependant, l'élision du second « tec(um) » la gâche légèrement. Lydia avoue finalement qu'elle aime toujours son interlocuteur : elle le dit avec force, dans un rythme simple qui montre de la sincérité, mais l'élision, ainsi que la longue subordonnée concessive des vers 21-23, montre une défiance néanmoins face à cet homme « iracundior Hadria »<sup>13</sup>.

Ces anaphores horizontales, comme les anaphores verticales, créent un rythme simple et clair ; leur différence tient à la plus grande vivacité liée à la proximité des marqueurs rythmiques.

### iii. Anaphores verticales à la coupe

---

<sup>11</sup> Sur cette interprétation métopoétique de 1.17, qui est usuelle dans la critique horatienne et que nous suivons, cf. *supra* p. 188.

<sup>12</sup> Cf. les autres passages où Horace souligne la protection divine dont il jouit : 2.7. 13, 2.13, 2.17. 27, 3.4. 17 et 28. En 1.22, il explique que les dieux protègent les hommes bons, mais l'image que, pour illustrer cela, il donne de lui, est celle d'un poète amoureux. Sur la protection divine dont jouissent traditionnellement les poètes, cf. W. Kroll, 1924, p. 30 sq.

<sup>13</sup> D. West, *art. cit.*, in S.J. Harrison, 1995, p. 104 note également l'ambivalence des sentiments dans la métrique verbale de ce quatrain. La forme verbale exceptionnelle du glyconien formée de deux mots « iracundior Hadria » peint l'assurance de la jeune femme, capable de tenir tête à un homme ; au contraire, l'asclépiade mineur qui suit isole les choriambes (« uīuēre āmēm | tēcum ōbēām ») selon un rythme plus monotone qui peindrait la soumission finale à l'amour qu'elle éprouve malgré tout encore pour l'homme.

Les dispositions verticales en début de vers, et horizontales mettent les deux grilles de lecture métrique et rhétorique en parfaite coïncidence. Les marqueurs rythmiques permettent de créer un sentiment de répétition non seulement entre deux membres rhétoriques, mais également entre deux membres métriques, des vers dans le premier cas, des hémistiches dans le second.

Il existe aussi des cas où la disposition est verticale mais non pas en début de vers mais en coupe. Ce sont là des dispositions tout à fait différentes : en effet, la répétition du mot vient donner, dans la grille rhétorique, une importance au repère syntaxique qui dépasse celle qu'a la coupe dans la grille métrique. Citons par exemple la dernière phrase de l'ode 4.5, ode qui, rappelons-le, s'apparente à un hymne à Auguste :

“Longas o utinam, dux bone, ferias  
praestes Hesperiae !”| **dicimus** integro  
sicci mane die,| **dicimus** uuidi,  
cum sol Oceano subest.

L'anaphore « **dicimus** » scande ici l'antithèse « sicci / uuidi », « mane die / cum sol subest ». Les repères syntaxiques, où débutent les deux propositions, prennent, grâce au rythme anaphorique, une importance très grande, si bien que les deux coupes, où interviennent ces repères, jouissent de plus de relief rhétorique que les fins de vers (même si la fin du troisième vers correspond à un changement de proposition). Il y a alors un certain décalage entre la grille métrique et la grille rhétorique. Certes ce décalage est tout relatif, mais intervenant en strophe asclépiade a, il est, semble-t-il, notable. Le vers asclépiade mineur a un équilibre marqué du fait des deux groupes choriambiques qui encadrent la coupe ; or, ici la correspondance verticale à la coupe incite à une lecture *ad sensum* qui accentue le relief de cette coupe au détriment de celui du début de vers, ce qui décale le vers, et modifie ainsi son équilibre habituel.

En fait, il nous semble que la position des marqueurs rythmiques à la coupe du vers montre l'hésitation à prononcer un hymne proprement dit pour Auguste<sup>14</sup> : si l'invocation initiale (4.5. 1-4) est bien celle que l'on prononce dans un hymne, si le vocabulaire (4.5. 1 : « diuis », 4.5. 32 : « deum », 4.5. 35 : « deum ») présente Auguste comme un dieu, certains détails montrent des différences par rapport à un hymne traditionnel : la présentation des bienfaits (4.5. 17-24) se fait sans *Du-Stil*, Auguste est loué en compagnie d'autres dieux et non seul (4.5. 31-32). Horace souligne l'originalité de la pratique : il n'est pas naturel de louer un homme comme on loue un dieu. C'est peut-être cela qui se fait sentir dans le rythme de la dernière phrase. La position du « **dicimus** » en coupe de vers complexifie légèrement le rythme, elle forme comme une appoggiature dans le mouvement calme et régulier qui doit être celui d'un hymne.

---

<sup>14</sup> L'essentiel du livre IV peut se lire comme la tentative de chanter cet hymne à Auguste : cf. M. Lowrie, 1997, p. 326-349.



Lorsque cette disposition horizontale à la coupe accompagne un rejet, l'importance syntaxique donnée à la coupe est alors d'une importance telle qu'on peut parler de discordance entre les deux grilles. C'est le cas en 2.20. 1-8 :

- 1 Non usitata nec tenui ferar  
penna diformis per liquidum aethera  
uates neque in terris morabor  
longius inuidiaque maior
- 5 urbis relinquam. | **Non ego**, pauperum  
sanguis parentum, | **non ego** quem uocas  
dilecte Maecenas, obibo
- 8 nec Stygia cohibebor unda.

Ici la reprise de « non ego » est une *repetitio* identique aux cas vus plus haut<sup>15</sup>. Intervenant, à la coupe, après le rejet de « urbis relinquam », elle souligne la discordance métrique/rhétorique et la prolonge, comme en écho, au vers suivant. Évidemment ce rythme complexe montre l'agitation et la joie du poète de se sentir, littéralement, pousser des ailes, de devenir un *uates* immortel, de réaliser son rêve d'aller « toucher de la tête les étoiles » (1.1. 36). Les quatre strophes suivantes développeront cette pensée, mais c'est vraiment ici qu'est exprimée avec force la légitime fierté du poète lyrique<sup>16</sup>.

Nous avons examiné jusqu'ici les organisations rythmiques verticales et horizontales, depuis le rythme le plus simple jusqu'aux dispositions plus complexes. Restent les cas où les marqueurs rythmiques prennent appui sur des repères métriques de nature différente, coupe et début de vers. Ces dispositions créent des rythmes plus amples. Cela est sensible, , dans les anaphores qui suivent le schéma [début de vers / coupe de vers suivant].

#### iv. Anaphore avec alternance coupe – début de vers

Lorsqu'elle intervient, comme c'est le cas la plupart du temps, aux premiers et deuxièmes vers de la strophe, une telle composition vient souligner cette structuration strophique que nous avons déjà étudiée dans le précédent chapitre : le repère rhétorique se trouve placé non pas, comme souvent, à la fin du deuxième vers, mais à la coupe de celui-ci<sup>17</sup>. Avec une anaphore à cette coupe, la structuration rhétorique de la strophe est alors insistante. C'est ce que l'on trouve dans cette évocation d'Apollon, en 3.4. 61-64 :

---

<sup>15</sup> Cf. *supra* p. 412.

<sup>16</sup> Sur les jeux phoniques qui accompagnent cette anaphore, cf. p. 526.

<sup>17</sup> Sur le rôle important de la coupe du deuxième vers dans l'organisation rythmique de la strophe, cf. ce que nous en avons vu pour le matériel syntaxique : p. 309 sq.

Qui rore puro Castaliae lauit  
crinis solutos, **qui** Lyciae tenet  
dumeta natalemque siluam,  
Delius et Patareus Apollo.

Cette évocation d'un dieu n'a pas lieu ici dans un contexte hymnique, mais mythologique : le poète narre l'épisode de la Titanomachie. Dans cette histoire violente, pleine de bruit et de fureur, cette strophe, parfaitement close sur elle-même, évoque Apollon, le dieu de l'équilibre, le dieu clair obscur, qui habite une source scintillante et de sombres forêts, qui visite la Grèce entière, de la Lycie jusqu'à Delphes en passant par Délos, enfin le dieu augustéen par excellence. Cette strophe par laquelle s'achève le récit de la Titanomachie nous ramène à un rythme moins agité que ce qui précède<sup>18</sup>. Le rythme est ample et régulier<sup>19</sup>. L'anaphore structure la strophe tout entière : elle met en parallèle deux propositions de longueur identique (un vers et demi), qui ont en facteur commun le quatrième vers, qui prononce le nom d'Apollon.

Cette disposition anaphorique [début de strophe / coupe du deuxième vers] renforce les effets du repère syntaxique à la coupe, effets que nous avons analysés au précédent chapitre. Elle donne à la strophe un rythme original mais ferme, moins simple que lorsque le repère est en début de vers, un rythme puissant en définitive. L'ordre apollinien est ici célébré comme le vainqueur du désordre des Géants.

Nous venons d'étudier les types de constructions où les marqueurs rythmiques ont une double pertinence métrique et rhétorique : ils sont devant un repère métrique et en début de membre syntaxique. C'est une situation très fréquente. Nous avons essayé de souligner les différences rythmiques qui peuvent cependant exister. Dans la majorité de ces cas, on a une disposition verticale des marqueurs rythmiques en début de vers. Ces constructions sont les plus simples et visent à une simple mise en évidence rythmique. Puis nous avons vu différentes situations où le rythme semble plus vif, ou plus ample, tout en étant relativement univoque, les repères métriques et les repères syntaxiques concordant plus ou moins. Dans toutes ces constructions, la phrase se déploie grâce à des marqueurs rythmiques forts, en concordance claire avec le cadre strophique.

Nous allons maintenant nous intéresser à une situation très différente : celle où les marqueurs rythmiques n'ont pas de pertinence rhétorique, mais sont en position métrique forte. Ces cas sont infiniment plus rares, bien sûr.

---

<sup>18</sup> La narration de la Titanomachie adopte partout une rhétorique puissante jouant sur des anaphores insistantes, mais les décalages avec le cadre métrique sont plus vif dans le cours du récit : cf. 3.4. 48-52 : p. 888 ; 3.4.57-60 : p. 443 et 925.

<sup>19</sup> Cf. ce que nous en avons déjà dit dans la première partie : p. 158.

*b) Position rhétorique faible / position métrique forte*

i. Analyse du contrepoint entre métrique et rhétorique

Dans la situation précédente, les marqueurs rythmiques jouissaient de toute leur pertinence rhétorique. Dans la disposition qui nous intéresse maintenant, ce n'est plus le cas : selon une lecture purement *ad sensum*, les marqueurs rythmiques sont inclus à l'intérieur de membres de phrases et ne les scandent nullement. Leur rôle dans la constitution du rythme rhétorique est faible, voire nul.

En revanche, ils sont mis en évidence par leur position métrique. Le matériel rythmique n'est alors plus au service de sa grille de lecture naturelle, la grille rhétorique ; il est utilisé directement et exclusivement pour hyperdessiner la grille de lecture métrique. Cette situation est rare assurément : nous comptons 21 cas de ce type (cf. Tableau B-10). Cependant, ce nombre est suffisant pour démontrer un usage original que sait faire Horace d'un matériel rythmique d'origine rhétorique : l'utiliser pour souligner la grille métrique. Une telle construction crée un étonnant jeu de contrepoint entre la structure métrique, que les mots répétés viennent souligner, et le schéma phrastique, où les mots répétés ne jouissent d'aucune force liée à leur position.

Pour analyser en détail les différentes structures possibles, il convient d'organiser l'étude suivant le schéma métrique que les mots soulignent : on distinguera les cas de correspondances métriques horizontales ou verticales des autres cas. Ces correspondances verticales et horizontales sont les plus fréquentes : sur les 21 cas recensés, il y en a 18 de ce type. Ce sont eux dont nous parlerons d'abord ; nous dirons un mot ensuite des trois autres cas.

➤ *Horizontalité et verticalité :*

Dans les cas de correspondances horizontales ou verticales, les marqueurs rythmiques soulignent des repères métriques très proches, soit parce qu'ils se suivent (correspondances horizontales : début de vers / coupe de vers), soit parce qu'ils sont de même nature (correspondances verticales : débuts de vers ; ou coupe). Ces constructions méritent donc d'être étudiées à part : elles mettent en évidence, avec force, les repères métriques, alors même qu'elles n'ont pas de pertinence sur le plan rhétorique. Cependant, pour bien comprendre comment se fait le contrepoint avec la structure rhétorique, on ne peut se contenter de dire que la position rhétorique est faible. Sans doute faut-il analyser plus en détail la disposition rhétorique de ces marqueurs rythmiques. Nous distinguerons donc ces cas :

- D'abord ceux où le second marqueur rythmique se trouve seul en position rhétorique forte : dans le Tableau B-12 ci-dessous, nous appelons ces positions rhétoriques « cours / début de membre ».

- Ensuite ceux où c'est le premier marqueur rythmique qui se trouve seul en position rhétorique forte : dans le Tableau B-12 ci-dessous, nous appelons ces positions rhétoriques « début / cours de membre ».

- Enfin ceux où aucun marqueur rythmique ne se trouve en position rhétorique forte : dans le Tableau B-12 ci-dessous, nous appelons ces positions rhétoriques « cours / cours de membre ».

Voici le compte d'ensemble de ces cas :

**Tableau B-12**

position rhétorique :	alcaïque	saphique	asc a	asc b	autres	Total
cours / début de membre	2	6	1	0	2	11
début / cours de membre	1	1	0	1	0	3
cours/cours de membre	1	2	0	1	0	4
Total	4	9	1	2	2	18

L'examen de ce tableau fait ressortir une tendance remarquable : dans la majorité des cas, le second marqueur, à défaut du premier, est placé à l'initiale du membre syntaxique. Une telle tendance ne peut pas être sans signification : elle doit participer à un effet rythmique particulier qu'il va nous falloir étudier en détail dans un premier point. Ensuite, nous examinerons les deux autres situations où le second marqueur n'est pas en début de membre.

▪ Position rhétorique forte du second marqueur rythmique

L'examen des vers horatiens va confirmer les suppositions que l'on pouvait formuler à la lecture du Tableau B-12 : remarquable est la disposition qui consiste à reprendre, à l'initiale d'un membre syntaxique, un mot qui était placé dans le cours du membre précédent, tandis que, dans la grille de lecture métrique, les deux occurrences ont une pleine pertinence. En effet, tous les cas que nous allons analyser dans ce point ont un grand intérêt stylistique.

Les chiffres du Tableau B-12 montrent que cette disposition est très fréquente en strophe saphique (6 cas sur 11). Cela n'est pas étonnant. Comme nous l'avons vu, la strophe saphique donne au cadre métrique une grande importance, ses repères sont très souvent hyperdessinés par la syntaxe. Il n'est donc pas surprenant que cette strophe use d'une telle disposition où les deux marqueurs rythmiques sont devant repère métrique ; cette disposition permet de créer un rythme très original tout en se moulant totalement dans le réseau des repères métriques. Analysons maintenant ces cas.

1. Marqueurs rythmiques en correspondance verticale en début de vers :

Lorsque le second marqueur rythmique se trouve en position rhétorique forte, à l'initiale du membre, il est indéniable que ce rythme, à défaut d'avoir la pertinence rhétorique que nous avons définie plus haut, a cependant, dans cette grille de lecture *ad sensum*, un réel intérêt. Citons par exemple le cas de 1.3. 27-33 que nous présenterons d'abord en *scriptio continua* :

Audax Iapeti genus || **ignem** fraude mala gentibus intulit ;|| **post ignem** aetheria domo ||  
subductum macies et noua febrium || terris incubuit cohors || semotique prius tarda  
necessitas || leti corripuit gradum.

Ces vers racontent le vol du feu par Prométhée et les conséquences qu’elles ont eues sur l’humanité. La répétition de « ignem » n’a pas une pertinence rhétorique très forte : il ne s’agit pas d’une anaphore rhétorique au sens strict. Pourtant, elle est loin d’être sans intérêt et sans effet stylistique : le mot « ignem » est d’abord formulé en cours de membre, et sa reprise en première position d’une nouvelle proposition vient rappeler l’attention sur lui. On a ainsi un effet de reprise, une relance du mouvement qui souligne avec vivacité les conséquences inattendues du geste prométhéen : le mouvement rythmique lancé par la répétition d’ « ignem » se poursuit par l’accumulation des maux (1.3. 30-33) que les hommes reçurent en retour. Cette répétition du mot « ignem », dans la grille de lecture rhétorique, n’est donc pas sans valeur stylistique, bien au contraire, mais les deux marqueurs n’ont pas une position équivalente, ce qui ôte de la pertinence rhétorique au rythme. On admettra que l’effet n’est pas d’une force majeure d’un point de vue rhétorique.

Or, si cette structure rhétorique, tout en étant notable, n’est pas particulièrement forte, la position métrique des marqueurs est, en revanche, d’une grande pertinence. Les deux occurrences du mot « ignem » sont placées à l’initiale du dernier vers d’un quatrain et à l’initiale du quatrain suivant : on a affaire à une anaphore métrique très puissante :

25 Audax omnia perpeti  
gens humana ruit per uetitum nefas ;  
audax Iapeti genus  
**ignem** fraude mala gentibus intulit ;

**post ignem** aetheria domo

30 subductum macies et noua febrium  
terris incubuit cohors  
semotique prius tarda necessitas

33 leti corripuit gradum.

Cette disposition crée ainsi un contrepoint rythmique intéressant<sup>20</sup>. Au procédé rhétorique de pertinence stylistique moyenne qu’est la reprise d’un mot à l’initiale d’un membre, se superpose une anaphore métrique qui prend appui sur un début de strophe. La

---

<sup>20</sup> Avec un jeu supplémentaire de *uariatio* créé par la synalèphe du second « ignem » : cette *uariatio* par élision est une pratique stylistique courante en latin, on le sait. Cf. J. Soubiran, 1966.

grille de lecture métrique donne une importance et une puissance toute neuve à ce feu prométhéen : on y reconnaît le symbole de l'audace humaine et la cause des malheurs du monde.

Ce procédé rythmique trouve sa place dans un passage de type narratif : il s'agit de la narration mythologique du vol du feu. Il est intéressant de noter combien le rythme donne force à cette narration. Les vers 25-26 contenaient une *sententia* morale : la transition vers la narration s'est faite pas une anaphore très simple du mot « audax » (l. 25-27). Le rythme relevait alors d'un unisson métrique – rhétorique. En entrant dans le narratif, le texte acquiert un rythme plus vif où s'expriment les souffrances humaines (on notera la présence d'un repère syntaxique à la coupe du vers 30 et l'enjambement compact aux vers 32-33).

Ce rythme de 1.3. 27-32 s'analyse comme une simple reprise rhétorique associée à une puissante anaphore métrique qui prend appui sur un début de strophe. Une telle construction est rare. En strophe saphique, on en trouve deux exemples : le type métrique leur donne une puissance rythmique exceptionnelle : il s'agit de 1.2. 4-5 et 2.4. 4-5 :

Iam satis terris niuis atque dirae  
grandinis misit Pater et rubente  
dextera sacras iaculatus arces  
**terruit** urbem,

Ne sit ancillae tibi amor pudori  
Xanthia Phoceu : prius insolentem  
serua Briseis niueo colore  
**mouit** Achillem,

**terruit** gentis, graue ne rediret  
saeculum Pyrrhae noua monstra questae,  
omne cum Proteus pecus egit altos  
uisere montis

**mouit** Aiacem Telamone natum  
forma captiuae dominum Tecmessae;  
arsit Atrides medio in triumpho  
uirgine rapta.

Dans une grille de lecture rhétorique, la répétition des verbes « terruit » en 1.2, « mouit » en 2.4 constitue une reprise qui relie, dans le premier cas, des groupes verbaux (« terruit urbem / terruit gentis »), dans le second, des propositions indépendantes de sujets différents (« Briseis mouit Achillem / mouit Aiacem forma Tecmessae »). Ce type de liaison est un procédé assez vif : un mot dans le cours d'un membre est répété au début d'un nouveau membre. À la manière d'un coup de fouet, cette reprise relance le mouvement rythmique, lui donne une nouvelle force. Il s'agit dans les deux cas, comme en 1.3, de passages narratifs qui visent à attirer l'attention de l'allocutaire sur une idée importante : en 1.2, la narration veut montrer les malheurs des guerres civiles, en 2.4 elle cherche à faire admettre les amours ancillaires par de nobles exemples<sup>21</sup>.

---

<sup>21</sup> Ce type de reprise, en 1.2. 4-5, 1.3. 28-29, 2.4. 4-5, participe donc à la dramatisation de passages narratifs. Une même dramatisation nous semble créée par la place d'un adverbe de temps au début des narrations, « iam »

Cependant, si ces procédés ont une importance indéniable d'un point de vue rhétorique, leur puissance serait toute relative, si, en contrepoint, la grille de lecture métrique, ne plaçait pas les marqueurs rythmiques en position forte, à l'initiale de vers consécutifs, et même, pour le second, à l'initiale d'une strophe. L'effet est double.

D'une part, la grille de lecture métrique donne une force nouvelle à ce procédé rhétorique de reprise verbale.

D'autre part, ce procédé rhétorique de juxtaposition anaphorique, d'une strophe à l'autre, forme un type d'enjambement additionnel d'une force exceptionnelle<sup>22</sup>. Comme nous l'avons vu<sup>23</sup>, l'enjambement strophique additionnel participe d'un style linéaire, additionnant des impressions multiples et créant des surprises. En 1.2. 1-8 et 2.4. 1-8, les deux strophes contiennent chaque fois des idées différentes que le procédé de reprise verbale relie avec force et vivacité.

En 2.4. 1-8, la première strophe associe une exhortation (« ne sit amor pudori ») à un argument concret emprunté à la mythologie : Achille aussi a aimé une servante, il n'y a donc pas de honte à cela. Avec la seconde strophe, l'*exemplum* mythologique dont la visée était d'abord purement argumentatif, prend de l'autonomie et se prolonge jusqu'au vers 12 au point que l'on en oublie la visée de départ. La répétition puissante de « mouit » en initiale de vers et de strophe donne force à cette autonomisation de la narration<sup>24</sup>. Cet enjambement additionnel au rythme exceptionnel permet la transition du discours au récit.

En 1.2. 1-8, il s'agit d'une transition non pas tant du discours au récit que du présent au passé mythique : tandis que la première strophe décrit les malheurs qui ont frappé Rome depuis l'assassinat de César, la seconde, du moins à partir de la coupe du vers 5, les compare à l'époque du déluge. Mais, si la transition est permise grâce à la répétition de « terruit », le passage du présent au mythe se fait plutôt par la subordonnée additionnée « graue ne rediret ». Le décalage métrique / rhétorique est ici très important car il permet une transition très subtile entre le présent évoqué dans la première strophe et le mythe narré dans les huit vers suivants : le matériel rythmique lexical (répétition de « terruit ») souligne de façon forte et originale l'enjambement additionnel dès le début de la nouvelle strophe, puis le matériel syntaxique (subordonnée centrifuge « graue ne rediret ») est sollicité à la coupe pour

---

en 1.2. 1, « prius » en 2.4. 2. Le « iam » initial, surtout, est un procédé de dramatisation fréquent (pour son importance dans l'écriture narrative, cf. J.P. Chausserie-Laprée, 1969, p. 497).

<sup>22</sup> Au sujet de 1.2. 1-8, M. Lenchantin, 1944, p. 74 remarquait déjà : « l'anafora facilita l'incastro rappresentato da una proposizione coordinata in asindeto con la precedente che comincia dalla stessa parola ». Nous n'étudierons pas en soi-même cette fonction de l'anaphore dans les enjambements additionnels : sur ce point, cf. l'analyse de K.E. Bohnenkamp, 1972, p. 122-150 : il reconnaît dans l'anaphore un moyen stylistique de distinguer les strophes et mène une étude comparée de ce procédé dans les odes en distiques et monostiques.

<sup>23</sup> Cf. première partie p. 176 sq.

<sup>24</sup> Cette autonomisation de la narration est créée également par d'autres procédés : cf. p. 179.

introduire le mythe. On a ainsi une transition qui s'appuie sur des outils variés et utilisés de façon complexe<sup>25</sup>.

Ces deux cas de 1.2. 4-5 et 2.4. 4-5 constituent des effets rythmiques tout à fait remarquables : ils résultent d'un contrepoint complexe entre métrique et rhétorique. Utilisés en strophe saphique, ils prennent une apparence très spéciale : d'abord, ils donnent à l'adonique un relief fort puisque c'est lui qui contient la première occurrence du mot répété, ensuite compte tenu de la brièveté de cet adonique, cette première occurrence du mot se trouve placé en position pénultième du membre : dans la grille de lecture rhétorique, on n'est pas loin d'un procédé d'anadiplose<sup>26</sup>.

Une telle disposition des marqueurs rythmiques permet un chevauchement entre une grille de lecture métrique qui souligne avec force les repères où ils interviennent, et une grille de lecture rhétorique selon laquelle ces marqueurs ont une pertinence toute relative. Des jeux rythmiques originaux sont ainsi créés, qui permettent des variations musicales.

## 2. Marqueurs rythmiques en correspondance verticale à la coupe :

Dans les cas précédents, les marqueurs rythmiques intervenaient à des repères métriques importants, début de vers ou de strophe : l'effet était très puissant. Quant les marqueurs interviennent à la coupe, l'effet est plus léger, plus gracieux également. Un bel exemple est celui de 2.10. 5-8 :

Auream quisquis mediocritatem  
diliget //, tutus | **caret** obsoleti  
sordibus tecti //, | **caret** inuidenda  
sobrius aura.

Cette strophe parfaitement close sur elle-même est construite de façon très claire : une protase formée d'une relative sujet suivie d'une double apodose. Ces deux principales sont construites de la même manière : apposition au sujet + caret + complément. Cette construction identique est au service d'une antithèse typique de cette rhétorique parénétiq ue : celui qui recherche l'*aurea mediocritas* se protège des inconvénients qui guettent le pauvre (« sordibus tecti ») comme de ceux qui guettent le riche (« inuidenda aura »). Cependant cette construction identique, très nette en soi-même, ne s'appuie pas sur un ordre des mots aussi net :

---

<sup>25</sup> Cette phrase qui ouvre l'ode 1.2 (v. 1-12) est profondément analytique et s'approche d'une écriture narrative : le « *Iam* d'ouverture » peint l'intensité dramatique (sa place en début d'ode attire immédiatement l'attention) et les différentes idées sont déroulées de façon centrifuge. Nous verrons plus loin que des jeux d'assonance dans la première strophe soulignent ces changements d'idées (p. 524). Mais ce style analytique se trouve intégré dans une structure métrique qui lui apporte un cadre et une unité : c'est ce que nous venons de voir pour l'anaphore, et nous le reverrons pour la coordination au vers 2 (p. 687). Par là, Horace parvient à faire la peinture du désordre civique dans un moule lyrique parfaitement maîtrisé.

<sup>26</sup> Nous en reverrons par la suite : p. 449.



Auream quisquis mediocritatem diligit,

*tutus caret obsoleti sordibus tecti,*

*caret inuidenda sobrius aura.*

Les deux principales, malgré leur contenu, n'ont pas une organisation verbale symétrique : l'adjectif « sobrius » dans la seconde principale, pendant du « tutus » de la première, n'est pas, comme lui, à l'initiale. Au contraire, « caret », en seconde position dans la première principale, est ensuite à l'initiale<sup>27</sup>. Dans une phrase si nette dans sa structure rhétorique, on voit bien que ces décalages dans l'ordre des mots réduisent l'impression de parfait parallélisme. Mais en réalité, cette place des mots se justifie entièrement par le souci d'une correspondance verticale dans la grille métrique : le verbe « caret » se trouve ainsi, dans les deux vers consécutifs, après la coupe<sup>28</sup>. Cette répétition de « caret » souligne ainsi les repères métriques, sans que la grille rhétorique soit fortement mise en valeur. La musique du rythme métrique donne ainsi, en contrepoint avec le sens, une profondeur à cette phrase, qui par ailleurs risquait fort d'apparaître trop moralisante<sup>29</sup>.

### 3. Marqueurs rythmiques en correspondance horizontale

Les cas précédents sont ceux où la répétition de mot jouait sur une correspondance verticale. L'effet de correspondance horizontale est plus fort, pour les raisons que nous avons citées plus haut : proximité des deux repères métriques, incitation à une lecture colométrique. Dans ces constructions, il ne peut y avoir, entre les deux occurrences du mot répété, qu'un ou deux termes : ce mot répété se trouve ainsi, lorsqu'il apparaît la première fois, en position pénultième ou antépénultième dans le membre rhétorique. La répétition correspond donc souvent à une quasi anadiplose rhétorique. Ce sont les repères métriques qui vont lui donner toute sa force. Ces constructions correspondent généralement à des structures assez oratoires. On a deux cas où le mot répété apparaît d'abord en position pénultième : il s'agit de 3.1. 21 et 4.9. 46 :

---

<sup>27</sup> La traduction de F. Villeneuve, 1929 laisse croire à un parallélisme de construction qui certes existe du point de vue métrique, mais aucunement du point de vue rhétorique.

<sup>28</sup> Les correspondances verticales ne se limitent pas à la répétition de mots : la métrique verbale [caret : 2syllabes – obsoleti/inuidenda : 4 syllabes], les jeux de sonorités [sordibus / sobrius] mettent partout en évidence la grille métrique et donnent à la strophe une cohésion remarquable, par delà le schéma rhétorique.

<sup>29</sup> En plus de ce rythme lexical, on peut reconnaître un rythme phonique que nous étudierons plus loin : cf. p. 590.

Destructus ensis cui super impia	Non possidentem multa uocaueris
ceruice pendet, non Siculae dapes	<b>recte</b> beatum ; <b>rectius</b> occupat
dulcem elaborabunt saporem	nomen beati, qui deorum
non auium citharaeque cantus	muneribus sapienter uti.

**somnum** reducent : **somnus** agrestium

lenis uirorum non humilis domos

fastidit ...

Ce jeu de répétition a pour effet de souligner les repères métriques, début de vers et coupe. Mais ce soulignage ne se fait pas par une coïncidence rhétorique / métrique, car d'un point de vue rhétorique, en lecture prosaïque, cette répétition de mot n'a pas de pertinence très forte : il s'agit simplement d'une reprise de phrase. Or la métrique donne à ces mots une importance exceptionnelle : d'une part bien sûr simplement parce qu'ils sont à l'initiale d'un vers, mais d'autre part surtout parce qu'ils participent à un jeu de correspondance horizontale. La structure métrique se trouve ainsi très nettement dessinée, ces repères qui donnent au vers sa rythmique propre se trouvent vigoureusement soulignés, néanmoins tout cela se fait certes par les mots, mais non par une concordance avec le rythme rhétorique, c'est-à-dire avec le sens. Le décalage entre le rythme et le sens est ainsi parfait.

Ces passages sont, tous les deux, fortement gnomiques, mais on voit que par ce décalage avec le rythme du vers, cette morale qui s'énonce ici n'est pas d'une froideur prosaïque, elle s'exprime sous une forme musicale, où se fait sentir toute la sensibilité que peut traduire cette poésie lyrique. Le poète ne donne pas de leçon de morale, il reste poète, imprègne son discours d'émotions et intègre sa morale à un poème d'une richesse infinie<sup>30</sup>.

Dans le cas où le mot répété apparaît dans la première proposition en position antépénultième, le contrepoint rhétorique / métrique est plus complexe encore, parce que cette position met le mot en milieu de phrase, absolument pas en évidence. Ainsi en 1.33. 6 :

5      Insignem tenui fronte Lycorida  
          **Cyri** torret amor, **Cyrus** in asperam  
          declinat Pholoen: sed prius Apulis  
          iungentur capreae lupis

---

<sup>30</sup> Redisons encore une fois que les odes mettent en scène les énoncés gnomiques, à l'intérieur d'un décor que le lecteur est invité à reconstituer : cf. P.J. Connor, 1970.

9 quam turpi Pholoe peccet adultero.

Que le mot répété soit un nom propre, avec un son grec [y], le fait évidemment ressortir. Dans cette description de la course à l'amour, fondée sur un jeu de chassé-croisé [Lycoris aime Cyrus qui aime Pholoe qui n'aime personne], ce décalage entre la grille métrique et la grille rhétorique est riche de sens. Le poète parle d'un amour libre, sans loi, si ce n'est celle, insaisissable, de Vénus, et cette répétition de mot qui se fait sans l'appui d'une position rhétorique forte montre combien faible paraît la logique qui apparie les amants. Mais le poète lyrique reste maître de sa forme. L'Albius à qui s'adresse cette ode est traditionnellement assimilé à Tibulle : en tous les cas, Horace conseille ici d'abandonner toute illusion sur l'amour et de cesser de chanter des élégies. Or, par la même occasion, il donne ici une parfaite leçon de ce que semble devoir être, selon lui, le lyrisme : une forme ample, d'une riche musicalité, trouvant dans le rythme métrique une structure forte et qui grâce à toutes ses ressources est à même de traiter tous les sujets, même les plus infimes, sans tomber dans la frivolité. Dans cette seconde strophe, Horace réussit le tour de force d'exprimer l'absurdité apparente des amours humaines en soulignant en même temps les repères d'une forme métrique impeccable.

La disposition que nous venons d'étudier dans ce point consiste à reprendre, à l'initiale d'un nouveau membre syntaxique, un mot qui se trouvait dans le cours du précédent membre : il s'agit là d'une disposition rhétorique intéressante, sans être d'une pertinence rythmique de premier ordre. Elle permet des jeux puissants de relance, parfois de va-et-vient, quelquefois assez proches de l'anadiplose. Or, en contrepoint de cette disposition rhétorique, les marqueurs rythmiques sont en position métrique forte. Du coup, la grille de lecture métrique donne un relief nouveau à la disposition rhétorique qui, de son côté, éclaire de façon originale le cadre métrique.

Cette place du second marqueur rythmique à l'initiale du membre est la place la plus fréquente quand existe ce contrepoint entre une pertinence rhétorique faible et une pertinence métrique forte des marqueurs. Nous allons maintenant examiner les cas, plus rares, où le second marqueur n'est pas à l'initiale du membre syntaxique : il se peut alors qu'au moins le premier marqueur y soit.

- Position rhétorique forte du premier marqueur rythmique

Comme le montre le Tableau B-12, les cas sont rares de jeux rythmiques s'appuyant sur les repères métriques et où seul le premier marqueur est en position rhétorique forte : on en compte trois seulement. Par ailleurs, ces cas sont presque tous des cas particuliers. D'un point de vue général, on dira qu'une telle construction est moins claire encore, du point de vue rhétorique, que la construction précédente : de fait, cette fois-ci, le passage d'un membre à l'autre n'est pas souligné par le marqueur rythmique ; en revanche, la position forte du

premier marqueur signale, mais seulement *a posteriori*, l'importance stylistique du couplage. On citera ainsi le cas, exemplaire, de 2.16. 23-24 que l'on citera successivement

d'après la colométrie syntaxique :

Scandit aeratas uitiosa nauis cura nec turmas equitum relinquit	<b>ocior</b> ceruis et agente nimbos <b>ocior</b> Euro.
--	--

d'après la lecture métrique :

Scandit aeratas uitiosa nauis

Cura nec turmas equitum relinquit

**ocior** ceruis et agente nimbos

**ocior** Euro.

En lecture prosaïque, la répétition de l'adjectif est peu mise en valeur, mais, évidemment, en lecture *ad metrum*, la correspondance verticale entre le début du troisième saphique et celui de l'adonique crée un parallélisme et unifie les deux groupes adjectifs. Ce contrepoint entre métrique et rhétorique exprime bien comment *Cura* poursuit partout les humains : l'accent dans la diction que la correspondance verticale fait porter sur le second *ocior* survenant au milieu du groupe adjectif « agente nimbos **ocior** Euro » crée un effet de décalage qui donne une impression de rapidité conforme au sens. Ce double groupe comparatif qui forme un motif de clôture pour la phrase et la strophe prend ainsi un rythme remarquable : il donne à l'énoncé une couleur plus vive que cette *sententia* seule n'aurait eu.

Assez semblable à cette structure pourrait paraître le cas de 2.3. 17-19 :

**Cedes** coemptis saltibus et domo

uillaque, flauus quam Tiberis lauit,

**cedes**, et exstructis in altum

diuitiis potietur heres.

Les coordinations semblent unir ensemble « saltibus et domo » tandis que le « -que » de « uillaque » paraît coordonner les deux propositions dont le verbe est le même : la première occurrence du mot est à l'initiale du premier membre, la seconde à la fin du second :

<b>Cedes</b> saltibus et domo uillaque, flauus quam Tiberis lauit, <b>cedes</b> ,
--

C'est du moins l'interprétation que nous donnons de ce passage, contrairement à la lecture de beaucoup de critiques, qui voient dans le second « cedes » une reprise anaphorique du verbe qu'ils coordonnent à la proposition suivante<sup>31</sup>. Ce choix d'interprétation n'est pas oiseux : du point de vue de la diction, il est évident que les deux lectures sont totalement différentes.

Selon notre interprétation, la répétition de « cedes » relève d'un jeu de chiasme rhétorique [verbe + objet / objet + verbe]<sup>32</sup>. Mais ce chiasme rhétorique est en même temps une anaphore métrique par correspondance verticale<sup>33</sup>. Le conflit est net ici : une diction prosaïque ferait ressortir ce chiasme, mais la lecture *ad metrum*, la seule possible, estompe ce chiasme et rend sensible au contraire la correspondance verticale. Comme dans le cas précédent, ce contrepoint entre les deux lectures, entre les deux rythmes, chiasme rhétorique et anaphore métrique, correspond à une sensation de mouvement qu'exprime le verbe : *cedes*.

On voit que dans ce type de construction, la discordance des deux grilles métrique / rhétorique est plus forte que dans le type précédent : ici, en effet, la seconde occurrence du mot ne se fait pas à l'initiale du membre et ne le souligne donc pas. La pertinence rhétorique y est donc moins forte alors que la correspondance métrique verticale demeure parfaite. Ces cas, rares<sup>34</sup>, nous préparent en réalité à ceux que nous allons voir maintenant : lorsque aucun des deux marqueurs ne se trouve en position rhétorique forte.

- Position rhétorique faible aux deux occurrences :

---

<sup>31</sup> À en juger par la ponctuation ou la traduction qu'ils proposent, la plupart des critiques (éditions de F. Villeneuve, 1929, de F. Klingner, 1959, R.G.M. Nisbet – M. Hubbard, 1978, p. 234, D. West, 1998, p. 22) coordonnent « saltibus et domo uillaque », les rattachent au même « cedes », placent une ponctuation plus ou moins forte à la fin du deuxième vers et font du second « cedes » une reprise isolée. Cette répétition de « cedes » paraît un peu gauche, et nous n'en voyons pas d'autres exemples dans les *Odes*. En ce qui nous concerne, il nous paraît intéressant de coupler « cedes saltibus et domo » qui désigne des lieux de travail (travail des champs dans les *saltus* ; travail urbain dans la *domus* où l'on reçoit ses clients, où se font les affaires) et d'y opposer « uillaque cedes » qui désigne le lieu du plaisir, de l'*otium*. Cette colométrie rhétorique coïncide avec la fin du vers 17. Une autre interprétation peut être intéressante encore, mais qui ne change rien ici pour nous, consisterait à voir le changement de proposition après « saltibus » : cette interprétation se justifierait, d'une part, par la nature des coordonnants (cedes saltibus / **et** domo ... cedes / **et** potietur heres), d'autre part, par le sens des couples de mots ainsi formés : d'un côté « tu quitteras les pâturages », de l'autre « tu quitteras ta maison et ta villa ». À cette lecture du passage correspondrait ainsi un changement de proposition en cours de deuxième hémistiche, selon une structure assez vive.

<sup>32</sup> Nous hésitons sur le nom précis de cette figure de répétition. On pourrait y reconnaître ce que les rhéteurs latins appellent une *redditio*, mais ceux-ci, en dépit des exemples qu'ils donnent, la définissent comme une répétition à l'intérieur d'un même membre (H. Lausberg, 1959, § 625).

<sup>33</sup> On comparera Virgile, Buc. 4. 24 :

**occidet** et serpens / et fallax herba ueneni

**occidet.**

<sup>34</sup> Nous n'avons pas étudié le troisième cas : 4.13. 1-2. De fait, le jeu de répétition verbale y est triple :

**Audiuere, Lyce, di** mea uota, **di**

**Audiuere Lyce.**

C'est la répétition de « audiuere » qui correspond au type de construction qui nous intéresse. Mais en réalité, c'est tout le groupe « audiuere, Lyce, di » qui se trouve répété, et nous l'étudierons plus loin : cf. *infra* p. 453.

Là-encore, ces cas sont exceptionnels, mais ils sont la preuve qu'Horace sait mettre au service de la grille de lecture métrique le matériel verbal appartenant naturellement à la rhétorique. Dans ces cas où jamais le mot répété ne se trouve à l'initiale du membre, il est évident que la pertinence rhétorique de cette répétition est très faible : c'est seulement parce qu'il est répété qu'il est mis en valeur, et aucunement du fait de sa place. Si en revanche une telle répétition s'appuie sur des repères métriques forts et compose des correspondances métriques horizontales ou verticales, alors la discordance entre les deux grilles est absolue.

Une telle construction est exceptionnelle : on n'a repéré que quatre cas de ce type. Trois fois, elle accompagne une autre structure rythmique. Dans le cas de 1.12. 51-52, cela peut avoir un effet étonnant :

Gentis humanae pater atque custos,

orte Saturno, tibi cura magni

**Caesaris** fatis data: tu secundo

**Caesare** regnes.

Il y a ici une double répétition de « tibi /tu » d'une part, de « Caesaris / Caesare » d'autre part. D'après une lecture rhétorique, c'est « tibi / tu » qui a toute la pertinence : le pronom intervient au début des deux propositions proprement dites, selon une anaphore rhétorique (avant le premier « tibi », il n'y a qu'une invocation au vocatif). Cette strophe est une prière à Jupiter : l'emploi du *Du-Stil* anaphorique est typique du genre hymnique. Sur le plan rhétorique, il n'y a rien là de surprenant.

L'intérêt est que, d'après la lecture *ad metrum*, c'est bien davantage « Caesaris / Caesare » qui ressort, puisque les deux mots se trouvent en initiale de vers consécutifs, alors que « tibi » était seulement derrière la coupe, et « tu » en cours de vers : on peut parler ici d'anaphore métrique.

On pourrait se demander si la concurrence qu'il y a entre ces deux anaphores, l'une rhétorique l'autre métrique, ne recourent pas une concurrence, dans l'esprit du poète, entre Jupiter et Auguste. L'ode 1.12, pas plus qu'aucune ode des livres I-III, n'est un hymne à Auguste : le poète y recherche la divinité, le héros, l'homme (1.12. 1-2) qui mérite d'être célébré. L'ode débute (1.12. 13-16) et se clôt (1.12. 49-60), comme il se doit, sur une invocation et une prière à Jupiter. Mais l'importance donnée à César, dont témoigne ici la répétition du nom en début de vers, montre que derrière le père des dieux, c'est Auguste qu'Horace semble vouloir prier<sup>35</sup>.

Il y a un cas unique où dans deux membres fonctionnellement équivalents, une répétition de mots intervient sans jamais la moindre pertinence rhétorique, alors même que la

---

<sup>35</sup> D'ailleurs dans la strophe suivante, l'importance d'Auguste est mise en balance avec celle de Jupiter, et, à en juger par le nombre de vers (5 vers pour Auguste, 3 pour Jupiter), le prince semble l'emporter.

place de ces mots dans le mètre crée un jeu de correspondance, en l'occurrence horizontale. Il s'agit d'une strophe alcaïque 2.13. 18 :

15                   ..., neque ultra  
caeca timet aliunde fata

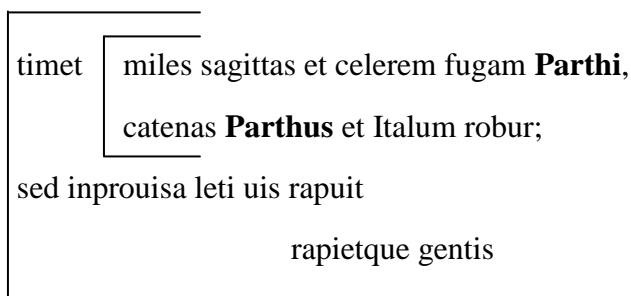
miles sagittas et celerem fugam

**Parthi**, catenas **Parthus** et Italum

robur; sed inprouisa leti

20   uis rapuit rapietque gentis

Dans cette strophe, les nombreux rejets et enjambements (enjambement strophique, rejets de *Parthi* et *robur*) rendent cette phrase assez complexe : le schéma métrique obscurcit l'organisation rhétorique de la phrase, qui se déploie librement et qui, sans le mètre, serait relativement claire. Voici la présentation de cette phrase en suivant la colométrie syntaxique :



Dans ce jeu de concaténation, si la répétition de *Parthus* avait été ménagée selon une pertinence rhétorique, en anaphore initiale, ou, mieux, en anadiplose «timet miles fugam Parthi, Parthus catenas»<sup>36</sup>, c'est-à-dire en mettant au moins une occurrence du mot à l'initiale, il semble qu'elle aurait pu clarifier l'énoncé. Mais ici, la répétition du mot est faite selon une pertinence métrique, de façon à créer une correspondance horizontale. Le schéma métrique, qui se trouvait menacé par les rejets et enjambements de la phrase, se trouve maintenant souligné par un jeu de répétition verbale (soulignage des repères métriques) qui, cependant, n'aide en rien, bien au contraire, à clarifier l'énoncé.

Le contrepoint entre les deux grilles apparaît ainsi très complexe. L'effet est ici exactement semblable à ce que l'on trouvait, dans un tout autre contexte, en 1.33. 5-7 : le chassé-croisé ici exprimé montre le désordre apparent du monde, que la voix du poète

<sup>36</sup> D'ailleurs c'est cette anadiplose que ménage la traduction de F. Villeneuve, 1929, clarifiant (et aplatissant ?) ainsi le texte latin.

parvient cependant à saisir dans le cadre de ses vers et auquel il met ensuite un terme par une affirmation assurée : « sed inprouisa leti / uis rapuit gentis »<sup>37</sup>.

➤ *Autres types d'organisation métrique régulière :*

Nous venons de nous intéresser aux dix-huit cas (cf. Tableau B-12) où les marqueurs rythmiques, en position rhétorique faible, étaient présentés en correspondance verticale ou horizontale. S'appuyant sur des repères métriques très proches, par leur nature ou leur position, de telles organisations rythmiques mettent en pleine lumière le schéma métrique, alors qu'elles n'ont pas ou peu de pertinence rhétorique.

Il est cependant d'autres types d'organisation métriquement pertinente que le rythme rhétorique peut hyperdessiner ; mais alors, plus éloignés, ces repères métriques ainsi soulignés ont pour effet d'éclairer d'une manière plus originale la strophe, sans que cela provoque une impression de discordance entre rhétorique et métrique : la pertinence de ce rythme est rhétoriquement faible, puisque les mots ne sont pas en initiale de membre, et est aussi métriquement affaiblie, puisque les repères métriques sont éloignés. Ces cas sont rares. On n'en compte que trois : répétition de « gens/gentibus » en 1.3. 26-28, répétition de « quid » en 3.8. 1-2, répétition de « tu/tibi » en 3.11. 13-15

Des repères métriques se trouvent mis en lumière par la répétition du mot, ce qui donne, si l'on y est sensible, un éclairage original à la strophe. Ainsi le début de strophe et la coupe de troisième vers en 3.11. 13-16 :

**Tu** potes tigris comitesque siluas  
ducere et riuos celeres morari;  
cessit inmanis **tibi** blandienti  
ianitor aulae.

Du point de vue logique, la répétition de « tu » est fondamentale : elle correspond à l'ὄρεταλογία de cette partie hymnique de l'ode. Mais ici, cette répétition ne se trouve ni à l'initiale des membres rhétoriques ni en correspondance métrique verticale. Tout l'effet de cette répétition de mot dans la strophe est de donner une apparence un peu particulière à la strophe. On le sait, la strophe saphique affectionne une composition [2 vers / 2 vers] et le repère rhétorique en coupe y est moins fréquent. La place du second « Tu » en coupe de troisième vers ne modifie pas la composition très simple de cette strophe, mais, comme un rythme mineur derrière elle, la répétition du mot vient mettre en lumière cette position à la coupe. Il y a ici un effet assez subtil, assurément. Nous sommes dans un passage hymnique, et la répétition de *Tu* – le Du-Still – le prouve, mais en creux, l'auditeur sent qu'il y a autre chose vers lequel le poète nous oriente : l'histoire d'Hypermnestre.

---

<sup>37</sup> Pour 1.33. 5-7, cf. p. 426 : dans ce passage, c'est « Sic uisum Veneri » qui conclut et met un terme à la description du désordre.



C'est ce même type de jeu que l'on trouve en 3.8. 1-2 :

Martiis caelebs **quid** agam Kalendis,

**quid** uelint flores et acerra turis

plena miraris positusque carbo in

caespite uiuo.

Il y a ici une volonté de varier l'expression, de créer un rythme mineur. Les interrogations indirectes ont une vivacité que la place des « quid » en initiale de vers aurait renforcée. Mais cette place du premier « quid » en coupe modifie l'apparence de la strophe. Elle évite une impression de brusquerie qui aurait été gênante en début d'ode, dans un contexte festif. Ce rythme mineur, plus léger, vient ainsi adoucir le rythme des interrogations indirectes<sup>38</sup>.

ii. Position métrique du changement de membre rhétorique :

Avant de tirer un bilan de cette étude des marqueurs rythmiques intervenant en position métriquement forte mais rhétoriquement faible, il convient de s'intéresser à un effet qui peut naître de ce type de structure. Dans celui-ci, les marqueurs rythmiques mettent en évidence le schéma métrique, sans avoir de véritable pertinence rhétorique, en ceci qu'ils interviennent, du moins l'un d'entre eux, en cours de membre rhétorique. Dans les constructions de ce type, le marqueur rythmique n'est pas le lieu d'un repère dans le rythme rhétorique : lorsque le second marqueur au moins se trouve en cours de membre rhétorique, le passage du premier au second membre rhétorique n'est nullement souligné.

Dans ces conditions, qu'en est-il du changement de membre rhétorique ? Se trouve-t-il en position métrique forte ou faible ? En effet, si ce changement de membre n'est pas souligné par un marqueur rythmique lexical, du moins, le matériel syntaxique lui-même peut permettre un certain relief grâce à un unisson avec la grille de lecture métrique.

Pour saisir l'intérêt stylistique de cette question, il suffit de comparer deux cas parmi ceux que nous avons examinés plus haut, l'un où le changement de membre intervient en changement de vers, par exemple 2.3. 17-19, l'autre où il intervient en cours de vers, par exemple 1.12. 51-52<sup>39</sup>.

Dans les deux cas, la répétition de mot se fait en correspondance métrique verticale, mais n'a pas de pertinence rhétorique, puisque la seconde occurrence du mot (la première également en 1.12) survient en cours de proposition.

---

<sup>38</sup> Le troisième cas, la répétition de « gens » en 1.3. 26-28, est rendue moins sensible, parce que domine dans ce passage l'anaphore de « audax ». Cf. la citation *supra* p. 419.

<sup>39</sup> Les deux strophes étant étudiées quelques pages plus haut, nous nous permettons de ne pas les citer à nouveau et renvoyons, pour 2.3. 17-19, p. 427, pour 1.12. 51-52, p. 429.

Et pourtant le rythme d'ensemble de ces deux phrases est très différent. En 2.3, le changement de proposition se fait en fin de vers, en position métrique forte (après « ... et domo ») tandis que, en 1.12, ce changement se fait en plein cours de vers (après « ... data »).

En 1.12. 51-52, on constate comme un jeu de chassé-croisé entre les différents outils du rythme rhétorique, le matériel syntaxique et le matériel rythmique lexical, d'une part, et, d'autre part, le rythme métrique. D'un côté, les marqueurs rythmiques lexicaux (« Caesaris / Caesare »), en position rhétorique faible, sont placés en position métrique forte ; de l'autre, le repère syntaxique (changement de proposition après « ...data ») est placé en position métrique faible. Les deux grilles, métrique et rhétorique, ne s'accordent donc jamais en 1.12 : c'est soit la syntaxe, soit le mètre qui est mis en évidence, mais jamais l'un avec l'autre<sup>40</sup>. Ce chassé-croisé témoigne de la complexité du rythme de cette strophe. On voit que cette ode n'est pas un hymne civique communautaire, mais une œuvre poétique complexe où s'exprime la subjectivité d'un poète inquiet pour sa cité et cherchant où placer son espoir.

Au contraire en 2.3, les repères métriques sont partout favorisés : certes les marqueurs rythmiques (« cedes/cedes ») soulignent le mètre mais non la structure phrastique, mais le matériel syntaxique quant à lui (changement de proposition à la fin du vers 17) est à l'unisson avec le mètre. Le cadre métrique est beaucoup plus souligné, le contrepoint moins complexe. En 2.3, il ne s'agit que d'un énoncé à valeur gnomique ; toute la fin de 1.12, au contraire, travaille à affirmer l'association de Jupiter et de César : dans ce but, le travail de moulage du sens, de relation complexe entre le cadre strophique et l'énoncé rhétorique s'assimile à ce souci d'unir le prince au divin.

Il faut donc distinguer les cas : ceux, comme 1.12, de **discordance totale métrique / rhétorique**, ceux, comme 2.3 de **discordance relative métrique / rhétorique**. Parmi les vingt-et-un cas de rythme thématique binaire en position rhétoriquement faible, métriquement forte (cf. Tableau B-10 ), on en compte neuf où le second marqueur rythmique est en position rhétorique faible :

---

<sup>40</sup> Il faut néanmoins reconnaître deux choses qui viennent atténuer la contradiction des deux grilles :

- au niveau sémantico syntaxique, la relation entre les deux propositions relève d'un énoncé-fonction : la relation n'est pas purement analytique, le passage à la seconde proposition est plus ou moins attendu. Si cela n'avait pas été le cas, la position du changement en plein cours de vers aurait été plus contradictoire encore.

- au niveau rythmique, on a une anaphore « tibi /tu », où la seconde occurrence survient à l'initiale de la proposition : cette répétition, à forte pertinence rhétorique, vient atténuer l'importance de « Caesaris / Caesare ».

Tableau B-13

	alcaïque	saphique	asclépiade a	asclépiade b	autres	Total
discordance relative	1 cas	3	0 cas	1 cas	1 cas	6 cas
discordance totale	1 cas	1	0 cas	1 cas	0	3 cas
TOTAL	2 cas	4 cas	0 cas	2 cas	1 cas	9 cas

Il n'y a, dans les *Odes*, que neuf endroits où les marqueurs rythmiques soulignent le cadre métrique mais pas le début du second membre rhétorique. C'est déjà fort rare : cela montre qu'Horace sait mettre le matériel rythmique lexical au service exclusif de la grille de lecture métrique, mais qu'il n'use de cette pratique paradoxale qu'avec parcimonie. Ce Tableau B-13 montre que, même dans ces cas rares, le plus souvent (six fois sur neuf), le poète atténue la complexité du contrepoint rythmique, en permettant un unisson entre le repère syntaxique et un repère métrique.

On ne repère que trois endroits, dans les *Odes*, où un nouveau membre syntaxique débute en plein cours de vers et contient un marqueur rythmique lexical placé non pas à son début mais devant un repère métrique : il s'agit de 1.12. 51-52 en strophe saphique, 2.13. 18 en strophe alcaïque et 4.13. 1-2 en strophe asclépiade b. Les deux premiers cas ont été largement analysés plus haut : nous avons essayé de montrer la complexité rythmique qui s'en dégageait ; le dernier cas, particulier, va être analysé plus loin<sup>41</sup>.

### iii. Constructions apparentées

Nous avons étudié ici les cas où des marqueurs rythmiques interviennent dans des membres syntaxiques fonctionnellement équivalents, à des positions qui n'ont cependant pas grande pertinence du point de vue rhétorique, mais qui en revanche hyperdessinent le cadre strophique.

Pour finir, il convient de dire un mot de certaines constructions que nous n'avons pas répertoriées parmi les marqueurs rythmiques mais qui sont pourtant très intéressantes : il s'agit des cas où deux mots sont répétés à proximité l'un de l'autre dans des membres qui ne sont pas fonctionnellement équivalents, et même parfois sont syntaxiquement très distants. Nous ne les avons pas retenus comme « marqueurs rythmiques » parce ces derniers appartiennent naturellement au rhétorique, qu'ils aient ou non de ce point de vue une réelle pertinence ; or, ici, ces répétitions de mots n'accompagnent pas un redoublement de membre syntaxique, il paraissait donc gênant de les classer avec les autres cas.

Dans le cas de 3.5. 31-36, il y a encore un parallélisme de construction qui a une pertinence rhétorique et que l'on peut présenter ainsi :

<sup>41</sup> Pour 1.12. 51-52, cf. ci-dessus p. 433, ainsi que plus haut p. 430 ; pour 2.13. 18 : cf. p. 429. Pour 4.13. 1-2, voir *infra* p. 453.

Si pugnat extricata densis || cerua plagis,  
 | erit ille fortis,||| **qui** perfidis se credidit hostibus ||  
 | et Marte Poenos proteret altero || **qui** lora restrictis lacertis || sensit iners

Le parallélisme tient à la construction identique [principale / relative nominale]<sup>42</sup>. Mais c'est une construction rhétorique d'une force beaucoup plus faible que la correspondance métrique verticale du « qui » répété :

**qui** perfidis se credidit hostibus,  
 et Marte Poenos proteret altero,  
**qui** lora restrictis lacertis  
 sensit iners timuitque mortem.

Les deux « qui » introduisent des membres qui ne sont pas directement en rapport : aussi ne les avons-nous pas classés parmi les marqueurs rythmiques. Le contrepoint créé tient justement ici au fait que, syntaxiquement, les deux « qui » n'ont pas de relations immédiates puisqu'ils subordonnent des propositions différentes, tandis que dans la grille métrique, la correspondance verticale les met nettement et directement en relation. Le rythme complexe ainsi créé montre l'inquiétude de Régulus qui dépasse largement la simple leçon morale, pour exprimer avec force sa condamnation des mœurs romaines.

Encore en 3.5, ces deux « qui » pouvaient-ils être mis en relation, dans la grille rhétorique, du fait d'une construction en parallélisme. En 1.4. 16-20, les deux « quo » n'ont en revanche strictement aucune relation syntaxique. Dans une lecture *ad sensum*, la répétition n'apparaîtrait sans doute même pas :

Iam te premet nox fabulaeque Manes ||| et domus exilis Plutonia |

quo <b>simul</b> mearis,					
<table border="1"> <tr> <td><b>nec</b> regna uini sortiere talis   </td> </tr> <tr> <td><b>nec</b> tenerum Lycidan mirabere  </td> </tr> <tr> <td> <table border="1"> <tr> <td>quo calet iuuentus    <b>nunc</b> omnis</td> </tr> <tr> <td><b>et mox</b> uirgines tepebunt</td> </tr> </table> </td> </tr> </table>	<b>nec</b> regna uini sortiere talis	<b>nec</b> tenerum Lycidan mirabere	<table border="1"> <tr> <td>quo calet iuuentus    <b>nunc</b> omnis</td> </tr> <tr> <td><b>et mox</b> uirgines tepebunt</td> </tr> </table>	quo calet iuuentus    <b>nunc</b> omnis	<b>et mox</b> uirgines tepebunt
<b>nec</b> regna uini sortiere talis					
<b>nec</b> tenerum Lycidan mirabere					
<table border="1"> <tr> <td>quo calet iuuentus    <b>nunc</b> omnis</td> </tr> <tr> <td><b>et mox</b> uirgines tepebunt</td> </tr> </table>	quo calet iuuentus    <b>nunc</b> omnis	<b>et mox</b> uirgines tepebunt			
quo calet iuuentus    <b>nunc</b> omnis					
<b>et mox</b> uirgines tepebunt					

<sup>42</sup> Au passage, on note qu'une syllabe *breuis pro longa*, en coïncidence avec le changement de proposition, « hostibūs || », peut inciter dans la diction à bien marquer l'organisation syntaxique de la phrase.

La disposition colométrique fait apparaître des jeux rythmiques et syntaxiques binaires (« simul..., ... », « nec..., nec... », « nunc... et mox... ») qui participent à l'expression rhétorique de la menace : le poète prévient que s'il ne profite pas aujourd'hui de la vie, bientôt, il sera trop tard. Ainsi organisée, la phrase ne fait nullement apparaître la répétition de « quo » qui n'a d'ailleurs pas le même emploi : adverbe relatif de lieu dans le premier cas, pronom relatif dans le second (on peut parler d'antanaclase<sup>43</sup>) Pourtant dans la grille métrique, cette répétition de « quo » ne passe pas inaperçue :

Et domus exilis Plutonia, | **quo** simul mearis,  
nec regna uini sortiere talis  
nec tenerum Lycidan mirabere | **quo** calet iuuentus  
nunc omnis et mox uirgines tepebunt.

La répétition du « quo » scande la reprise du *côlon* ithyphallique après la diérèse des deux vers archiloquiens. Cette correspondance verticale ne peut pas passer inaperçue. Il se crée ainsi un jeu rythmique étonnant : la grille de lecture métrique met en évidence une répétition de mot qui intervient dans des membres syntaxiques aux relations très éloignées. Notons bien que cette répétition de mot est d'une importance secondaire, même pour la grille métrique ; l'anaphore du « nec », cette fois en coïncidence métrique/rhétorique est beaucoup plus importante. Ce « quo » paraît répété comme en écho, un écho incertain puisque il est presque inaudible dans la grille rhétorique : sans doute rappelle-t-il la menace de la mort exprimée au début (« quo simul mearis »), au moment même où le poète cherche à clore l'ode sur une image plus réjouissante, celle des amours adolescentes (« quo calet iuuentus »).

On citera enfin le cas de 3.18. 9-12 : là-encore, un mot est répété selon une disposition métrique pertinente, mais n'a aucune valeur rhétorique : il s'agit de la répétition de « cum », subordonnant dans le premier cas, préposition dans l'autre (là-encore, on peut parler d'antanaclase):

Ludit herboso pecus omne campo  
**cum** tibi Nonae redeunt Decembres,  
festus in pratis uacat otioso  
**cum** boue pagus.

Le premier « cum » est la conjonction de subordination : elle se trouve à l'initiale de la proposition qu'elle introduit, en position rhétorique forte. Le second « cum » est la préposition qui accompagne un groupe nominal qui d'ailleurs l'encadre « otioso cum boue » : c'est dire que le mot n'a, par sa position, aucune pertinence rhétorique. Mais chaque occurrence survient à l'initiale du vers, selon un jeu de correspondance verticale qui les met

---

<sup>43</sup> Le terme d'antanaclase a un sens restreint chez Quintilien, *IO* 9.3. 68 ; nous suivons ici la définition de G. Molinié, 1996, *ad loc.* : « un terme apparaît deux fois avec deux sens différents ».

en parallèle. Dans ce cas, la grille métrique met en évidence une relation entre deux mots qui n'existait ni au niveau rhétorique, dans une lecture prosaïque (comme dans les cas précédents) ni au niveau sémantique. Le jeu de contrepoint est remarquable. Dans cette évocation déjà étudiée d'un âge d'or idyllique<sup>44</sup>, Horace recherche la régularité, la correspondance entre les vers et les propositions : les débuts de vers 1, 2 et 3 constituent des débuts de propositions. L'antanaclase vient ici mettre également l'adonique final en correspondance avec le reste de la strophe. Un nouveau parallélisme est créé, mais plus discret cette fois-ci, parce que l'adonique ne saurait être considéré comme un vers isolé, à l'égal des autres : il s'agit d'un jeu d'écho. Sémantiquement et rhétoriquement, le second « cum » n'a aucun rapport avec le premier, mais sa reprise en parallèle, à l'initiale du vers, créé un rappel qui unifie la strophe, qui renforce l'apparence de régularité et d'unité.

iv. Bilan de l'étude du contrepoint entre position rhétorique faible et position métrique forte

L'étude que nous venons de mener ici concernait des cas peu nombreux : 21 en tout et pour tout. Pourtant, l'analyse de ce jeu rythmique méritait d'être faite avec précision car il est porteur d'effets stylistiques remarquables, et riche d'enseignements. Riche d'enseignements, parce qu'il montre qu'Horace sait utiliser le matériel rythmique lexical, un outil d'origine rhétorique, pour seulement hyperdessiner les repères métriques, pour mettre ce matériel, pour ainsi dire, au service de la métrique.

Cela ne signifie pas pour autant qu'Horace dispose ces marqueurs avec le seul souci de la pertinence métrique. La disposition rhétorique est également l'objet d'attention : sans avoir une pertinence de premier ordre, l'organisation rhétorique des marqueurs permet des jeux de relances, de reprises rythmiques, parfois proches de l'anadiplose. Ces dispositions rythmiques vives sont éclairées sous un angle nouveau, d'une lumière vive, grâce à la grille de lecture métrique, qui, à son tour, par contrecoup, prend une apparence originale.

Même si la pertinence rythmique est faible, la disposition rhétorique est donc également recherchée. En témoigne d'abord la grande rareté des cas où le mot répété n'est pas à l'initiale du second membre. Ensuite, même dans ces cas rares, on note qu'au moins ce nouveau membre débute souvent sur un repère métrique. Il y a donc bien le souci de maintenir nette et sensible l'organisation rhétorique en contrepoint de la grille métrique.

c) Matériel rythmique en position métrique faible

Jusqu'ici, nous nous sommes intéressé aux organisations rythmiques qui soulignent le cadre métrique. Nous avons pu voir ainsi comment Horace sait utiliser un matériel d'origine rhétorique afin d'hyperdessiner le cadre strophique. La plupart du temps (cf. Tableau B-10 : 33,8 %), ce matériel est utilisé avec une pertinence à la fois métrique et rhétorique : ce sont des anaphores pures. Mais nous venons de voir aussi que, parfois (cf. Tableau B-10 : 7,7 %),

---

<sup>44</sup> Cf. *supra* p. 376.

ce matériel n'a qu'une pertinence métrique. Dans tous ces cas, le cadre strophique domine le déploiement de l'énoncé, sert de matrice préétablie dans laquelle il s'organise.

Nous allons maintenant aborder d'autres cas, ceux où un rythme à pertinence rhétorique ne prend pas appui sur des positions métriques fortes : dans ces conditions, l'énoncé semble donner au cadre métrique une nouvelle forme, en faisant ressortir, par son rythme rhétorique, des endroits qui n'ont pas, métriquement, de pertinence propre.

Pour étudier cela, il paraît d'abord nécessaire d'observer en détail les positions métriques que peuvent tenir les marqueurs rythmiques. Nous nous sommes intéressé, précédemment, aux cas où les deux marqueurs du rythme binaire sont en position métrique forte, c'est-à-dire, après le repère métrique. Est-ce à dire que, dans tous les autres cas, la position métrique des deux marqueurs est sans intérêt ? Il nous semble qu'une autre position a un intérêt métrique : celle qui vient avant le repère métrique, devant la coupe ou avant la fin du vers ou de la strophe<sup>45</sup>.

En reprenant les 272 structures thématiques que nous avons identifiées au départ<sup>46</sup>, on peut proposer un nouveau classement, par un tableau à double entrée, selon la position métrique qu'occupent l'un et l'autre marqueurs de la structure binaire, après le repère métrique (position métrique forte), avant, ou bien en plein cours de vers :

**Tableau B-14**

2 <sup>e</sup> marqueur 1 <sup>er</sup> marqueur	après repère métrique	avant repère métrique	cours de vers
après le repère métrique	disposition 1 : 113 <sup>47</sup>	disposition 4 : 14	disposition 7 : 43
avant le repère métrique	disposition 2 : 10	disposition 5 : 8	disposition 8 : 4
cours de vers	disposition 3 : 41	disposition 6 : 5	disposition 9 : 34

Ce que l'on reconnaît d'abord à la lecture de ce tableau, c'est ce que nous avons déjà constaté à partir du Tableau B-10 : les marqueurs rythmiques lexicaux, le premier comme le second, recherchent une position métrique pertinente, après un repère métrique. Cette disposition métrique était utilisée dans les cas jusqu'ici analysés, qui représentent un corpus de 113 passages<sup>48</sup>.

<sup>45</sup> Cet intérêt tient à son caractère paradoxal. Une telle structure a été largement étudiée lorsque le mot positionné en fin de vers ou d'hémistiche est un monosyllabe : on se trouve alors face au problème dont nous étudierons les conséquences métriques dans la partie C (cf. p. 633 sq) et qui a beaucoup occupé notamment en France J. Hellegouarc'h (cf. 1964, p. 143-150) et J. Soubiran (cf. 1988, p. 135-139).

<sup>46</sup> Cf. Tableau B-10.

<sup>47</sup> Il s'agit des cas que nous avons analysés jusqu'ici : ceux où les marqueurs rythmiques ont des positions métriques fortes.

<sup>48</sup> Cf. Tableau B-10 : les 92 cas de marqueurs en position métriquement et rhétoriquement forte et les 21 cas de marqueurs en position métriquement forte mais rhétoriquement faible.

Cependant, ce Tableau B-14 montre qu'il y a de la diversité parmi les autres cas. Si l'on veut bien admettre que la position « avant repère métrique » a un intérêt métrique, c'est-à-dire attire l'attention dans une diction *ad metrum*, il nous semble que l'on peut distinguer trois niveaux d'intérêt (sinon de pertinence) métrique :

- Les deux marqueurs rythmiques sont en position métrique forte, après repère métrique : on parlera de **position métrique forte ou simple**. Ce sont les 113 cas analysés précédemment, réunis dans la disposition 1 du Tableau B-14.

- Sans être tous les deux en position métrique forte, les deux marqueurs rythmiques sont dans des positions qui ont un intérêt métrique, avant ou après un repère métrique : on parlera de **position métrique remarquable**. Ce sont les 32 cas réunis dans les dispositions 2, 4, 5 du Tableau B-14.

- Au moins un des deux marqueurs rythmiques est dans une position sans intérêt métrique, c'est-à-dire en plein cours de vers, ni devant ni derrière un repère. On parlera de **position métrique non pertinente**. Ce sont les 127 cas réunis dans les dispositions 3, 6, 8, 7, 9 du Tableau B-14

Pour étudier comment l'énoncé, grâce à un matériel rythmique, donne à la strophe une nouvelle apparence, il faudra donc distinguer ces positions métriques qu'occupent les marqueurs rythmiques.

Si l'on veut maintenant préciser l'analyse de la grille de lecture rhétorique, il nous semble intéressant de dépasser l'opposition posée au début de ce chapitre entre les **positions rhétoriques fortes en début de membre** et les **faibles en cours de membre**. Comme pour la grille métrique, on peut proposer une troisième position, celle qui se trouve en fin de membre : on parlera de **position rhétorique remarquable**. Dans les *Odes* d'Horace, une telle disposition se rencontre lorsque le premier marqueur rythmique est en fin de membre, et le second au début du suivant. Il s'agit des cas de répétitions que les traités de rhétorique appellent *anadiploses*<sup>49</sup> : la répétition du mot joue ainsi un rôle de relais entre les deux membres.

Si l'on veut étudier comment l'énoncé, grâce à ce matériel, donne à la strophe une nouvelle apparence, il faut distinguer les différentes positions rhétoriques de ce matériel et voir comment il s'organise dans la strophe suivant les différentes positions métriques. Puisqu'il ne s'agit plus ici d'étudier les **positions métriques fortes** (les 113 cas de la disposition 1), on peut répartir les 159 cas restants dans ce tableau à double entrée :

---

<sup>49</sup> Cf. H. Lausberg, 1960 § 619 : diese „Wiederaufnahme dient der Nachdruckhaften Steigerung oder der expexegetischen Ergänzung“. *Aquiliae Romani de figuris sententiarum et elocutionis liber* (Halm) : ἀναδίπλωσις : reduplicatio : rarum apud oratores figurae genus, frequentius apud poetas. Nous avons vu déjà quelques cas qui pouvaient s'apparenter à cette figure : cf. *supra* p. 418 à 431.



Tableau B-15

Position :	rhétorique simple	rhétorique remarquable	rhétorique nulle
<b>métrique</b> remarquable	16	6	10
<b>métrique</b> nulle	102	3	22

Selon la relation entre les deux grilles, métrique et rhétorique, le jeu rythmique sera relativement différent. Un coup d'œil sur le tableau montre clairement que dans l'écrasante majorité des cas, on a affaire à une structure purement rhétorique : les deux marqueurs rythmiques se trouvent à l'initiale du membre syntaxique, sans aucun jeu apparent sur les repères métriques. Même si ces cas sont les plus fréquents, les autres méritent cependant d'être analysés également parce qu'ils permettent des effets assez intéressants ; d'autre part, même parmi les 102 cas de rythmes rhétoriques sans appui sur une position métrique pertinente, il est des distinctions à faire. Nous commencerons donc par analyser ces 102 cas où les marqueurs rythmiques sont à l'initiale de membre tandis que leur position n'a aucun intérêt métrique.

i. Organisations rhétoriques simples : les anaphores rhétoriques

➤ *En position métrique nulle :*

Il s'agit là des 102 cas du Tableau B-15. Il s'agit de constructions en anaphore rhétorique très régulière, mais qui sont sans pertinence métrique, en ceci qu'au moins l'un des marqueurs rythmiques se trouve en plein cours de vers, c'est-à-dire dans une position qui ne paraît pas définie par la métrique, ni devant ni derrière un repère. Ces constructions nous intéressent car elles correspondent à une situation très claire : la phrase se déploie avec des jeux rythmiques lexicaux binaires qui sont pleinement pertinents, mais apparemment sans que les marqueurs rythmiques prennent appui sur le cadre métrique. Est-ce à dire alors que l'énoncé donne à la strophe une nouvelle apparence ?

▪ Correspondances métriques mais effacées :

Il est plusieurs cas où il s'agit d'une construction qui serait du type vertical, avec des termes à l'initiale de vers, s'il n'y avait un rejet de mot d'un vers à l'autre. C'est le cas par exemple du polyptote de 2.3. 9-12 :

**Quo** pinus ingens albaque populus

umbram hospitem consociare amant

ramis? **Quid** obliquo laborat

lympha fugax trepidare riuo?

Dans une structure de ce genre, le décalage du « quid », qui empêche d'avoir une correspondance verticale à l'initiale de vers, est dû au rejet « ramis ». Ce mot se trouve ainsi mis en évidence : il y a évidemment ici un jeu de *uariatio* qui permet d'éviter une rhétorique

trop simple<sup>50</sup>. De plus, il se peut qu'ainsi mis en valeur, ce mot « ramis » en fin de phrase fasse contraste avec « riuo » à la fin de la phrase suivante : par là s'oppose l'eau au bois dans un tableau de paysage rapidement brossé<sup>51</sup>. Une telle disposition des marqueurs a, certes, un effet rythmique sensible mais elle ne modifie pas foncièrement l'apparence du cadre strophique. Elle peut être assimilée à une correspondance verticale détournée par un rejet : c'est au fond le rejet qui est ici le plus notable, et qui se trouve accentué par l'anaphore.

Il faut dire un mot par ailleurs de structures qui auraient également une apparence régulière, si des élisions ne venaient effacer la force des repères métriques sollicités. Nous voulons parler des cas où les vers n'ont pas, contrairement à l'habitude, de coupe stricte, au sens où nous l'avons définie, d'intermot régulier et parfaitement sensible, c'est-à-dire dans les cas où elle est entachée d'une élision. On prendra ainsi l'exemple de 3.6. 6 :

Dis te minorem quod geris, imperas:

**Hinc** omne principium, **huc** refer exitum.

Di multa neglecti dederunt

Hesperiae mala luctuosae.

L'anaphore rhétorique de « Hinc / Huc » serait ici parfaitement horizontale métriquement, si la synalèphe de « principi(um), hunc » ne venait ôter à ce vers toute coupe sensible. Cette répétition de mot suggère une régularité qu'elle ne crée pas vraiment : l'auditeur sait qu'à cet endroit une coupe intervient normalement, il entend à cet endroit l'anaphore, mais l'absence de coupe, l'absence même d'intermots réels empêchent toute possibilité de structure horizontale, au sens strict. Dans cette strophe, cette organisation permet sans doute d'attirer davantage l'attention sur l'anaphore verticale « Di /di » ; mais sans la concurrencer, un schéma anaphorique mineur, horizontal celui-là, se laisse ressentir<sup>52</sup>. Dans ce vers 3.6. 6, cette disposition rythmique donne une vigueur très originale à ce vieux lieu commun selon lequel toute chose vient des dieux<sup>53</sup> : la suggestion d'un unisson métrique – rhétorique, en même temps que son effacement par l'absence de coupe, montre qu'il s'agit d'une réflexion générale, gnomique mais que le rythme rend agitée et inquiète. La strophe précédente (3.6. 1-4) interpelait chaque Romain pour le pousser à corriger les fautes de ses pères ; la strophe qui suit (3.6. 9-12), introduite par un « Iam » très vif, décrit les défaites

---

<sup>50</sup> L'alternance *quo / quid* est fréquente : R.G.M. Nisbet – M. Hubbard, 1978, p. 58 citent Ovide, *Mét* 13. 516 : « quo ferrea resto quidue moror ».

<sup>51</sup> R.G.M. Nisbet – M. Hubbard, 1978, p. 60 : les commentateurs notent de plus l'allitération entre ces deux mots « ramis » et « riuo ». Par ailleurs ils concèdent que l'incitation à la pause de sens est faible à la fin de l'interrogative car elle est suivie d'une autre (nous considérons également qu'il y a là relation additionnelle entre « phrases » distinctes : cf. notre première partie) ; sans doute est-ce vrai en ce qui concerne le matériel syntaxique, mais l'anaphore du pronom interrogatif distingue assez nettement les deux « phrases ».

<sup>52</sup> Deux autres cas d'anaphore rhétorique où l'élision à la coupe retire toute possibilité de régularité métrique se trouvent en 1.21. 13 et en 2.13. 5-6.

<sup>53</sup> R.G.M. Nisbet – N. Rudd, 2004, p. 102 donnent de nombreux exemples antique de cet aphorisme.

romaines. Dans ce contexte, la strophe 3.6. 5-8 n'est pas qu'une réflexion générale abstraite, elle est empreinte de souffrances pour le passé et d'inquiétude pour l'avenir.

Dans les deux situations que nous venons ici d'évoquer, 2.3. 11 et 3.6. 6, l'organisation métrique serait régulière, si quelque chose de précis (une élision, un rejet) ne venait l'empêcher : chaque fois, la régularité est suggérée mais non réalisée. Cela permet au poète de varier l'expression, de donner plus de subtilité à l'énoncé.

- Correspondances verticales originales

Nous nous arrêterons davantage sur des structures qui ne paraissent plus se définir directement par rapport aux repères métriques, mais où néanmoins un certain ordre se laisse sentir du fait de jeux de correspondance verticale originale.

En effet même en cours de vers, des jeux de correspondance verticale peuvent se faire jour entre vers consécutifs : Ainsi en 1.1. 21-22 :

Est qui nec ueteris pocula Massici  
nec partem solido demere de die  
spernit, **nunc** uiridi membra sub arbusto  
stratus, **nunc** ad aquae lene caput sacrae.

Les « nunc » se situent ici en cours de vers mais ils se trouvent en correspondances verticales : il y a un décalage intéressant entre la structure rhétorique et le schéma métrique, l'un et l'autre très simples mais ne fonctionnant pas en même temps. Il y a sans doute une recherche de *uariatio* : dans cette première partie de la priamel de l'ode 1.1, les différents exemples auxquels va s'opposer celui du poète sont présentés dans des quatrains très clos. Créer ce décalage en fin de quatrain permet de varier un peu le rythme.

En réalité, la plupart du temps, ces correspondances mettent en jeu des vers qui n'ont pas de coupe, donc pas de repère métrique. Dans ces conditions, les deux termes surviennent dans deux vers de nature différente : c'est alors par rapport au nombre de syllabes que l'on peut parler de correspondance verticale<sup>54</sup>. Il y a correspondance, lorsque, entre le marqueur rythmique et soit le début, soit la fin du vers, on compte chaque fois le même nombre de syllabes. Ces correspondances verticales sont donc de deux types.

D'une part, on parlera de **correspondance verticale a fine**, lorsque pour les deux marqueurs rythmiques, entre le mot et la fin du vers, on compte le même nombre de syllabes. Cela se rencontre plusieurs fois dans les strophes alcaïques, entre un hendécasyllabe et

---

<sup>54</sup> Lorsqu'elles interviennent dans des vers différents, ces correspondances sont alors uniquement syllabiques et non plus quantitatives. Certes, dans la lecture métrique antique, le schéma des quantités prime sur le compte des syllabes, ce qui ôte de la pertinence à ce type de correspondance. L'isosyllabie de la métrique éolienne incite cependant à reconnaître un certain intérêt à de telles dispositions. Le nombre de cas que nous allons examiner ici semble montrer que de telles correspondances avaient un intérêt stylistique pour le poète.

l'ennéasyllabe, lorsque le mot intervient d'une part à la coupe, d'autre part après la troisième syllabe : ainsi, en 3.4. 58-59 :

contra sonantem Palladis aegida  
possent ruentes? **Hinc** auidus stetit  
Volcanus, **hinc** matrona Iuno et  
Nunquam umeris positurus arcum.

Dans le cadre d'une diction *ad metrum* qui ferait néanmoins ressortir les répétitions de mots, il est loisible de noter que les deux « hinc » interviennent six syllabes avant la fin, de sorte que les deux segments « hinc auidus stetit » et « Hinc matrona Iuno et » sont parfaitement superposables du point de vue syllabique. Dans ce passage de narration de la Titanomachie, la vigueur de cette construction est évidente : l'anaphore donne une force à l'énoncé qui se déploie non pas librement, mais en prenant appui sur une correspondance métrique originale. Le rythme rhétorique attire ainsi l'attention sur des ressources métriques peu sollicitées par ailleurs. Une telle construction allie ainsi deux effets opposés : d'une part, la position du second marqueur « hinc » en cours de vers interdit la pause de sens, ce qui produit un vif décalage, qui exprime la violence du combat contre les Géants ; d'autre part, la correspondance verticale *a fine* crée une impression particulière de régularité, ce qui exprime la grandeur, la solennité de cette bataille divine.

Citons de même une correspondance verticale *a fine* entre le troisième asclépiade mineur et le glyconien d'une strophe asclépiade a, en 1.15. 21-24 :

21 Non Laertiaden, exitium tuae  
gentis, non Pylum Nestora respicis?  
Vrgent inpauidi **te** Salaminius  
Teucer, **te** Sthenelus sciens

25 pugnae, siue opus est imperitare equis  
26 non auriga piger. ...

Ces deux « te » scandent la juxtaposition de deux groupes nominaux sujets, dont « inpauidi » est épithète en facteur commun. Le second « te » ne s'appuie sur aucun repère métrique ; néanmoins, les deux occurrences du mots surviennent six syllabes avant la fin du vers de sorte que les deux groupes « te Salaminius / te Sthenelus sciens » sont superposables du point de vue syllabique. On a déjà vu que dans ce passage, l'enjambement strophique crée une forte tension<sup>55</sup> ; mais à ce moment même, de façon subtile, encore une fois Horace vient

---

<sup>55</sup> Cf. *supra* p. 201.

souligner, de façon très originale, la régularité du cadre métrique, qui se trouve menacé par le déploiement rhétorique.

Il est d'autre part des types de **correspondances verticales *ab initio*** : ceux où le nombre de syllabes est le même entre le début du vers et le mot en question : c'est ce que l'on rencontre entre un hendécasyllabe alcaïque et l'ennéasyllabe, lorsque le mot intervient d'une part à la coupe, d'autre part après la cinquième syllabe. Une telle organisation est tout aussi remarquable : on en relève deux cas, en anaphore de début de membre, en 1.37. 22-23 et en 2.5. 6-7 :

1.37. 21-24 :

... . Quae generosius  
perire quaerens **nec** muliebriter  
expauit ensem **nec** latentis  
classe cita reparauit oras,

2.5. 5-8 :

Circa uirentis est animus tuae  
campos iuuencae, **nunc** fluuiis grauem  
solantis aestum, **nunc** in udo  
ludere cum uitulis salicto

praegestientis.

Les odes sont évidemment fort différentes. La première, l'ode à Cléopâtre, est, dans son ensemble, une ode civique, qui célèbre la bataille d'Actium, tandis que l'autre est une simple ode de conseils amoureux adressés à un ami. Le fait est, pourtant, qu'elles jouent ici sur même effet rythmique très original : dans deux vers consécutifs, le mot en anaphore intervient après cinq syllabes<sup>56</sup>. Là encore la diction *ad metrum* ne peut que faire ressortir cette correspondance qui crée une régularité d'un type très spécial ; en même temps, le marqueur rythmique (*nec*, *nunc*) en cours de vers crée une discordance sensible.

Dans l'ode 1.37, la visée est sans doute identique à ce que nous avons dit pour 3.4. 58-59 : il s'agit de peindre à la fois la violence des actes de Cléopâtre, s'appêtant à se tuer, et la solennité de la situation, puisque c'est sur ce sang versé que grandit le nouvel ordre augustéen.

Qu'en est-il en 2.5 ? Peignant la liberté avec laquelle Lalagé vaque à ces jeux innocents, Horace organise sa phrase avec une grande subtilité : les deux groupes participes, en rallonge, semblent se déployer avec autant de désinvolture que la jeune fille, mais en sous-main, le cadre métrique demeure, souligné très légèrement par les anaphores : toujours Horace demeure maître de sa parole et ne laisse pas les passions amoureuses outrepasser le cadre de sa strophe.

Ces jeux de correspondances verticales permettent ainsi de donner un sentiment de vivacité par des discordances métrique / rhétorique, tout en maintenant une régularité d'un

---

<sup>56</sup> La correspondance n'est alors pas seulement syllabique, mais également quantitative, car l'hendécasyllabe et l'ennéasyllabe alcaïques commencent de la même manière.

type original, qui, malgré tout, exprime un sentiment d'ordre : l'ordre olympien en 3.4, l'ordre augustéen en 1.37, l'ordre esthétique du poète en 2.5.

Nous avons essayé de montrer ici comment les rythmes rhétoriques, quand ils sont en discordance avec le réseau de repères métriques de la strophe, peuvent créer des effets originaux en organisant la strophe de façon nouvelle, en prenant appui sur des régularités d'un type nouveau<sup>57</sup>.

➤ *En position métrique remarquable :*

Nous allons maintenant nous intéresser à des cas particuliers de cette organisation rythmique. Comme ci-dessus, les marqueurs rythmiques qui vont nous intéresser ont toute leur pertinence rhétorique sans être en position métrique forte ; mais cette fois, ils adoptent une disposition métrique remarquable : l'un des marqueurs rythmiques se trouve avant le repère métrique, devant la coupe ou avant la fin du vers.

Il s'agit ici des seize cas du Tableau B-15. La place des deux marqueurs rythmiques à l'initiale des membres syntaxique les fait ressortir dans toute diction prenant en compte un tant soit peu le sens. Pourtant cette position forte selon le sens entre en conflit avec cette position métrique remarquable. Une telle position métrique n'est pas sans pertinence : puisque chaque fois le mot intervient non pas totalement en cours de vers mais à une position définie par rapport à un repère métrique (après ou avant), on ne peut pas dire que le mètre ne joue aucun rôle. Mais avant le repère métrique, à cet endroit où idéalement (c'est-à-dire en cas de concordance phrase / vers) s'achève un membre rhétorique, l'intervention d'un marqueur rythmique introduisant un nouveau membre provoque une discordance très serrée, un véritable frottement entre les deux grilles, métrique et rhétorique<sup>58</sup>.

Cela est évident dans le cas de 2.8. 13, où le verbe « ridet / rident » est répété en polyptote en début et en fin de vers : on parlera, ici, d'épanalepse métrique<sup>59</sup>, en discordance avec une anaphore rhétorique :

**Ridet** hoc, inquam, Venus ipsa, **rident**

simplices Nymphae, ferus et Cupido

semper ardentis acuens sagittas

cote cruenta.

---

<sup>57</sup> Cette réorganisation rhétorique du cadre métrique sera beaucoup plus finement analysée dans notre troisième partie : cf. p. 871 sq.

<sup>58</sup> Ce frottement créé par le décalage d'une syllabe entre les deux grilles de lecture, l'effet créé par cela seront étudiés dans notre troisième partie.

<sup>59</sup> Comme le remarque M. Aquien, 1993, s.v. : « l'épanalepse est une figure de répétition diversement décrite selon les auteurs ». Nous suivons cependant la définition qu'elle en donne : « reprise en fin de vers ou de phrase du mot ou de l'expression qui le (ou la) commence ». C'est également la définition que paraît en donner Tibère le rhéteur ; cependant ce procédé a reçu des noms grecs très variés : cf. H. Lausberg, 1960, § 625. Les Latins parlent généralement de *redditio* (Aquila, 33, Mart. Cap. 41).

Dans cette ode érotique, Horace s'adresse à une courtisane pour célébrer, avec humour et ironie, son pouvoir de séduction. Tout au long de cette ode, on remarque des procédés rythmiques puissants qui créent de fortes discordances métrique / rhétorique à l'intérieur d'un cadre strophique parfaitement clos<sup>60</sup>. C'est bien sûr le sujet qui justifie cela : un sujet léger qui n'appelle pas un rythme grave. Horace peint ainsi l'agitation amoureuse. Le vers 13 est le centre de l'ode ; cette strophe exprime, poussé à son point extrême, l'amusement du poète de voir cette femme détourner tous les hommes. L'épanalepse métrique en discordance avec l'anaphore rhétorique crée un rythme très mouvementé : Bariné est bien l'instrument de Vénus elle-même. Rappelons cependant que cette ode est écrite en strophes saphiques naturellement très simple et close ; d'ailleurs à l'exception d'un enjambement notable, toutes les strophes s'achèvent sur un point. Cette ode reste donc une chanson d'amour légère : la discordance entre épanalepse métrique et anaphore rhétorique montre l'amusement du poète, et n'a rien de violent.

On retrouve exactement la même disposition en 2.3. 25-28 :

**Omnes eodem cogimur, omnium**

uersatur urna serius ocius

sors exitura et nos in aeternum

exilium impositura cumbae.

Cette strophe est d'un sujet pourtant bien moins léger que l'ode 2.8. Il s'agit ici d'une réflexion sur la fatalité de la mort. Mais elle est exprimée à travers une image : celle de l'urne que l'on agite et qui fait sortir, pour tous un jour où l'autre, un lot. Horace ne mène pas ici une réflexion froide. La métaphore donne vie à sa pensée et toute cette strophe, finale de l'ode, a un rythme vif qui imite l'agitation de l'urne<sup>61</sup> : il faut être sensible à l'assonance en [o] qui court à travers toute cette strophe alcaïque au rythme naturellement ondoyant, de même qu'à la structure métrico-prosodique très originale des deux derniers vers, les élisions, l'ennéasyllabe hypermètre qui incite à une synalèphe avec le début du décasyllabe<sup>62</sup>. Au premier vers de la strophe, la discordance entre l'épanalepse métrique et l'anaphore rhétorique participe également à la création de ce rythme vif, où l'une des grilles de lecture heurte l'autre, comme le lot contre l'urne.

Assez différente de ces épanalepses métriques est la structure encore plus originale de 1.32. 11, en strophe saphique :

Liberum et Musas Veneremque et illi

---

<sup>60</sup> L'enjambement compact de « crederem » en 2.8. 5 est particulièrement puissant et remarquable puisque toutes les autres strophes s'achèvent sur un point. Pour le rythme interne complexe de ces strophes, cf. pour 2.8. 5-8 p. 704, pour 2.8. 9-12, p. 747.

<sup>61</sup> C'est ce que notait déjà L.P. Wilkinson, 1945, p. 37.

<sup>62</sup> Sans parler de la diérèse 2 exceptionnelle dans l'ennéasyllabe : cf. *infra* p. 855.

semper haerentem puerum canebat

et Lycum **nigris** | oculis **nigroque**

crine decorum.

Ici le mot répété se trouve, dans ses deux occurrences, avant le repère métrique, devant la coupe d'abord, puis devant la fin de vers. Les deux mots étant ainsi placés à la fin des deux hémistiches, on pourrait parler d'une sorte d'épiphore métrique par hémistiche<sup>63</sup>. Cela correspond à un effet de symétrie qui vient souligner de façon très originale l'opposition des deux hémistiches (et Lycum **nigris** | oculis **nigroque**)<sup>64</sup>. Mais cette distinction des hémistiches est en totale contradiction avec le sens, qui au contraire incite à unifier les hémistiches et même le troisième vers saphique avec l'adonique final :

et Lycum

**nigris** | oculis

**nigroque** || crine decorum.

Le contrepoint entre métrique et rhétorique crée ainsi une union subtile du sens et du mètre : la répétition du mot vient à la fois mettre en évidence la structure du vers (en intervenant chaque fois avant les repères métriques qui l'organisent) et souligner un arrangement rhétorique qui outrepassé les cadres de ce vers. Cette union du mètre et du sens, de la métrique et de la rhétorique est celle du gracieux et du sérieux, de la musique et de la raison, précisément cette union qui caractérise, selon la définition qu'en donne ici même Horace, le lyrisme d'Alcée, ce poète qui a su le premier (v. 5 : « primum modulate ») à la fois être citoyen actif (strophe 2) et chanter l'amour (strophe 3). À cette ode qui donne sans doute la meilleure définition du lyrisme auquel aspire Horace<sup>65</sup>, ce dernier donne une forme qui applique parfaitement les principes énoncés : une structure métrique sûre, parfaitement maîtrisée, voire même soulignée, pour un chant libre, capable de dépasser les cadres du vers, qui demeurent cependant.

Dans les cas vus ici, les deux marqueurs rythmiques se trouvent dans le même vers. Lorsque le jeu rhétorique s'étend sur deux vers différents, l'effet peut être plus large, englobant un énoncé plus important ; il peut aussi se perdre du fait de l'éloignement des deux

<sup>63</sup> Deux éléments viennent cependant réduire la régularité de cette épiphore : l'enclitique « -que » à la fin du vers, d'une part, et, d'autre part, l'hétérométrie (cf. loi de Lachmann) dans la répétition « nīgrīs / nīgro ».

<sup>64</sup> La coupe métrique est à la fois soulignée par cette répétition de mots et effacée par l'organisation des membres de phrase (de ce point de vue, on a, au contraire, une double coupe rhétorique, devant ces mots répétés, en trihémimère et en hephthémimère : cf. p. 722.

<sup>65</sup> C'est l'importance que lui reconnaît notamment E. McDermott, « Greek and Roman elements in Horace's lyric program », in W. Haase (dir.), 1981, p. 1647-1649 et M. Lowrie, 1997, p. 91. Cf. également ce que nous en disons *supra* p. 245 note.



termes : tout dépend à la fois de l'importance sémantique du couple et de l'originalité de l'organisation métrique. Il est une structure que semble affectionner Horace : c'est celle qui consiste à répéter un mot, dans deux vers différents d'une même strophe, une fois avant la coupe, une autre fois après. C'est ce que l'on trouve en 1.6. 13-16 (répétition de « aut » aux vers 2-3), 1.19. 9-12 (répétition de « nec aux vers 2-4)<sup>66</sup>. Ce jeu de balancement d'un mot répété d'un côté et de l'autre de la coupe crée un effet de *uariatio* : il donne une cohésion interne à la strophe (par un mot répété dans deux vers) tout en évitant la lourdeur d'une parfaite symétrie.

Dans le cas de 1.6. 13-16, cette construction intervient dans l'énumération des sujets épiques qu'Horace, dans une *recusatio*, se dit incapable de traiter :

Quis Martem tunica tectam adamantina

digne scripserit **aut** | puluere Troico

nigrum Merionen | **aut** ope Palladis

Tydiden superis parem ?

Par ce jeu rythmique, Horace suscite une impression de variété et s'éloigne d'une rhétorique trop simple qui pourrait s'apparenter à ces sujets que justement il refuse. Il montre ainsi qu'être un poète lyrique, c'est pouvoir créer ces rythmes libres et variés à l'intérieur d'un cadre strophique parfaitement maîtrisé. Horace se montre maître d'une forme métrique certes légère, mais dont les ressources n'ont rien à envier à l'hexamètre épique<sup>67</sup>.

Cette construction est également bienvenue dans les odes en distiques, où la cohésion du quatrain se trouve ainsi soulignée. Ainsi en 1.19. 9-12 :

In me tota ruens Venus

Cyprum deseruit | **nec** patitur Scythas

aut uersis animosum equis

Parthum dicere **nec** | quae nihil attinent.

Dans ce quatrain qui forme une « phrase-strophe » parfaitement close, la répétition du « nec » vient encore souligner le rapprochement du deuxième et du quatrième vers, mais avec cette légèreté créée par la place du mot d'abord avant ensuite après la coupe. Cette ode a un sujet sans grande originalité : l'amour renaissant<sup>68</sup> ; elle est d'une structure simple, formée de quatre « phrases-strophes ». On constatera néanmoins que les jeux d'anaphore dans cette ode évoluent suivant des schémas assez notables. Le début de l'ode ne fait que présenter le sujet et

---

<sup>66</sup> Une répétition de ce type se trouve également entre des membres de fonction différente (répétition de « et » en 3.24. 1-4), et même entre deux phrases totalement distinctes (répétition de « Cinara » en 4.13. 21-24 en dépit de *sed* proclitique).

<sup>67</sup> Cf. là-dessus J. Dangel, *art cit*, in *id*, 2001 (éd.), p. 229.

<sup>68</sup> Le thème est d'ailleurs repris dans d'autres odes, III 26, IV 1. Sur ce thème, voir H.P. Syndikus 1973, p. 209.

l'anaphore du verbe « urit » dans la deuxième strophe aux débuts de vers et de proposition est d'une simplicité très rhétorique. Le début de la troisième strophe ( v. 9-10), par l'image de Vénus se ruant sur le poète, a une force beaucoup plus grande : nous sommes au centre de l'ode. Le jeu de balancement de « nec » dans cette strophe contribue à cette liberté de l'expression.

Après avoir constaté, au début, qu'il est à nouveau emporté dans ses amours, l'expression se trouve peu à peu plus libérée : l'énumération des vers 10-12 montre cette libération de la parole. Enfin dans la dernière strophe, la voix du poète s'ouvre à ces anciennes occupations, les fêtes et les banquets et cette fois le jeu d'anaphore rhétorique plus serré se fait sur un seul vers selon une épanalepse métrique :

**Hic** uiuum mihi caespitem, **hic**

uerbenas, pueri, ponite turaque

bini cum patera meri :

mactata ueniet lenior hostia.

Ces changements dans l'organisation des mots en anaphore, dans cette ode, permet ainsi de sentir les effets variables de ces répétitions de mot. On notera cependant que dans tous ces cas, l'anaphore s'appuie sur le schéma métrique, soit pour le suivre régulièrement, soit pour le contrecarrer, en intervenant juste avant les repères. Cette ode 1.19, nous l'avons dit, est une chanson d'amour légère : le cadre strophique est toujours parfaitement respecté.

Nous avons essayé de montrer ici comment des anaphores rhétoriques simples pouvaient donner au cadre métrique une apparence nouvelle, lorsque les marqueurs rythmiques ne se trouvent pas en position métrique forte. Nous avons analysé successivement des cas où ces mots répétés étaient totalement dans des positions métriques sans pertinence, et d'autres où elles étaient dans des positions remarquables, devant repère métrique. Il nous a semblé que par ces constructions originales, Horace témoigne de sa capacité à renouveler l'apparence de son cadre strophique, à créer des effets rythmiques nouveaux et variés, tout en respectant toujours scrupuleusement ce cadre métrique.

Nous allons maintenant analyser des effets rythmiques rhétoriquement moins simples, mais intéressants cependant ; nous verrons là-encore comment ces dispositions rythmiques s'accommodent du cadre strophique.

## ii. Organisations rhétoriques remarquables : les anadiploses

Il s'agit des cas de rythmes thématiques où la première occurrence du mot répété se trouve à la fin ou presque du membre syntaxique, tandis que la seconde occurrence se situe à l'initiale du membre suivant. La première occurrence peut ne pas être le dernier mot du membre : on considérera que jusqu'en position antépénultième, l'effet d'anadiplose est réel, pourvu que la seconde occurrence soit bien à l'initiale du second membre.

L'anadiplose est une disposition rhétorique qui, sans être naturellement d'une extrême puissance, est remarquable. Comme le montre le Tableau B-15, nous avons identifié dans les *Odes* neuf anadiploses sans pertinence métrique<sup>69</sup> : nous distinguerons trois situations :

- le changement de membre (et donc la seconde occurrence du mot répété) intervient à un repère métrique : il y a cinq cas de ce type. L'anadiplose se fait autour du repère métrique et le met ainsi en évidence.

- Le changement de membre n'intervient pas à un repère métrique : il y a discordance entre les deux grilles, rhétorique et métrique.

○ Cependant, une des occurrences du mot répété est en position métrique forte : il y a deux cas de ce type.

○ Aucun des marqueurs rythmiques n'est en position métrique forte

Nous présenterons ces trois situations dans l'analyse ci-dessous.

➤ *Anadiplose construite autour d'un repère métrique*

Voici un classement des cinq cas selon le schéma métrique qu'ils suivent :

- Les deux marqueurs rythmiques sont de part et d'autre du changement de strophe, l'un à la fin de la strophe, l'autre au début de la suivante : un cas en strophe alcaïque : 3.3. 60-61 (répétition de « Troiae »)<sup>70</sup>

- Les deux marqueurs rythmiques sont de part et d'autre du changement de vers, l'un à la fin du vers, l'autre au début du suivant : un cas en strophe alcaïque : 3.2. 13-14 (répétition de « mori / mors »)

- Les deux marqueurs rythmiques encadrent la coupe, l'un avant, l'autre après : trois cas :

○ Un en strophe alcaïque : 3.5. 21 (répétition de « uidi »)

○ Un en strophe asclépiade a : 3.16. 15 (répétition de « muneribus / munera »)

○ Un en asclépiade mineur monostique : 4.8. 11 (répétition de « carminibus / carmina »).

L'anadiplose où un mot, en fin de membre syntaxique, est repris à l'initiale du suivant, donne l'impression d'un passage de relais qui se fait ici autour d'un repère métrique : une première occurrence du mot avant, une seconde après. Une telle organisation met bien sûr en

---

<sup>69</sup> Pour qu'il y ait (quasi) anadiplose avec pertinence métrique, il faut que le vers où intervient la première occurrence soit extrêmement court : c'est le cas avec un adonique. Nous avons identifié deux cas en strophe saphique 1.2. 4-5 et 2.4. 4-5 : cf. *supra* p. 421.

<sup>70</sup> Nous n'avons pas retenu comme matériel rythmique la répétition de « uidit / uidere » en 4.4. 16-17, car elle intervient non entre membres fonctionnellement équivalents, mais entre la subordonnée et la principale. La structure en anadiplose autour du changement de strophe est cependant la même.

évidence ce repère métrique<sup>71</sup>. C'est d'ailleurs une disposition qui a plus d'intérêt dans la grille de lecture métrique, pour hyperdessiner le repère, que dans la grille de lecture rhétorique.

Dans ces conditions, si le repère métrique en question est de premier ordre (changement de strophe), le cadre métrique acquiert un soulignement rhétorique sensible ; si en revanche il s'agit d'un repère secondaire (coupe), alors il paraît être excessivement accentué au détriment du schéma métrique d'ensemble. On comparera ainsi ces trois cas :

- anadiplose autour du changement de strophe en 3.3. 60-61 :

57 Sed bellicosis fata Quiritibus

hac lege dico, ne nimium pii

rebusque fidentes auitae

60 tecta uelint reparare **Troiae** ;

**Troiae** renascens alite lugubri

fortuna tristi clade iterabitur,

ducente uictrices cateruas

64 coniuge me Iouis et sorore

- anadiplose autour du changement de vers en 3.2. 13-14<sup>72</sup> :

Dulce et decorum est pro patria **mori** :

**mors** et fugacem persequitur uirum,

nec parcit inbellis iuuentae

poplitibus timidoue tergo.

- anadiplose autour de la coupe en 3.16. 15 :

9 Aurum per medios ire satellites

10 et perrumpere amat saxa potentius

ictu fulmineo ; concidit auguris

---

<sup>71</sup> H. Lausberg, 1960, § 620 remarque plus précisément encore : „am häufigsten findet sich die Anadiplose bei Eigennamen (und auch bei Apellativen) auf der Versgrenze“.

<sup>72</sup> Il s'agit certes d'un cas un peu particulier puisque « mori » et « mors » sont deux mots différents, le premier est un verbe, le second un nom. Mais la grande ressemblance des deux mots invite à voir ici un rythme thématique lexical.

Argiui domus ob lucrum

demersa exitio; diffidit urbium

portas uir Macedo et subruit aemulos

15 reges **muneribus** ; **munera** nauium

16 saeuos inlaqueant duces.

Dans les trois cas, il est indéniable que la figure très rhétorique de l'anadiplose donne à ces passages une allure assez sentencieuse. Le premier cas se trouve dans le discours de Junon, les deux autres forment des considérations morales qu'énonce en son nom propre le poète. Néanmoins, par delà les ressemblances de ces trois passages, il est évident que selon la position métrique de la répétition du mot, l'effet est très différent. Dans le cas du discours de Junon, l'anadiplose du nom propre « Troiae » se produisant justement au changement de strophe, celui-ci joue vraiment un rôle structurant dans le déploiement du discours de Junon : la parfaite concordance entre la forme métrique et la forme rhétorique du discours donne à ce passage une solennité exceptionnelle.

Tout à l'inverse, en 3.16. 15, on voit bien que le changement de proposition à la coupe n'est pas un cas isolé dans cette phrase, où toutes les fins de syntagme surviennent à cet endroit du vers. Cela donne un énoncé où la forme rhétorique est en décalage constant avec le mètre : cette anadiplose, en vers 15, avant la fin de la phrase, est symptomatique de cette organisation assez vive qui montre parfaitement comment l'or s'infiltré partout.

Entre les deux, l'anadiplose (de deux mots de même famille, le verbe *mori* et le nom *mors*) en changement de vers, en 3.2. 13-14 a quelque chose bien sûr de gnomique – le sens le prouve –, mais intervenant à la fin du vers 1, elle produit un certain décalage avec l'unité strophique (où, on le sait, le repère majeur est en fin de vers 2), décalage qui correspond au même effet qu'en 3.16, l'expression d'une course rapide, ici celle de la mort atteignant tous les êtres.

➤ *Quasi anadiploses avec un marqueur rythmique en position métrique forte*

On peut considérer comme des quasi anadiploses des cas où un mot en position pénultième d'un membre est repris à l'initiale du membre suivant. Selon cette organisation, un marqueur rythmique peut être en position métrique forte : c'est ce que l'on trouve dans deux constructions, en 1.26. 7-8 et en 4.13. 1-2.

Le premier cas est très simple : citons-le selon une présentation syntaxique :

O quae fontibus integris || gaudes, apricos **necte** flores, || **necte** meo Lamiae coronam

Le verbe « necte » intervient en position pénultième, pour être repris ensuite dans une relance à l'initiale. Le second « necte » se trouve à l'initiale du décasyllabe :

... . O quae fontibus integris  
gaudes, apricos **necte** flores,  
**necte** meo Lamiae coronam.

On a ici un contrepoint plutôt intéressant. Cette quasi anadiplose crée un rythme rhétorique répétitif, un peu comme une incantation qui convient à cette invocation à la muse ; parce que le second « necte » est en position métrique forte, ce rythme répétitif est souligné par la métrique. En même temps, les deux « necte » ne forment pas un rythme à pertinence métrique, puisque le premier est en position faible, si bien qu'il y a ici une discordance avec la grille de lecture métrique. Cela crée un certain désordre que l'on retrouve d'ailleurs tout au long de cette ode et dont nous avons déjà parlé<sup>73</sup>.

Le second cas, celui de 4.13. 1-4 est beaucoup plus intéressant :

Audiuere, Lyce, **di** mea uota, **di**  
audiuere, Lyce ; fis anus, et tamen  
uis formosa uideri  
ludisque et bibis impudens.

Le sujet « di » énoncé dans la première proposition après le verbe, en position pénultième avant le groupe objet, réapparaît ensuite à l'initiale de la seconde proposition qui répète la même idée, avec le même verbe : on pourrait parler de quasi anadiplose au sujet de ce « di » ; mais de façon plus générale, c'est tout le groupe [verbe – apostrophe – sujet] qui fait l'objet d'une répétition, selon une disposition A – B – C - x // C' – A' – B'

Il s'agit d'un jeu de refrain, de rengaine où le poète se réjouit d'avoir eu raison sur Lyce et se moque d'elle : l'idée serait sans doute un peu puérile, si les mots, si le sens n'entraient en contrepoint subtil avec le mètre. Le verbe et l'apostrophe se trouvent répétées en parfaite correspondance verticale, mais la répétition sujet/verbe se fait sous forme de chiasme. De la sorte, le sujet « di », qui dans la première occurrence intervenait vers la fin de la proposition, survient ici, en anadiplose, à l'initiale de la seconde mais à l'ultime fin du vers, tandis que le verbe, en revanche, s'il se trouve bien chaque fois à l'initiale du vers, survient dans la seconde proposition en seconde place.

Le décalage très vif ici d'une proposition répétée une syllabe avant la fin du vers provoque un frottement dissonant qui empêche de voir dans cette phrase une pure et simple ritournelle d'ancien amant vengé<sup>74</sup> : en contrepoint de cette rhétorique de la satire (voire de la

---

<sup>73</sup> Cf. *supra* p. 187 au sujet de l'enjambement entre la première et la deuxième strophe. L'ode 1.26 multiplie les particularités métriques, prosodiques, rythmiques. R. Heinze, 1918, *art. cit.* = *id.*, 1960, p. 285, s'oppose à la conclusion qui en est généralement tirée (Lachmann, Kiessling) selon laquelle il s'agirait d'une œuvre de jeunesse : il reconnaît dans ces effets rythmiques les marques d'un impromptu plein de vitalité, un rejet énergique et joyeux des « tristitiam et metus ».

<sup>74</sup> Cf. ce qu'en dit H.P. Syndikus, 2001, p. 408 : „Der triumphierende Ruf des Gedichtbeginns (...) klingt uns Heutigen fremdartig genug, fast etwas barbarisch. Der Antike aber war in der Darstellung des körperlichen

caricature, dans la troisième strophe), demeure le cadre métrique extraordinairement strict, qui empêche tout épanchement excessif des sentiments, qui maintient, par delà la virulence des idées, une forme d'une perfection formelle harmonieuse<sup>75</sup>.

Examinons maintenant les cas où une anadiplose intervient sans prendre appui sur le schéma métrique.

➤ *Anadiplose ne s'appuyant sur aucun schéma métrique :*

L'anadiplose peut se faire sans s'appuyer sur le schéma métrique, sans aucune « position métrique remarquable ». Il y a deux cas de ce type : 3.4. 41 et 4.6. 29 : l'effet est alors variable selon l'environnement.

La construction en 3.4. 41 intervient au centre de cette ode qui est, elle-même, rappelons-le, le centre des *Odes Romaines*. Horace médite sur l'origine des vertus romaines, la force mêlée à l'intelligence ; dans cette « ode mystique »<sup>76</sup>, il reconnaît cette vertu à la fois dans son œuvre poétique, dans l'œuvre politique d'Auguste et dans le récit mythologique de la Titanomachie. Au centre de ces trois idées, il y a l'invocation aux Muses, les Muses qui protègent Auguste (3.4. 37-40), les Muses qui inspirent le poète (3.4. 21-36), au moment où il fait le récit du combat divin (3.4. 42-64). Ce vers 41 vient juste avant le récit de la Titanomachie. Dans une lecture rhétorique, il s'agit d'un polyptote (accompagné d'une polysyndète) en anadiplose :

uos lene consilium et datis // et dato gaudetis, almae.

La construction syntaxique est un peu rapide, mais l'anadiplose est assez simple : elle permet de rapprocher deux traits de caractère des muses, à la fois inspiratrices et sources de joie<sup>77</sup>. Les deux membres sont presque en isocolie : neuf syllabes pour le premier, huit pour l'autre. La disposition dans le cadre métrique rend les choses plus complexes :

uos lene consilium | et **datis** et **dato**

gaudetis almae. ...

Les deux marqueurs rythmiques « datis / dato » interviennent au centre de l'hémistiche. Le vers et demi dans lequel se développe cette pensée se trouve ainsi divisé en deux membres rhétoriques de longueur quasi équivalente. La division métrique concurrence la

---

Verfalls unempfindlicher als wir heute.“ On ajoutera que cette apparence barbare est également effacée par le cadre métrique parfaitement strict.

<sup>75</sup> Le maintien parfait du cadre métrique se laisse sentir d'ailleurs par deux faits : d'une part l'allitération en « di » du vers 1 (« **audi**uere, Lyce, **di** mea uota, **di** ») qui donne une cohésion au vers ; d'autre part, l'hiatus interlinéaire (« di // audiuere ») qui oblige, phoniquement, à une pause entre les deux mots, en dépit du sens. Concernant cette ode, cf. la comparaison avec 1.25, *supra* p. 382.

<sup>76</sup> Cf. P. Maury, *loc. cit.*

<sup>77</sup> Sur la complexité de l'image de la Muse dans l'ode 3.4, cf. R.G.M. Nisbet – N. Rudd, 2004, p. 53-56.

division rhétorique. La répétition du mot « datis / dato » qui marquait nettement la division rhétorique se trouve intégrée dans un seul et même hémistiche, sans possibilité de pause de diction.

Le contrepoint est ainsi vif. Au centre des odes romaines, dans cette célébration de Muses, Horace joue sur des discordances fortes, et l'on peut imaginer qu'ici la musique jouait un rôle de premier plan pour rehausser l'opposition des deux grilles de lecture.

L'autre cas où une anadiplose se fait sans s'appuyer sur des positions métriques fortes est un passage très important : il s'agit de 4.6. 29 :

*Spiritum Phoebus mihi, Phoebus artem*

*carminis nomenque dedit poetae.*

*Virginum primae puerique claris*

*Patribus orti.*

La répétition de « Phoebus » qui vient relancer l'énoncé après la septième syllabe donne un élan vigoureux à l'expression : il y a une quasi anadiplose dans la reprise, à l'initiale d'un membre, de « Phoebus », qui se trouvait en position pénultième du premier membre. Cet élan poétique ainsi créé a pour but de faire passer en les unifiant les deux termes que la rhétorique d'habitude oppose, l'*ars* et le *spiritus*, autant dire la *natura* : les deux termes se trouvent à chaque extrémité du vers mais Apollon les réunit pour les offrir au poète inspiré. Ce jeu de reprise du nom de Phoebus en plein cours de vers, et nullement à un repère métrique, montre une liberté dans l'élan que prend la phrase, bien qu'en même temps, l'encadrement des deux extrémités du vers par les deux mots opposés de « Spiritum » et « artem » souligne le cadre métrique.

Comme en 3.4, Horace ici montre tout son pouvoir poétique, toute sa maîtrise du cadre strophique qu'il a choisi, au moment même où il fait acte d'allégeance aux divinités inspiratrices, Apollon ici, les muses en 3.4.

Nous nous sommes intéressé ici à une construction rhétorique remarquable : l'anadiplose. Elle n'a certes rien de la force d'une anaphore, mais elle permet des effets rythmiques intéressants. Nous avons examiné comme elle s'organise dans le cadre métrique. L'effet essentiel de l'anadiplose est de souligner nettement le repère syntaxique où intervient le changement de membre. Lorsqu'il y a coïncidence avec le repère métrique, celui-ci est nettement hyperdessiné ; s'il y a discordance, alors le contrepoint est très vif et intervient toujours dans des contextes importants.

Après avoir examiné ces différentes constructions, il reste, dans notre corpus, 32 structures rythmiques auxquelles nous ne reconnaissons pas de véritable intérêt rhétorique. Peuvent-elles cependant avoir un intérêt pour structurer la strophe ?



iii. Organisation rhétorique nulle :

Il ne s'agit plus ici d'anaphores au sens strict, seulement de rappels. L'effet est donc faible, et il le sera d'autant plus si le schéma métrique ne le met pas du tout en évidence. Nous allons néanmoins examiner d'abord des cas où l'on a un schéma métrique original, jouant sur les repères métriques, à la façon de ce que nous avons vu dans les cas précédents.

➤ *En position métrique remarquable :*

Symptomatiques de ce type de construction rhétorique sont les cas où les deux occurrences d'un mot répété se placent en correspondance verticale, à la fin de vers consécutifs : il s'agit alors d'une épiphore métrique<sup>78</sup>. C'est ainsi qu'on a, en 1.13 1-2 :

Cum tu, Lydia, **Telephi**  
ceruicem roseam, cerea **Telephi**  
laudas bracchia, uae meum  
feruens difficili bile tumet iecur.

Le nom de Télèphe revient ainsi en fin de vers consécutif à l'endroit où la diction *ad metrum* marque une pause : l'effet de « rime » est ici indéniable. Or cette organisation métrique entre en contraste avec la structure de la phrase. Cette dernière est d'une clarté parfaite, avec une protase temporelle qui précède l'apodose ; mais une lecture prosaïque efface la répétition du mot :

Cum tu, Lydia, 

<b>Telephi</b>    ceruicem roseam, cerea <b>Telephi</b>    laudas bracchia,
--

  
uae meum || feruens difficili bile tumet iecur.

La répétition du nom de Télèphe vient donc souligner un cadre métrique<sup>79</sup> que la phrase dépasse allègrement. Là encore, au moment où il veut peindre la passion, Horace met légèrement en évidence la structure de ses vers, pour rappeler qu'il en est le maître, qu'il ne se laisse pas dépasser par l'émotion.

En dehors de cette construction, où les deux marqueurs rythmiques soulignent une grille de lecture (ici, la grille métrique), on a d'autres cas où les deux marqueurs formant couple ont plutôt pour effet d'éclairer des endroits de la strophe, de manière à lui donner une allure originale, mais sans doute pas de souligner vraiment le cadre métrique. C'est ainsi que nous interprétons le cas de 3.7. 26-27 :

<sup>78</sup> Sur l'épiphore, H. Lausberg, 1960, § 631.

<sup>79</sup> Comme l'allitération initiale [cer] (ceruicem / cerea) vient opposer les deux hémistiches.

Quamuis non alius flectere equum sciens

**aeque** conspicitur gramine Martio,

nec quisquam citus **aeque**

Tusco denatat alueo,

...

Dans une lecture prosaïque, la répétition d' « aeque », dans les deux propositions coordonnées, serait sans grande portée mais ici, intervenant au début d'un vers et à la fin du suivant, elle a un effet assez curieux d'encadrement des deux vers centraux de la strophe. Cette répétition donne à la strophe une allure centripète, qui l'unifie.

On voit donc que même sans intérêt rhétorique et sans se trouver en position métrique forte, les répétitions de mots peuvent avoir un intérêt rythmique, dans ces cas que nous venons de voir où les mots ont une position métrique remarquable, avant le repère métrique. Ce matériel rythmique peut ainsi donner à la strophe une allure originale.

Mais qu'en est-il lorsque la position métrique est sans intérêt ?

➤ *En position métrique nulle :*

Il s'agit ici de structures qui n'ont de pertinence ni métrique ni rhétorique. Dans le Tableau B-15, nous en avons recensé vingt-deux. À l'intérieur du moule très clos de la strophe horatienne, la répétition d'un mot, même si elle n'a aucune pertinence en soi, est souvent notable, si ce mot a une certaine sémantique : la répétition crée un effet d'écho qui éclaire la strophe de façon originale. C'est sensible par exemple en 2.15. 13-16 :

**Priuatus** illis census erat breuis

commune magnum ; nulla decempedis

metata **priuatis** opacam

porticus excipiebat Arcton.

Cette strophe présente une méditation sur la simplicité des mœurs d'autrefois, par une addition d'idées semblables : peu d'argent, des maisons simples. La répétition de « priuatus / priuatis » souligne cette addition. Elle n'a aucune pertinence, ni rhétorique ni métrique, car la seconde occurrence du mot intervient en cours de vers et de proposition. Cette répétition permet seulement un éclairage original de la strophe : l'articulation des membres ne se fait pas seulement à la coupe du deuxième vers ; le troisième est également directement mis en relation avec le premier. Il n'y a cependant pas là d'effet particulier, si ce n'est seulement d'attirer l'attention de l'auditeur.

Il ne nous semble pas nécessaire de nous attarder sur ces cas n'ayant vraiment aucune organisation notable. En revanche, parmi les 22 cas recensés, on va retrouver également des

correspondances verticales du type original que nous avons étudié plus haut<sup>80</sup>. Dans le cas de 2.8. 1-4, l'anaphore de « si » en deuxième position de membre vient réduire l'effet trop excessivement rhétorique d'une telle répétition :

1 Villa **si** iuris tibi peierati  
poena, Barine, nocuisset umquam,  
dente **si** nigro fieres uel uno  
turpior ungui,

5 crederem : ....

Un « si » initial dans ce début d'ode aurait donné ici un poids excessif à l'énoncé. Cette correspondance verticale originale permet de créer une régularité notable mais d'un type original : le poète donne ainsi une importance exagérée à son adresse à Bariné<sup>81</sup>, tout en lui donnant un tour gracieux par la position du *si* anaphorique en cours de vers.

On pourrait imaginer également des correspondances *a fine* ou *ab initio* avec des vers sans coupe fixe. Nous n'en trouvons pas. En réalité, ces répétitions de mots ne nous paraissent pas avoir en général un grand intérêt : elles permettent simplement de donner à des strophes une apparence originale.

#### iv. Bilan de l'étude du contrepoint entre position rhétorique forte et position métrique faible

Les cas que nous venons d'étudier sont ceux où les marqueurs rythmiques lexicaux ne sont pas en position métrique forte. Les situations sont bien sûr nettement différentes selon que ces marqueurs participent ou non au rythme rhétorique de la phrase, en étant placés à des positions rhétoriques vraiment pertinentes, en début de membre, simplement remarquables, ou bien sans pertinence.

Lorsque les marqueurs rythmiques sont placés en début de membre syntaxique, créant une anaphore rhétorique, mais que leur position métrique est particulière (devant un repère métrique) ou sans pertinence, le cadre métrique est plus ou moins réorganisé par la rhétorique : le rythme rhétorique fort de l'anaphore éclaire d'une lumière vive mais originale la structure métrique. Partout, une telle disposition témoigne d'un rythme vif, à même de peindre des sentiments variés (la passion en 2.5. 7-8, l'amusement en 2.8. 13, l'inquiétude en 3.6. 6...). Selon la place des marqueurs dans le vers, l'effet sera cependant différent : des épiphores (1.32. 11), des épanalepses (2.3. 25, 2.8. 13) relèvent de positions métriques remarquables qui, souvent, apportent grâce ou vigueur à l'énoncé. Même, il est possible au

---

<sup>80</sup> Cf. *supra* p. 442 sq.

<sup>81</sup> Cette première strophe est une imitation du ton très officiel du langage législatif : les expressions employées (« poenas, ius, nocuisset »), la disjonction « ulla... poena » le prouvent (cf. R.G.M. Nisbet – M. Hubbard, 1978, p. 123-124, ainsi que D. West, 1998, p. 56-57).

poète de jouer sur des correspondances métriques originales : même position en cours de vers, d'un vers à l'autre (ex. : 1.1. 21-22), et surtout correspondance verticale entre vers différents *a fine* (ex. : 3.4. 58-59) ou *ab initio* (ex. : 1.37. 6-7). Tout cela permet de donner une lumière nouvelle au cadre strophique<sup>82</sup>, de lui apporter une vivacité rythmique tout en respectant une régularité d'origine métrique.

Si les marqueurs rythmiques en début de membre syntaxique sont bien sûr ceux qui peuvent le mieux apporter au cadre strophique une lumière notable, il existe également d'autres dispositions rhétoriques, plus originales. Nous avons étudié ici des figures d'anadiplose ou que l'on peut rapprocher d'elles. Dans de telles constructions, un mot revient, au début d'un nouveau membre, qui se trouvait à la fin, ou presque, du membre précédent. Dans une disposition rhétorique de ce type, l'effet rythmique dépend surtout de la position où intervient, dans le vers, le passage d'un membre syntaxique à l'autre. Cette disposition rythmique originale peut ainsi souligner un endroit dénué de tout relief métrique ; même, quand elle souligne une coupe, elle donne à ce repère métrique un relief rhétorique qui dépasse son importance métrique normale. On a ainsi une réorganisation rythmique de la strophe qui permet de souligner un mot (« munera » en 3.16. 15), de donner un souffle nouveau aux pensées de l'énoncé (pensées métapoétiques en 3.4. 41-42, en 4.6. 29).

Lorsque les marqueurs rythmiques sont en position faible dans l'une comme dans l'autre grille de lecture, la pertinence stylistique de la répétition de mot peut être nulle. Cependant, nous avons montré, par quelques cas, que, même là, une disposition métrique particulière, pouvait suggérer un certain rythme.

Tout cela montre comment le rythme de mètre peut subir le contrepoint d'un rythme rhétorique fort ou simplement remarquable créé par un matériel lexical : le rythme général paraît nouveau et permet d'exprimer la subjectivité du poète.

## II.2. 2 Rythme syntaxique : contrepoint entre rhétorique et métrique

L'analyse que nous venons de mener de l'organisation du matériel rythmique thématique lexical binaire<sup>83</sup> nous a permis de comprendre la variété des effets qu'Horace est à même de créer grâce au contrepoint entre les positionnements métrique et rhétorique de ce matériel. La longueur de notre étude témoigne de la richesse rythmique rendue possible grâce à l'utilisation de cet outil lexical. Avant de proposer, en conclusion de section, un bilan de cette analyse, il paraît bon d'inclure ici une étude du matériel rythmique non plus thématique mais syntaxique. Définissons d'abord les cas avant d'analyser l'organisation des marqueurs.

### i. Définition des cas :

---

<sup>82</sup> La réorganisation métrico-quantitative du cadre métrique par le matériel rythmique lexical sera précisément étudiée dans notre troisième partie.

<sup>83</sup> p. 406-459.

Tournons-nous donc vers le matériel rythmique dit « syntaxique », qui correspond aux lexèmes couplés, aux dispositions disjonctives. La différence de ce matériel avec le précédent tient à deux caractéristiques. D'une part, il ne s'agit plus d'une répétition d'un même mot, mais d'un jeu sur un couplage entre deux mots différents. D'autre part, ce couplage est nécessaire, attendu et clos sur lui-même. Autrement dit, le premier marqueur rythmique fait nécessairement attendre le second, qui achève le mouvement rythmique. Le rythme syntaxique est donc naturellement binaire. À la suite des travaux de J. Dangel<sup>84</sup>, nous reconnaissons ainsi un rythme syntaxique :

- par couple sémantique :

o On citera par exemple l'opposition *tu / ego* en 3.19. 25-28 :

Spissa **te** nitidum coma,  
puro **te** similem, Telephe, Vespero  
tempestiua petit Rhode // :  
**me** lentus Glyceræ torret amor meae.

o Ou bien l'opposition *nuper / nunc* en 1.14. 17-20:

**Nuper** sollicitum quæ mihi taedium //  
**nunc** desiderium curaque non leuis,  
interfusa nitentis  
uites æquora Cycladas.

- Par lexèmes couplés :

o Par exemple le couple *ut / sic* en 1.7. 15-20 :

Albus **ut** obscuro deterget nubila caelo  
saepe Notus neque parturit imbris

perpetuo //, **sic** sapiens finire memento  
tristitiam ...

o Ou le couple *non / sed* en 2.19. 25-28 :

quamquam, choreis aptior et iocis  
ludoque dictus, **non** sat idoneus  
pugnae ferebaris //; **sed** idem  
pacis eram mediusque belli.

---

<sup>84</sup> J. Dangel, 1982, p. 130-137.

- par corrélation subordonnante<sup>85</sup> : par exemple en 2.2. 9-10 :

**Lati**us regnes auidum domando

spiritum // **quam** si Libyam remotis

Gadibus iungas et uterque Poenus

seruiat uni.

En fait, de tels couplages, entre proposition principale et proposition subordonnée, relèvent de dispositions architecturales dont nous avons parlé quand nous avons étudié le matériel syntaxique<sup>86</sup>. Ces couples lexicaux peuvent également intervenir dans une relation d'énoncé-fonction entre phrases distinctes<sup>87</sup>. C'est dire que ce matériel rythmique est lié au matériel syntaxique : c'est la raison pour laquelle J. Dangel propose de l'appeler « rythme syntaxique » (lexical).

Dans tous ces cas, les jeux de corrélation créent un cadre et un sentiment de régularité identiques. Contrairement au rythme thématique, ce rythme syntaxique est naturellement clos. Fonctionnant par couple, il est binaire. Certes il peut être complexifié par la répétition du premier marqueur<sup>88</sup> : c'est le cas de l'exemple ci-dessus de 2.19. 25-28 où le premier « te » est répété avant qu'intervienne le « me » avec lequel il fait couple. Mais ce n'est là qu'une complexification d'un schéma toujours identique.

Dans la section suivante, nous étudierons comment se déploient, dans leur totalité, les membres que scande ce rythme syntaxique. Pour le moment, comme pour le rythme thématique, il faut s'intéresser au positionnement métrique et rhétorique des marqueurs.

## ii. Position des marqueurs lexicaux du rythme syntaxique

Néanmoins, nous n'allons pas reprendre en détail l'analyse menée pour le rythme thématique. Mais il importe de souligner le fait que le matériel rythmique syntaxique est le centre du même jeu de contrepoint que celui du rythme thématique.

Nous avons relevé 55 structures rythmiques syntaxiques dans les *Odes* : c'est un chiffre bien inférieur à celui des structures thématiques binaires. Nous allons nous contenter ici de comptabiliser les différents types de contrepoints soulignés pour les structures thématiques et nous intéresser aux cas les plus intéressants.

### ➤ *Marqueurs en position métrique et rhétorique pertinente*

---

<sup>85</sup> Ce type de rythme syntaxique a été analysé dans le précédent chapitre de cette partie puisqu'il correspond à une subordination en intégration architecturale.

<sup>86</sup> Cf. le précédent chapitre de cette partie ainsi que le second chapitre de notre première partie (p. 161).

<sup>87</sup> Cf. le second chapitre de notre première partie (cf. p. 188).

<sup>88</sup> Il s'agit d'un groupe binaire complexe : cf. J. Dangel, 1982, p. 133.

Sur ces cinquante-cinq structures rythmiques syntaxiques, un nombre assez important, vingt-deux, ont une double pertinence, métrique et rhétorique. C'est une proportion assez comparable à ce que l'on trouvait dans les structures thématiques (cf. Tableau B-10) ; cependant l'effet peut paraître un peu différent. Dans ces structures syntaxiques, il y a tension, effet d'attente entre le premier et le second marqueur rythmique. Cette tension relève d'une organisation, d'une structuration binaire de la strophe, ou du vers, beaucoup plus forte que dans le cas d'un rythme thématique.

On prendra par exemple le cas de la dernière strophe de 1.14 citée plus haut<sup>89</sup>. Comme nous l'avons déjà dit, cette ode, dans son ensemble, a une structure rhétorique qui crée de nombreuses discordances avec le schéma métrique : pour qu'une fin de phrase corresponde à une fin de strophe, il faut attendre la quatrième. En revanche, la dernière strophe a un effet de clôture<sup>90</sup> : la structure rhétorique est ici en parfait accord avec le mètre, et le rythme syntaxique qui y est créé par le lexème couplé « nuper / nunc »<sup>91</sup> est à l'unisson avec le vers.

Cette phrase a, dans son ensemble, une structure centripète, synthétique, propre à une rhétorique oratoire, d'un genre, ici, délibératif. La proposition principale se fait attendre après une proposition relative nominale, qui joue le rôle d'une apostrophe. Dans cette dernière, la structure est également très centripète par le jeu d'intégration architecturale créée par le lexème couplé « nuper/nunc ». Cette phrase a ainsi une structure très concentrique, parfaitement délimitée, avec, à l'intérieur, des repères nets et attendus : après « nuper », vient « nunc » ; après la subordonnée, vient la principale. Or chaque fois, ces repères synthétiques se trouvent soulignés par un changement de vers, et, dans le premier cas, les deux termes du balancement se trouvent placés en correspondance verticale à l'initiale de vers consécutifs. Il est évident qu'une telle concordance de la métrique et de la rhétorique vient apporter à toute cette strophe, une clarté, une évidence qui contraste avec ce qui précède, et clôt cette ode sur une tonalité assez solennelle.

En 1.24. 9-10, du point de vue du matériel syntaxique, la situation est différente car les marqueurs rythmiques relient des membres non équivalents fonctionnellement. En revanche, ces marqueurs sont nombreux, variés, et le couple « multis / nulli » est en position forte métrique et rhétorique comme dans le cas précédent :

**Multis** ille bonis flebilis occidit,

**nulli** flebilior quam tibi, Vergili.

Tu frustra pius, heu, non ita creditum

poscit Quintilium deos.

---

<sup>89</sup> Cf. p. 420.

<sup>90</sup> Pour la particularité de cette strophe par rapport au reste de l'ode, cf. *supra* p. 233.

<sup>91</sup> les deux termes se répondent non seulement par le sens, mais par leur syllabe initiale : « nu- ».

Outre ce couple « multis / nulli », on note la répétition lexicale « flebilis / flebilior » ainsi qu'un emploi tout à fait remarquable du matériel phonique : les deux membres formés par les vers 9-10 sont unifiés par un jeu d'assonance en [i] accompagnée d'une allitération en [r]. Notons que cette strophe est la strophe centrale de l'ode : le nom de l'allocutaire, Virgile, y apparaît<sup>92</sup>. À l'évidence, dans ces deux vers, l'emploi du matériel rythmique en coïncidence parfaite avec le cadre métrique apporte une force poétique neuve à l'empathie qu'Horace exprime pour le chagrin de son ami<sup>93</sup>.

Comme dans les cas de rythme thématique, les constructions horizontales apportent une vivacité rhétorique plus grande du fait de la proximité des deux termes qui se répondent, et qui, ici, se font attendre l'un l'autre. Cela est clair en 2.10. 13 :

**Sperat** infestis, // **metuit** secundis  
alteram sortem bene praeparatum  
pectus.

On peut considérer « sperare / metuere » comme un couple sémantique parfaitement relié, qui crée un cadre rythmique fixe. Ce cadre correspond à une opposition des deux hémistiches, selon une structure rhétorique forte et vive.

Dans ces deux structures, verticale et horizontale, la relative proximité des termes couplés ne peut pas permettre un déploiement très important de la phrase autour de ce balancement. Lorsqu'au contraire, les deux termes se trouvent organisés sur le schéma [début de vers / coupe du suivant], on a alors un éloignement suffisant pour qu'autour de ces deux mots se déploie une phrase assez ample. C'est le cas, par exemple, en 2.1. 9-10 :

**Paulum** seuerae Musa tragoediae  
desit theatris; // **mox**, ubi publicas  
res ordinaris, grande munus  
Cecropio repetes coturno.

Dans cette strophe, l'opposition [paulum / mox] participe d'un énoncé-fonction que rend pressant encore le subjonctif exhortatif de la première proposition « desit ». Dans cette ode qui ouvre le livre II du recueil sur des références épiques, après une longue phrase (strophe 1-2) construite sur une énumération que clôt le verbe « tractas », le poète, dans cette strophe 3, donne, avec vivacité, un conseil à Pollion : cette rhétorique injonctive est servie, ici, bien sûr, par l'effet très synthétique de la structure adversative [paulum / mox], organisée en concordance avec l'unité strophique, autour d'un repère central à la coupe du deuxième

---

<sup>92</sup> Sur ce principe du « *central thought* » des odes, cf. L.A. Moritz, 1968, p. 118.

<sup>93</sup> Sur l'expression de ce sentiment dans cette ode, cf. G. Nussbaum, « Sympathy and Empathy in Horace », in W. Haase, 1981, p. 2098-2113. Celui-ci, en analysant les jeux phoniques dans ces deux vers, suggère (p. 2106) qu'à leur centre se trouve « Tibi Vergili » : « c'est le noyau autour duquel ces deux vers se sont formés dans l'esprit d'Horace ».



vers. La force à la fois vive et grandiose de ce passage se retrouve dans les mots eux-mêmes, autant d'hellénismes qui apportent des sonorités rares : « Musa tragoediae, Cecropio coturno ».

➤ *Contrepoint entre pertinence métrique et absence de pertinence rhétorique des marqueurs*

La double pertinence métrique / rhétorique de ces marqueurs rythmiques syntaxiques est à même de créer un rythme assez puissant, grâce à des effets d'attente résolus en pleine concordance des deux grilles de lecture. Lorsqu'en revanche, ces marqueurs rythmiques n'ont de pertinence que métrique, cela ne peut qu'attirer l'attention. On relève six cas de ce type.

C'est là une organisation très intéressante. Des marqueurs rythmiques formant des couples attendus unissent des membres syntaxiques dans lesquels ils interviennent ; or, ces marqueurs rythmiques ne sont pas mis en évidence dans la phrase, mais en revanche, ils sont placés à des positions métriques fortes. L'effet est double. D'un côté les marqueurs rythmiques semblent n'être placés qu'en vue d'hyperdessiner le cadre métrique, comme si le poète mettait ce matériel rythmique d'origine rhétorique au service de la métrique. D'un autre côté, en contrepartie, les pouvoirs de soulignement et d'intégration de la grille de lecture métrique jouent le rôle que l'organisation rhétorique ne joue pas : ils soulignent ces marqueurs rythmiques et invitent au rapprochement des membres dans lesquels ils se trouvent.

Voyons ainsi la strophe 1.20. 9-12 :

Caecubum et prelo domitam Caleno  
**tu** bibes uuam ;// **meam** nec Falernae  
temperant uites neque Formiani  
pocula colles.

Nous avons déjà vu que toute cette ode jouait sur l'opposition entre le Grec et l'Italien<sup>94</sup> : c'est cette opposition, redoublée par celle d'Horace et de Mécène, qui justifie l'énoncé-fonction que l'on trouve dans cette strophe. La complexité du contrepoint entre la structure rhétorique et le schéma métrique donne une impression d'imbrication des deux propositions : alors même que, du point de vue du sens, Mécène s'oppose à Horace, la forme de cette strophe crée une relation de proximité, de complémentarité entre les deux termes, « meam » répond à « tu », le second hémistiche au premier, le monde latin s'appuie sur le monde grec.

---

<sup>94</sup>Cf. p. 322. A.E. Peponi, « Fantazing lyric », in M. Paschalis – M.C.J. Putnam, 2002, p. 25-26, souligne la structure annulaire de cette ode : le vin sabin désigné au début de l'ode réapparaît à la fin après avoir été distingué de tous les autres types de vins plus luxueux avec lequel il ne sera pas mélangé : la critique attire l'attention sur le verbe *temperare* plusieurs fois employé par Horace dans un contexte métapoétique. Cela incite à reconnaître dans cette ode un art poétique de la simplicité.

Un rythme syntaxique est créé de façon tout à fait semblable mais selon une correspondance cette fois horizontale, en 4.8. 5-8 :

..., diuite me scilicet artium  
quas aut Parrhasius protulit aut Scopas,  
**hic** saxo, // liquidis **ille** coloribus  
sollers nunc hominem ponere nunc deum.

Ici plus encore le rythme paraît pressant. Après le « hic » initial, l'attente du « ille » n'est pas satisfaite au début du membre suivant : le mot est renvoyé après la coupe, ce qui fait porter l'accent dessus alors même que sa place dans le syntagme le rend moins important. La diction invite à rattraper le retard avec lequel le mot arrive par un accent plus important porté dessus. Ces quatre vers forment une rallonge assez exceptionnelle à cette phrase : non seulement une relative qualificative se trouve raccrochée à un ablatif absolu en rallonge, mais même à l'intérieur de cette relative, les balancements [aut/aut], [hic/ille], [nunc/nunc] donnent l'impression que la phrase ne s'achèvera jamais. Le rythme très pressant que nous venons d'analyser pour le vers 7 contribue à cette impression de déploiement jamais achevé : tout cela donne une ampleur à la phrase qui participe précisément au faste qu'évoque ici le poète.

➤ *Absence de pertinence métrique*

Il reste vingt-sept cas de structures rythmiques syntaxiques, où les marqueurs rythmiques sont en position métrique faible. La question que nous nous étions posé pour ce type de construction dans les structures thématiques était de savoir comment ces organisations étaient à même de donner à la strophe une apparence originale.

▪ Dispositions métriques remarquables

Les mêmes dispositions métriques originales que nous avons étudiées pour les rythmes thématiques se retrouvent dans les structures rythmiques syntaxiques. On compte huit cas de disposition à l'initiale des membres syntaxiques sans pertinence métrique, mais parmi eux, on en repère qui créent, en concurrence, l'équivalent d'une épanalepse métrique. C'est le cas, très clairement, de 3.6. 13-16 :

Paene occupatam seditionibus  
deleuit urbem Dacus et Aethiops,  
**hic** classe formidatus, // **ille**  
missilibus melior sagittis.

Les deux marqueurs du rythme syntaxique « hic..., ille... » sont à l'initiale des membres qu'ils rapprochent, tandis qu'ils sont aux deux extrémités du vers. Évidemment l'effet est fort. Cette ode 3.6, dernière des odes romaines, est une ode morale au rythme

général assez simple<sup>95</sup>. En revanche, de nombreux effets rythmiques originaux s'y font sentir en plein cours de phrase<sup>96</sup> et rappellent qu'en dépit d'un sujet moral très classique, cette ode participe au groupe ample et puissant des odes romaines.

Cette strophe témoigne d'une vivacité rhétorique très forte. La place des mots est d'une extrême simplicité : groupe verbal [Paene... urbem] + groupe sujet avec apposition ; l'organisation rhétorique suit globalement le schéma général de la strophe : le premier hémistiche du deuxième vers contient les sujets « Dacus et Aethiops », la deuxième moitié de la strophe contient les appositions aux sujets. Pourtant cette simplicité n'est pas dénué de vigueur : les mots longs (quatre syllabes et plus) dominent cette strophe : *occupatam*, *seditionibus* (qui remplit un hémistiche entier), *formidatus*, *missilibus*<sup>97</sup>. Ces mots donnent une ampleur à l'expression, qui correspond à la violence ici décrite. Avec dignité mais non sans force, le poète, s'adressant au Romain (3.6. 1 : « Romane »), lui rappelle les menaces, les horreurs toute récentes que vient de connaître Rome<sup>98</sup>. La disposition des deux termes couplés « hic..., ille... » participe évidemment à cette vigueur. Le premier terme fait attendre expressément le second ; ce dernier, en position initiale de membre (groupe adjectif), est d'un point de vue sémantique et syntaxique, particulièrement important. Mais plusieurs facteurs viennent contrarier cette importance qu'on veut lui donner : sa place en fin de vers correspond à une position métrique faible, non accentuée par la diction *ad metrum* ; par ailleurs, ce pronom dissyllabique se trouve encadré par deux quadrisyllabes au sens violent : « *formidatus*, **ille** / *missilibus* ». Les jeux de discordance entre sens, métrique, rhétorique se multiplient ainsi pour donner à ces deux vers une allure exceptionnelle qui fait ressortir chaque mot, aussi bien les longs que les courts, qui unifie les deux groupes participes tout en les distinguant. Dans cette structure de rythme syntaxique « hic..., ille... », intervenant comme apposition en rallonge de phrase, la solennité s'associe à une vigueur dans l'expression.

On peut se demander s'il n'y a pas également un jeu de couplage sémantique entre les deux adverbes [serus / diu] dans la strophe saphique 1.2. 45-48 :

45     **Serus** in caelum redeas // **diuque**

laetus intersis populo Quirini

neue te nostris uitii iniquum

ocior aura

49     tollat ; ...

---

<sup>95</sup> Cf. *supra* p. 75 pour 3.6. 17-20, p. 242 pour 3.6. 33-44.

<sup>96</sup> Cf. p. 342 pour 3.6. 33-44 également.

<sup>97</sup> Sur l'art des mots longs, qui relève d'une rhétorique grave, cf. J. Marouzeau, 1949 (1), p. 207.

<sup>98</sup> Sur ces évocations, voir H.P. Syndikus, 2001, p. 91-92.

La structure rythmique d'ensemble de ce passage est simple également : il y a un « pilier analytique » en fin de deuxième vers. Un rythme simple dans une prière est tout à fait normal. Pourtant, certains points précis créent comme des appogiatures : c'est le cas bien sûr de l'enjambement compact de « tollat »<sup>99</sup> ; mais c'est aussi le cas du contre-rejet de « diuque » qui répond à l'autre extrémité du vers à « serus » avec lequel il semble faire couple. En effet sont ici rapprochées deux prières complémentaires faites en apparence à Mercure, mais peut-être finalement aussi à Octave<sup>100</sup> : ne pas retourner tout de suite dans l'Olympe et rester un peu sur terre protéger Rome. Cette discordance métrique/rhétorique au niveau du « diuque » semble en fait participer à une tension sensible dans toute cette strophe<sup>101</sup> : elle exprime l'inquiétude du poète à l'idée que la protection divine dont jouit actuellement Rome soit éphémère. Cette tension est résolue finalement dans la strophe suivante où dans un rythme, cette fois, parfaitement simple, le poète dit son désir que Mercure / Octave reçoivent tous les honneurs de Rome<sup>102</sup>.

Outre cette disposition métrique comparable à l'épanalepse, il faut citer une autre disposition remarquable. Cette fois, la position des marqueurs du rythme syntaxique n'a pas un intérêt rhétorique réel, mais est, du point de vue métrique, tout à fait originale. Il s'agit de la strophe asclépiade a 4.12. 21-24 :

Ad quae si properas gaudia, cum **tua**  
uelox merce ueni ; non ego te **meis**  
immunem meditor tinguere poculis  
plena diues ut in domo.

Dans cette ode, Horace invite son ami Virgile à participer à un banquet, mais le prévient qu'il doit apporter son écot. C'est ce qui est dans cette strophe qui est organisée selon un énoncé-fonction : d'abord, le poète invite son ami à venir au plus vite avec sa marchandise, puis un énoncé explique le détail de l'invitation. Horace oppose dans les deux énoncés « tua merce », cet écot que doit apporter Virgile et « meis poculis », la contribution du poète qu'il n'acceptera de partager que si ce partage est réciproque. On constate que le couple [tua / meis]

---

<sup>99</sup> Cf. *supra* p. 194.

<sup>100</sup> Le changement de destinataire se fait insensiblement à la fin de l'ode 1.2 : en 1.2. 41-44, le poète s'adresse au Mercure qui agit sous les traits du jeune Octave, en 1.2. 48-52 le poète paraît s'adresser directement à *Caesar*. R.G.M. Nisbet – M. Hubbard, 1970 p. 40 notent l'ambiguïté : “first Horace has described Mercury with hints of Octavian ; only in the last word does he explicitly state to whom he is referring. Of course the poem is not addressed to Octavian in the normal sense of the word”

<sup>101</sup> K.E. Bohnenkamp, 1972, p. 33 parle au sujet de cette strophe de rythme haché : il le voit également dans l'hiatus interlinéaire « iniquum || ocior » et dans le rejet strophique de « tollat ».

<sup>102</sup> Comme le rappellent R.G.M. Nisbet – M. Hubbard, 1970, 34-40, ou encore M. Lowrie, 1997, p. 335, l'ode 1.2 n'est pas un hymne à César et il n'y a pas non plus totale confusion avec Mercure. La complexité rythmique témoigne de la complexité énonciative qui est aussi une complexité générique : est-il possible de faire un hymne à un homme comme à un dieu ?

n'a pas une position rhétorique vraiment forte, mais que les deux mots sont à la fin de deux vers consécutifs. Une diction *ad metrum* ne peut que faire ressortir cette disposition remarquable qui donne à cette strophe par ailleurs très simple une originalité indéniable. Dans cette ode au rythme très régulier, où toutes les strophes s'achèvent sur un point, dans cette ode très légère, ce petit jeu rythmique suscite une impression de *uariatio* plaisante.

Des dispositions métriques remarquables existent donc pour ce matériel rythmique lexical, ce qui permet une présentation nouvelle de la strophe. Mais il existe également des dispositions rhétoriques remarquables qui, également, peuvent éclairer la strophe d'une lumière particulière.

- Dispositions rhétoriques remarquables

Une organisation remarquable des marqueurs rythmiques syntaxiques est celle où le premier marqueur est placé à la fin ou presque du membre syntaxique, et le second au début du membre suivant : c'est la disposition équivalente à l'anadiplose pour les répétitions de mots. En rythme syntaxique, cette organisation ne se fait jamais autour d'un repère métrique, mais toujours en nette discordance avec l'autre grille de lecture.

C'est ce que l'on voit par exemple en 4.9. 25-28 où s'oppose un couple sémantique [multi // omnes] :

Vixere fortes ante Agamemnona

**multi**;// sed **omnes** inlacrimabiles

urgentur ignotique longa

nocte, carent quia uate sacro.

Cette strophe, comme nous l'avons déjà dit clôt la longue suite d'exemples prouvant que seul le poète confère la célébrité aux hommes. Pour conclure cette partie, Horace use d'un rythme très vigoureux : on l'a vu dans la relance de la causale finale, de même, on repérera dans les premiers vers les longs mots « Agamemnona, inlacrimabiles », et surtout, c'est ce qui nous occupe ici, l'effet de décalage des deux énoncés par rapport au mètre du fait du rejet de « multi ». Ce rejet n'a pas seulement un effet pour lui-même : le mot s'oppose ici à celui qui ouvre l'énoncé suivant « omnes », mais le passage de l'un à l'autre, avec une nuance oppositive explicitée par « sed », se fait en cours d'hémistiche, les deux mots se trouvant à chacune de ses extrémités. Alors qu'une diction *ad metrum* incite à porter l'accent sur le mot qui suit le repère métrique, ici, c'est le mot précédent « omnes » qui a toute la puissance, de sorte que le décalage de la phrase avec le mètre crée un effet d'accélération du débit pour insister sur le mot avant même la coupe. Cette accélération montre très bien la relation oppositive des deux énoncés : après une concession « Vixere fortes », le poète met fin très vite à toute supposition. Cette strophe, achevant cette partie de l'ode, fait ainsi l'objet d'un traitement stylistique notable : dans cette réflexion métapoétique, Horace crée un énoncé au rythme complexe, loin de toute structure rhétorique simple.

On notera de même le cas de rythme syntaxique en 3.9. 22 par couplage [ille /tu] :

Quamquam sidere pulchrior

**ille** est, **tu** leuio cortice et inprobo

iracundior Hadria,

tecum uiuere amem, tecum obeam lubens.

L'originalité de cette construction tient au fait qu'elle intervient dans le début du vers, après un violent rejet de l'un des deux termes qui fait couple. Tous les critiques ont reconnu que cette dernière strophe de l'ode tranchait par rapport au reste, du fait de la longue subordonnée, des longs mots (pentasyllabe : iracundior), et de ce rejet. Par cette violente anadiplose, Lydie compare les deux amants, ille / tu, et malgré la supériorité du premier, elle laisse parler son cœur et opte pour le second. Ce jeu de rejet est comme le dernier cri de l'orgueil de l'amante, qui finit par céder au poète<sup>103</sup>.

Comme les rythmes thématiques, les structures rythmiques syntaxiques dont l'organisation rhétorique a un certain intérêt, peuvent ainsi donner à la strophe une apparence rythmique originale lorsque les éléments de ces structures ne sont pas en position métrique forte. Cette apparence nouvelle de la strophe crée généralement des tensions d'autant plus fortes que le couplage de ces structures syntaxiques est attendu. Ces dispositions rythmiques sont toujours employées dans des endroits stylistiques importants.

À travers ces pages, nous avons voulu montrer que les marqueurs du rythme syntaxique étaient à même de créer un contrepoint métrique/syntaxique identique à celui des marqueurs de rythme thématique. La différence qui existe entre ces deux types de rythmes sur ce point tient simplement à la nature plus pressante, car plus encadrée, du rythme syntaxique.

### Conclusion de la section

Au terme de cette longue section, après avoir examiné en détail le contrepoint entre la position métrique et la position rhétorique des matériels rythmiques lexicaux, thématique et syntaxique, il convient d'essayer de faire une synthèse.

Nous avons essayé de montrer les richesses rythmiques qu'Horace peut tirer du matériel rythmique lexical qu'il utilise, depuis l'unisson parfait d'une double anaphore métrique et rhétorique, jusqu'à des discordances profondes, provenant par exemple d'un contrepoint entre anaphore rhétorique et épanalepse métrique ou encore d'une anadiplose rhétorique en plein cours de vers. Ces mots un peu barbares tirés des manuels de rhétorique nous semblent témoigner de la science du poète : le rythme horatien est un rythme toujours

---

<sup>103</sup> Sur cette dernière strophe, cf. ce que nous en avons déjà dit p. 414.

parfaitement maîtrisé. La métrique et la rhétorique se croisent pour former une trame savante dans laquelle le matériel rythmique vient se prendre, tel un semi de mots, disait J. Perret<sup>104</sup>.

L'analyse, déjà complexe, que nous avons menée, n'a pas vraiment pu faire la place à une distinction systématique des strophes utilisées, encore moins des genres pratiqués. Peut-on dire quelque chose à ce sujet maintenant ?

Comme nous l'avons dit dès notre introduction, la notion de genre est problématique et il est difficile de classer une ode dans une catégorie ; aussi nous paraît-il préférable de parler de stratégies rhétoriques en fonction de la visée recherchée et d'y référer, si possible et si nécessaire, au contexte fictif (hymne, ode érotique...) où l'ode est censée être prononcée. C'est uniquement en fonction de ces stratégies rhétoriques qu'il nous semble possible d'étudier le style et le rythme d'un passage.

Nous avons remarqué plusieurs fois que les odes morales ou les passages gnomiques font intervenir des jeux rythmiques, comme pour apporter de la variété, du charme à des énoncés qui risqueraient autrement de paraître trop sentencieux (1.9. 13-15 ; 2.2. 9-12 ; 2.10. 5-8, 13-16 ; 2.15. 13-16 ; 3.1. 17-24 ; 4.9. 45-48...). Mais des rythmes plus simples peuvent également souligner cet aspect gnomique (épanalepse autour du changement de vers en 3.2. 13).

Bien souvent la puissance des sentiments justifie ces jeux rythmiques : sentiment de désespoir en 3.27 (v. 25-28 : « et » ; v. 49-50 : « impudens »), de dévouement (1.14. 17-20 : « nuper/ nunc »), d'amour (1.13. 1-2 : « Telephi »), d'amusement (4.13. 1-4 ; 2.8. 13-16). Cela explique, évidemment, que dans les odes érotiques ces jeux rythmiques soient fréquents. Mais on les trouve tout aussi bien dans des sujets plus graves quand le poète veut exprimer des sentiments élevés, dans des narrations mythologiques, comme celle quasi épique de la Titanomachie (3.4 : « quid » v. 53-54 ; « hinc » v. 58-59 ; « qui » v. 61-62), lorsque le poète s'inquiète pour l'État (1.2. 4-5), quand il affirme son statut de poète inspiré (3.4. 21-24 ; 4.6. 29).

Peut-être est-ce encore dans les odes hymniques que les jeux rythmiques complexes sont moins fréquents. La rhétorique très simple qui y est employée ne nécessite pas un foisonnement d'effets stylistiques. On trouve essentiellement dans ce type d'odes l'anaphore du « te » désignant la divinité (le *Du-Stil*)<sup>105</sup>.

Visiblement les contrepoints complexes s'instaurent entre métrique et rhétorique, lorsque s'exprime la subjectivité du locuteur, ses sentiments (amour, désespoir), son enthousiasme (pour des sujets importants, élevés), sa fierté (de poète), également lorsque le

---

<sup>104</sup> J. Perret, 1959 (1), p. 98. P. Grimal, 1978, p. 182, parle, quant à lui, d'« une sorte de réseau musical et métrique sur lequel les images et les tensions viennent prendre appui ».

<sup>105</sup> Ce que nous voulons dire, c'est que les hymnes horatiens ne pratiquent pas des rythmes thématiques très divers. Nous n'ignorons pas, et nous l'avons suffisamment montré (cf. p. 408-418) que par ailleurs, l'anaphore simple est, bien sûr, l'un des traits caractéristiques de la parole hymnique, dans l'invocation comme dans la prière : cf. là-dessus E. Norden, 1913, p. 143-146 ou A. Kiessling – R. Heinze, 1955, ad 1.10. 6 (voir également ce que dit J. Dangel, 2007, p. 394).

poète veut éviter la froide objectivité d'un énoncé gnomique. Dans les passages où cette subjectivité s'efface et où ne demeure que la pure transparence d'un énoncé qui se présente comme distancié, comme dans un hymne, alors rythme et mètre s'accordent davantage.

Si maintenant on regarde à quels endroits dans l'ode ces structures rythmiques interviennent, on remarque qu'elles se concentrent à des positions importantes, au début de l'ode (1. 2 : « terruit » ; 2.4 : « mouit » ; 2.17 : « nec » ; 3.8 : « quid »...), au centre (1.17. 13-14 : « Di » ; 3.4. 41-42 : « datis » ; 2.8. 12 : « Venus »), ou à la fin (1.4. 16-20 : « quo, nec, nunc /mox » ; 2.3. 25 : « omnes » ; 3.9. 24 : « tecum » ; 4.5 : « dicimus »). Cet emplacement à l'intérieur de l'ode montre bien que ces structures rythmiques participent de la visée rhétorique globale de l'ode. Le début d'une ode, son milieu, sa fin sont des positions rhétoriques de première importance, qui appellent des stratégies bien définies<sup>106</sup> : l'utilisation à cet endroit d'un matériel rythmique lexical permet l'expression d'idées, de sentiments puissants.

Quant à savoir si les jeux rythmiques sont différents selon la strophe utilisée, l'étude indifférenciée que nous avons menée laisse apparaître, nous semble-t-il, que, du moins dans l'ensemble, il n'en est rien. Les jeux de contrepoints se retrouvent souvent à l'identique dans différents types de strophes. Bien mieux, en analysant en même temps les quatrains des odes en distiques et monostiques (celles du moins où notre première partie a fait émerger la pertinence de ces structures quatrains), on voit qu'elles adoptent des dispositions semblables à ce que l'on trouve dans les odes en quatrains avérés.

En revanche, que l'effet créé par les mêmes jeux rythmiques soit assez différent d'une strophe à l'autre, cela nous semble indéniable. Dans les analyses que nous avons menées, nous avons essayé, lorsque cela paraissait important, de souligner comment l'effet rythmique entrainé en contrepoint avec la nature métrique de la strophe.

Malgré tout, on peut faire deux remarques sur les types de strophes. La première concerne les organisations métriques originales : nous avons souligné<sup>107</sup> la possibilité de créer des correspondances *ab initio* ou *a fine* en cours de vers. Dans les types de strophes qui contiennent des vers différents d'une certaine longueur, ces jeux sont très intéressants. C'est ainsi que des correspondances verticales peuvent être créées en strophe alcaïque, entre l'hendécasyllabe et l'ennéasyllabe (3.4. 58-59 : « hinc »), ou entre l'ennéasyllabe et le décasyllabe, en strophe asclépiade a entre un asclépiade mineur et le glyconien final (1.15. 23-24 : « te »), ou dans la seconde moitié de la strophe asclépiade b. En fait, seule la strophe saphique ne permet pas ce genre de structure, car l'adonique est trop court pour

---

<sup>106</sup> Sur l'importance du centre de l'ode dans la poésie lyrique horatienne, cf. G. Blangez, 1964 qui parle de composition « mésodique » et L.A. Moritz, 1968. Pour l'importance de la fin de l'ode, cf. particulièrement P.H. Schrijvers, 1973.

<sup>107</sup> Cf. . p. 442 sq.



qu'intervienne dans son cours un nouveau membre syntaxique ponctué par un marqueur rythmique. Par conséquent, la strophe alcaïque singulièrement mais également les strophes asclépiades en moindre mesure, permettent de créer des correspondances métriques originales, et par là d'éclairer la strophe par une organisation rhétorique. Les lignes métrico-quantitatives, ainsi réorganisée par la métrique, seront analysées en détail dans notre troisième partie<sup>108</sup>. La strophe saphique, au contraire, laisse difficilement s'élaborer un rythme rhétorique totalement différent du cadre métrique : sur ce point encore, la strophe saphique conserve un rythme global très simple.

La seconde remarque témoigne également de la grande simplicité rythmique de la strophe saphique, surtout en comparaison de la strophe alcaïque. Si l'on examine les cas où la position métrique des marqueurs rythmiques est forte, on note une nette différence entre les strophes saphiques et alcaïques, et ce, que la position rhétorique soit forte ou faible.

La strophe saphique encourage les correspondances métriques verticales en position forte, en début de vers. Ces correspondances ont pour effet d'hyperdessiner, par la grille de lecture rhétorique, la répétition des vers identiques dans la strophe. Autrement dit, les correspondances verticales soulignent la simplicité naturelle de la strophe horatienne. Le fait qu'elles soient fréquentes en saphique rend cette strophe particulièrement simple. Ces correspondances verticales se rencontrent même lorsqu'il n'y a pas d'anaphore rhétorique<sup>109</sup> : dans ces cas-là, on a un exemple typique d'un matériel rythmique, d'origine rhétorique, mis entièrement au service de la métrique pour hyperdessiner ce cadre métrique. Il y a dans ces cas (rappelons comme exemple 2.10. 5-8) un contrepoint remarquable : les mots sont placés sans apparent souci syntaxique ou rhétorique mais en réalité pour souligner la clarté de la strophe.

Si les correspondances verticales sont fréquentes en strophe saphique, cette dernière semble éviter les correspondances horizontales qui sont au contraire plus fréquentes dans la strophe alcaïque (3.1. 21 ; 4.9. 46). Les correspondances horizontales ont un effet très différent des correspondances verticales : elles encouragent à une lecture colométrique du vers avec une pause entre les hémistiches. C'est là une tendance oratoire : ces dispositions ont un grand intérêt dans les énoncés amples et puissants. On n'est donc pas surpris de les trouver rarement en strophe saphique, plus souvent en strophe alcaïque.

Telles sont les deux remarques que nous pouvions faire sur l'utilisation des structures rythmiques selon le type de strophe.

Tout au long de cette section, nous avons étudié le contrepoint entre le positionnement métrique et le positionnement rhétorique des marqueurs rythmiques. Nous avons pu voir comment la trame créée par l'entrecroisement de ces deux grilles de lecture donnait aux

---

<sup>108</sup> Cf. *infra* p. 853 sq.

<sup>109</sup> Cf. p. 418 sq.

marqueurs rythmiques des places nécessaires, utiles pour la création de rythmes originaux. De ce point de vue, le matériel rythmique est donc toujours intégré à l'intérieur d'un cadre, métrique ou rhétorique.

Nous voudrions maintenant étudier l'organisation générale des membres soulignés par ce matériel rythmique. Ces anaphores, ces couplages de mots relient des membres : le tout forme ce que l'on peut appeler un « espace rythmique ». Nous voudrions en étudier la nature et voir quelle relation il entretient avec l'espace métrique de la strophe.

## II.3 ESPACE RYTHMIQUE ET CADRE METRIQUE

Dans la section précédente, nous avons étudié le positionnement des marqueurs rythmiques lexicaux, thématiques et syntaxiques. Le rythme qu'indiquent ces marqueurs relie des membres syntaxico-rhétoriques qui se répondent les uns les autres et définissent une séquence rythmique que l'on pourrait également appeler « espace rythmique ». Ce sont ces espaces rythmiques, dans leur globalité, que nous voudrions étudier dans cette seconde section et en nous intéressant aux relations avec un autre espace, celui, métrique, de la strophe.

D'abord, il nous faut définir ces espaces rythmiques. Nous allons élargir notre champ d'analyse par rapport à la section précédente. Pour étudier le positionnement des marqueurs rythmiques, nous avons restreint notre étude au rythme binaire, syntaxique ou thématique doué de marqueurs formels (et lexicaux, puisque c'est l'objet de ce chapitre). L'étude des espaces rythmiques nous invite bien sûr à élargir notre champ d'étude. D'abord, il nous faut prendre en compte également des espaces plus larges, donc des rythmes thématiques prolongés au-delà de deux membres (on parlera de **rythmes prolongés**).

Par ailleurs, nous n'avons plus besoin de rester cantonné aux rythmes thématiques soulignés par des marqueurs formels : nous devons également considérer les rythmes créés par des équivalences fonctionnelles, autrement dit les accumulations de membres fonctionnellement équivalents<sup>1</sup>. Cependant sur ce point, il convient d'être prudent, car il n'est pas toujours aisé de distinguer des accumulations de propositions indépendantes et des phrases distinctes. C'est pourquoi, à certains moments de l'analyse, nous nous contenterons d'étudier les accumulations de membres non propositionnels qui, eux, sont aisément repérables.

Étudier les espaces rythmiques créés par des mouvements de reprise de membres fonctionnellement équivalents peut, nous semble-t-il, se faire de deux points de vue complémentaires : d'une part en voyant comment les marqueurs rythmiques s'organisent dans ces espaces, d'autre part, en essayant de distinguer comment ces espaces trouvent des délimitations claires. Nous essaierons de répondre successivement à ces deux problèmes.

Dans notre précédente section, nous avons étudié le positionnement des marqueurs rythmiques dans les rythmes binaires, thématiques et syntaxiques. En étudiant le contrepoint entre positionnements métrique et rhétorique de ces marqueurs, nous avons vu comment ils se répartissaient dans le cadre de la strophe, comment ainsi ils donnaient à cette strophe une apparence variée. Si l'on se tourne maintenant vers des espaces rythmiques plus larges et plus complexes, la question du positionnement des marqueurs prend un autre intérêt. D'abord, ces espaces plus larges peuvent se répartir avec plus d'ampleur dans la strophe et donc organiser rythmiquement cette strophe de façon plus appuyée. Ensuite, ces espaces rythmiques plus

---

<sup>1</sup> Cf. l'inventaire du matériel syntaxique : p. 401 sq.

complexes peuvent jouer sur des marqueurs variés et non seulement sur la reprise d'un mot : cette complexité rythmique modifie largement le type d'organisation de la strophe. Ce sont ces points que nous devons étudier d'abord.

Dans un premier temps, nous étudierons le positionnement des marqueurs formels dans les rythmes prolongés, y compris les rythmes complexes jouant sur plusieurs marqueurs différents. Afin de mener une étude précise de ces espaces rythmiques complexes, qui jouent également sur la pure accumulation sans marqueurs formels, et pour la raison que nous avons donnée plus haut, nous ne prendrons en considération que les rythmes créés par des reprises de membres non propositionnels. Ensuite, dans un second temps, nous verrons comment les marqueurs de ces rythmes prolongés se répartissent dans l'espace de la strophe.

Après avoir traité ces deux points successivement, nous adopterons le second point de vue qui, nous semble-t-il, permet d'étudier les espaces rythmiques. Nous examinerons comment les membres qui soulignent ces marqueurs se répartissent dans le champ de la phrase et du cadre métrique pour trouver ou non des délimitations claires.

### II.3. 1 Positionnement des marqueurs dans les rythmes prolongés : cas des membres non propositionnels

#### i. Présentation des cas

Les rythmes prolongés invitent à une réflexion bien différente des rythmes binaires qui nous ont occupés dans la section précédente. Aussi semble-t-il nécessaire de commencer par une présentation des cas. La complexité de ces rythmes prolongés tient à deux facteurs : d'une part, bien sûr, leur longueur, d'autre part, l'usage varié qu'ils peuvent faire des marqueurs formels, y compris dans un même espace rythmique. Disons d'abord un mot de l'importance de ces espaces.

#### ➤ *Longueur des rythmes prolongés*

Rappelons que nous entendons par rythmes prolongés les espaces rythmiques qui excèdent deux membres fonctionnellement équivalents (ici nous nous intéressons aux membres non propositionnels). Ainsi, par exemple, ce rythme ternaire en 4.2. 22-23 :

Pindarus...		<sup>1</sup> uiris		
		<sup>2</sup> animum <b>que</b>		
		<sup>3</sup> mores <b>que</b>    aureos		educit in astra

Nous avons comptabilisé 127 rythmes prolongés de ce type dans les *Odes*, avec une moyenne de 3,49 membres. Un examen différencié selon les types strophiques ne laisse apparaître aucune différence notable. On voit donc que ces accumulations ne sont pas d'une

longueur extrême : les plus longues contiennent 7 membres : il s'agit de 1.7. 1-4, 1.35. 9-12, 2.1. 1-7 : citons le dernier<sup>2</sup> :

<sup>1</sup> Motum ex Metello consule ciuicum ||  
<sup>2</sup> bellique causas  
<sup>3</sup> et uitia  
<sup>4</sup> et modos ||  
<sup>5</sup> ludumque Fortunae  
<sup>6</sup> grauisque || principum amicitias  
<sup>7</sup> et arma || nondum expiatis uncta cruoribus||

periculosae plenum opus aleae || tractas

et incedis per ignis / suppositos cineri doloso.

Il s'agit là d'un rythme exceptionnellement ample : nous en étudierons l'organisation plus loin. De façon générale, on peut considérer qu'Horace recherche les rythmes rhétoriques, mais jamais avec une ampleur exceptionnelle. Les rythmes trop prolongés sont en effet dangereux pour l'intégrité de l'énoncé. Comme le note J. Dangel, « d'un trop long amoncellement d'unités rythmiques naît une menace, celle de la perte de l'efficacité. La mémoire ne peut, en effet, dépasser un certain seuil de perception au-delà duquel elle n'enregistre plus les faits »<sup>3</sup>. Les tendances d'Horace témoignent donc d'une rhétorique équilibrée qui rejoint les analyses faites jusqu'ici.

➤ *Complexité des rythmes prolongés*

L'originalité des rythmes prolongés, par rapport aux rythmes binaires, tient aussi au fait que les membres y peuvent être soulignés de diverses manières, en utilisant plusieurs marqueurs formels et en excluant certains membres de ce jeu de reprise formelle. D'où différentes situations qu'il nous faut ici distinguer.

1. Dans certaines situations, aucun repère formel ne souligne le rythme accumulatif : les différents membres peuvent être reliés par des coordonnants, mais ce ne sont jamais les mêmes : on a simplement une polysyndète sans reprise formelle. Ainsi en 3.11. 25-28 :

Audiat Lyde <sup>1</sup>scelus <sup>2</sup>atque notas  
uirginum poenas <sup>3</sup>et inane lymphae

<sup>2</sup> Ces cas seront pris en considération au cours de l'analyse : pour 1.7. 1-4 : cf. p. 492, pour 1.35. 9-12 : cf. p. 479.

<sup>3</sup> J. Dangel, 1982, p. 150.

*dolium fundo pereuntis imo*

<sup>4</sup>*seraque fata.*

2. À l'inverse, dans un cas comme 4.1. 13-15, la répétition du coordonnant « et » à l'initiale de chaque membre de l'énumération souligne avec netteté et insistance le rythme ainsi créé :

*Namque*<sup>1</sup> *et nobilis*<sup>2</sup> *et decens*

<sup>3</sup> *et pro sollicitis non tacitus reis*

<sup>4</sup> *et centum puer artium*

*late signa feret militiae tuae.*

Le retour de cet invariant lexical, *et*, a, selon un mot de J. Dangel, un « pouvoir signalétique fort »<sup>4</sup> : il souligne les étapes de l'énumération en créant ainsi un cadre fixe.

3. Plus forts encore sont les cas où le marqueur rythmique initial n'est pas une simple coordination : on peut avoir en effet l'anaphore d'un adverbe, d'un pronom, ou d'une conjonction de subordination. Ainsi dans le cas de 1.27. 21-22 :

<sup>1</sup>*Quae* *saga*, <sup>2</sup>*quis* *te soluere Thessalis*

*magus uenenis*, <sup>3</sup>*quis* *poterit deus?*

Ici, indéniablement, la répétition, en polyptote, du pronom interrogatif *k<sup>w</sup>* souligne nettement l'accumulation des sujets. On a alors la création d'un rythme rhétorique très net qui joue tout son rôle dans le contrepoint qu'il entretient avec le mètre et qui crée une impression de vivacité très forte<sup>5</sup>.

Entre les deux situations extrêmes de reprise constante du même marqueur formel (disposition 2. et 3.) et d'absence totale de marqueur de ce type (disposition 1.), on trouve des situations variées.

4. D'abord, il arrive bien souvent que le premier membre de l'accumulation ne contient pas le marqueur formel qui apparaîtra ensuite pour tous les membres. Ainsi en 1.12. 33-36 :

<sup>1</sup>*Romulum* *post hos prius* <sup>2</sup>*an* *quietum*

*Pompili regnum memorem* <sup>3</sup>*an* *superbos*

*Tarquini fasces, dubito,* <sup>4</sup>*an* *Catonis*

*nobile letum.*

Ici, indéniablement, la reprise inlassable des « an » crée un rythme très net, très marqué, même si le premier membre n'est pas relié à cette séquence rythmique.

---

<sup>4</sup> J. Dangel, 1982, p. 171.

<sup>5</sup> Cette vivacité est renforcée sur le plan de la métrique pure par l'initiale brève du seconde vers : « *măgus* ». On obtient ainsi un hendécasyllabe alcaïque à initiale iambique qui donne de la vigueur à l'expression.

5. Par ailleurs, il arrive que dans des accumulations, un marqueur formel soit présent à l'initiale de la majorité des membres, mais qu'un ou deux en soient exempts. La régularité de la structure est alors bien davantage remise en cause que dans la situation précédente, où seul le membre initial était privé de marqueur. Néanmoins, on ne saurait nier la pertinence de telles équivalences formelles. Au contraire, l'auditeur est invité alors à se demander si les membres non soulignés par un marqueur formel doivent être mis au même niveau que les autres : c'est là une question à la fois sémantique (pourquoi tels membres sont-ils rapprochés par des marqueurs identiques ?) et rythmique (à quelle position métrique ou rhétorique sont placés les marqueurs identiques ?). Citons ainsi 3.4. 53-56 :

Sed <sup>1</sup>**quid** Typhoeus <sup>2</sup>et ualidus Mimas

<sup>3</sup>aut **quid** minaci Porphyrion statu,

<sup>4</sup>**quid** Rhoetus <sup>5</sup>euolsisque truncis

Enceladus iaculator audax

contra sonantem Palladis aegida

possent ruentes?

Sur les cinq membres de l'accumulation, seuls trois sont intégrés dans une structure organisée par l'anaphore du « quid » ; deux membres ne sont reliés aux autres que par une coordination. Dans une telle situation, l'anaphore garde toute sa pertinence rythmique ; il faut bien plutôt alors s'interroger sur la place des membres ne contenant pas l'anaphore. Il nous semble que l'anaphore met sur le même plan les membres qui sont introduits par elles, tandis que les autres se situent sur un plan inférieur. On schématiserait alors la colométrie rhétorique comme suit :

Sed <sup>1a</sup>**quid** Typhoeus |

<sup>1b</sup>et ualidus Mimas ||

<sup>2</sup>aut **quid** minaci | Porphyrion statu, ||

<sup>3a</sup>**quid** Rhoetus

<sup>3b</sup>euolsisque truncis || Enceladus iaculator audax ||| ...

Pourquoi Typhée et Mimas d'une part, Rhétus et Encélade de l'autre sont-ils davantage rapprochés ? La question est sans doute sans réponse ici<sup>6</sup>. Dans le cadre d'une

---

<sup>6</sup> Les commentateurs ne semblent d'ailleurs pas se soucier de cette question qui est peut-être oiseuse. Quelques remarques peuvent cependant être proposées : sur les trois membres introduits par « quid », le premier et le troisième sont formés de deux groupes nominaux, tandis que le membre central présente Porphyrion qu'Apollodore décrit comme le meneur des Géants avec Alcyoneus (Apollod. 1.6. 1). Il y a là sans doute une disposition esthétique de type 2+1+2 qui met au centre le chef des Géants. Si l'on examine les couples Typhée et Mimas d'une part, Rhétus et Encélade de l'autre, on peut se demander si les couplages n'ont pas été faits en fonction des adversaires divins avec lesquels la tradition les associe souvent : Typhée et Mimas ont plus

étude rythmique, la question qui se pose en revanche est de savoir si les jeux de reprise coïncident avec les repères métriques. On voit ici que les trois membres ainsi introduits par l'anaphore de « quid » se trouvent à l'initiale de vers consécutifs, tandis que les deux membres que l'on dira de niveau inférieur<sup>7</sup>, non introduits par l'anaphore, interviennent à la coupe ou en cours de vers. Avant d'analyser en détail cette relation avec le mètre, terminons cependant la revue des différentes situations.

6. Parfois on peut identifier un réseau anaphorique complexe, lorsque des marqueurs rythmiques différents sont repris. Un exemple comme 1.35. 9-12 permettra de mieux voir de quoi il s'agit :

<sup>1</sup>*Te Dacus asper*, <sup>2</sup>*te profugi Scythae*,  
<sup>3</sup>*urbesque* <sup>4</sup>*gentesque* et <sup>5</sup>*Latium ferox*  
<sup>6</sup>*regumque matres barbarorum* <sup>7</sup>*et*  
*purpurei metuunt tyranni*

L'accumulation exceptionnelles des sept sujets s'appuie sur divers jeux anaphoriques, dont les relations créent un véritable réseau structuré : ici, on a d'abord l'anaphore de « te », puis de « -que » et « et ». Il est clair que des jeux de renvoi, d'écho se créent entre certains membres précis de l'accumulation. On pourrait alors schématiser ainsi ce passage :

**Te** Dacus asper,  
**Te** profugi Scythae  
urbesque  
gentesque  
*et* Latium ferox  
regumque matres barbarorum  
*et* purpurei metuunt tyranni

Comme pour 3.4. 53-56, il ne faut certes pas chercher une cohérence sémantique parfaite dans les rapprochements de groupes créés par les marqueurs. On notera simplement que l'anaphore de « Te » rapproche des noms de peuples, que celle de l'enclitique *-que* permet le couplage traditionnel « *urbes gentesque* »<sup>8</sup>. Mais si la valeur sémantique de cette

---

spécifiquement combattu Zeus (Typhée, dans les représentations iconographiques, paraît être l'adversaire favori de Zeus [cf. D.-S. p. 1558], quant à Mimas, s'il a été tué par Héphaïstos, le chœur de l'*Ion* d'Euripide [v. 215] le voit, sur le fronton du temple de Delphes, combattre Zeus également). De l'autre côté, Rétus et Encélade sont des géants très souvent associés à d'autres divinités olympiennes : Rétus est l'adversaire favori de Dionysos (cf. déjà Horace *Odes* 2.19. 23) et Encélade celui d'Athéna (Apollod 1.6. 2, Eurip. *Ion* 209).

<sup>7</sup> Notons qu'il ne s'agit pas d'un niveau d'importance sémantique moindre, mais d'un niveau de relief rythmique.

<sup>8</sup> Il s'agit de l'opposition topique entre les cités-états et les tribus barbares : cf. R.G.M. Nisbet – M. Hubbard, 1970, p. 392.



organisation des marqueurs n'est pas forcément grande, son intérêt rythmique n'est pas pour autant absent. Il faudra étudier le positionnement de ces marqueurs par rapport à l'une ou l'autre grilles de lecture.

Mais avant cela, on peut donner un classement synthétique des accumulations rencontrées dans les *Odes* selon l'importance de la mise en valeur rythmique dont elles font l'objet. On distinguera ainsi :

- A. Les cas où l'on n'a aucune équivalence formelle, aucun marqueur rythmique répété (disposition 1).
- B. Les cas où l'accumulation, soit dans sa totalité soit en exceptant le premier membre, est soulignée par la répétition d'un seul et même marqueur rythmique formel (dispositions 2, 3, 4).
- C. Les cas plus complexes où tous les membres ne sont pas soulignés par un seul et même marqueur rythmique, soit qu'un seul marqueur soit répété dans la séquence mais n'intervienne pas pour tous les membres (disposition 5), soit que plusieurs marqueurs soient sollicités dans la même séquence (disposition 6).

**Tableau B-16**

	Alcaïque	Saphique	Asclépiade a	Asclépiade b	Distiques et monostiques	total
A.	16 : 25,4%	10 : 32,2%	3 : 27,3 %	0	2 : 12,5%	31 : 24,8%
B.	18 : 28,6 %	10 : 32,2 %	5 : 45,5%	2 : 50%	8 : 50%	43 : 34,4 %
C.	29 : 46 %	11 : 35,5 %	3 : 27,3 %	2 : 50%	6 : 37,5 %	51 : 40,8 %
Total	63	31	11	4	16	125

On voit que la répartition est relativement équilibrée entre les accumulations sans marqueur répété, celles où ces marqueurs répétés uniques sont présents d'un bout à l'autre, celles enfin où les jeux de marqueurs formels sont plus complexes. La pure accumulation sans marqueur paraît cependant moins fréquente : Horace recherche visiblement les rythmes nettement marqués. De plus, il est intéressant de noter qu'en strophe alcaïque, la proportion des structures les plus complexes est plus que pour les autres strophes. C'est un nouvel élément qui participe à la complexité rythmique de la strophe alcaïque.

Nous allons maintenant nous intéresser aux positionnements des marqueurs rythmiques : nous exclurons donc les pures accumulations sans marqueurs (cas A.). Comme nous l'avons fait dans la précédente section pour les rythmes binaires, nous allons étudier ici la relation qu'entretiennent les marqueurs rythmiques avec les repères métriques.

Pour mener cette étude, les différentes situations que nous venons d'énumérer doivent être distinguées. Nous examinerons donc d'abord la situation où tous les membres de la

séquence rythmique sont scandés par la répétition d'un seul et même marqueur rythmique (cas B.). On parlera de séquence rythmique simple.

ii. Séquence rythmique simple et schéma métrique

Il s'agit là des dispositions 2., 3., 4. présentées plus haut<sup>9</sup> : ce sont des rythmes thématiques prolongés où tous les membres sont scandés par le même marqueur formel. Pour étudier le positionnement de ces marqueurs dans ces situations, on peut faire un tableau où l'on compte tous les marqueurs utilisés dans ces séquences rythmiques et où l'on calcule la proportion qui se trouve en position métrique forte :

**Tableau B-17**

	alcaïque	saphique	Asc a	Asc B	Autres	Total
nombre de séquences rythmiques	18	10	5	2	8	43
Total de marqueurs rythmiques	42	20	13	6	22	103
<b>Marqueurs en position métrique forte</b>	<b>15 :</b> <b>45,7 %</b>	<b>6 :</b> <b>30 %</b>	<b>9 :</b> <b>69,2 %</b>	<b>5 :</b> <b>83,3 %</b>	<b>10 :</b> <b>45,5 %</b>	<b>45 :</b> <b>43,7 %</b>

Le total est tout à fait comparable à ce que l'on trouvait pour les rythmes thématiques binaires<sup>10</sup>. Cela n'est pas étonnant : dans l'ensemble, Horace ne modifie pas sa manière de placer les marqueurs rythmiques dans le mètre, lorsqu'il prolonge la séquence rythmique au-delà de deux membres. On rejoint donc là des choses que nous avons dites dans la première section. Les marqueurs rythmiques lexicaux relèvent d'un matériel rhétorique pour lequel le poète ne recherche pas majoritairement une position métrique forte, même si celle-ci est néanmoins assez fréquente.

Concernant les divergences entre les strophes, il faut prendre garde au fait que dans certains types strophiques, les séquences rythmiques sont rares et le total de marqueurs rythmiques insuffisants pour que les chiffres puissent avoir de la valeur : c'est le cas en strophe asclépiade b où l'on ne compte que deux séquences rythmiques prolongées.

Cependant, on ne sera pas surpris de constater que dans la strophe asclépiade a, les marqueurs rythmiques sont majoritairement en position forte. On sait que cette strophe est d'un équilibre naturellement très ferme ; la recherche d'une convergence des effets entre rythme métrique et rythme rhétorique souligne cet équilibre. C'est le cas même dans les questions oratoires de 4.5. 25-27 :

<sup>1</sup>**Quis** *Parthum* paueat, <sup>2</sup>**quis** *gelidum Scythen*,

<sup>9</sup> Cf. p. 476.

<sup>10</sup> Cf. Tableau B-10, p. 407 : dans les séquences rythmiques thématiques binaires, 41,5 % des marqueurs lexicaux sont en position métrique forte.

<sup>3</sup>**quis** *Germania quos horrida parturit*

fetus incolumi Caesare? ...

Ici le « quis » en anaphore souligne l'accumulation des noms propres, objets du verbe *paueat*. La force de l'anaphore en coïncidence avec le mètre apporte de la solennité à ces interrogations oratoires : elle contribue à la visée civique de l'ode.

Que la fréquence des marqueurs en position métrique forte soit relativement faible en strophe saphique peut attirer l'attention, puisque nous connaissons sa tendance naturelle à la simplicité rythmique. Deux explications peuvent cependant être données. D'abord le faible nombre de cas (10 séquences rythmiques seulement) rend peut-être les chiffres incertains. Ensuite, les rythmes thématiques prolongés sont, en eux-mêmes, des cas rares qui n'interviennent que lorsque le poète recherche un rythme vif. Que dans ces cas particuliers, la strophe saphique abandonne sa simplicité naturelle est donc compréhensible : le poète recherche alors des structures originales. C'est le cas en 1.12. 33-36 :

<sup>1</sup>*Romulum* post hos prius <sup>2</sup>**an** *quietum*

*Pompili regnum memorem* <sup>3</sup>**an** *superbos*

*Tarquini fasces, dubito,* <sup>4</sup>**an** *Catonis*

*nobile letum.*

Ici, de fait, la structure rythmique de l'accumulation n'est pas étrangère à la structure de la strophe : les « an » sont en exacte correspondance verticale, à la huitième syllabe des vers. Mais ces correspondances verticales ne s'appuient pas sur des repères métriques, de sorte que le décalage n'en est que plus criant. L'ode 1.12 est une ode complexe : se réclamant de Pindare par son *motto* initial, elle présente, ici, des organisations assez exceptionnelles qui donnent au cadre strophique une apparence très originale<sup>11</sup>.

C'est ce même jeu de décalage entre les marqueurs rythmiques et les repères métriques qui est créé en 4.4. 25-28 :

...

sensere <sup>1</sup>**quid** *mens,* <sup>2</sup>**quid** *indoles*

*nutrita* faustis sub penetralibus

posset, <sup>3</sup>**quid** *Augusti paternus*

in pueros *animus* Nerones.

---

<sup>11</sup> Cf. ce que nous disons plus loin de l'aspect ouvert de cette séquence rythmique : p. 514. Sur la grande originalité rythmique de cette strophe, cf. J. Soubiran, 1974, p. 71.

Cette strophe intervient au terme d'une phrase à l'ampleur exceptionnelle où Horace a également imité l'esthétique pindarique<sup>12</sup>. On a une accumulation de sujets soulignée par la répétition du « quid » : ce rythme insistant est suffisamment net pour pouvoir se passer de l'appui des repères et même pour entrer en conflit avec eux. On a ainsi un contrepoint remarquable entre le rythme de l'anaphore et le cadre du vers : aucun des marqueurs rythmiques n'intervient à un repère métrique. Cela témoigne évidemment de la recherche d'un rythme vif assez exceptionnel.

Les cas où tous les membres de la séquence rythmique sont soulignés par la répétition du même marqueur rythmique adoptent des tendances identiques à ce que l'on trouvait lorsque le rythme était seulement binaire. Horace peut rechercher des discordances avec le cadre métrique qui témoignent de la vivacité d'un tel mouvement rythmique.

Mais tournons-nous maintenant vers les cas plus complexes de rythmes prolongés, ceux où tous les membres de la séquence rythmique ne sont pas scandés par un seul et même marqueur formel. On parlera alors de séquence rythmique complexe.

### iii. Séquence rythmique complexe et schéma métrique

Nous parlerons de séquences rythmiques complexes dans deux situations : d'une part lorsqu'un membre de la séquence rythmique n'est pas scandé par le marqueur qui souligne par ailleurs les autres membres, et d'autre part lorsque des marqueurs répétés différents sont utilisés dans la même séquence rythmique<sup>13</sup>. Il s'agit des cas C. du Tableau B-16.

Pour étudier la position métrique des marqueurs et leur rôle dans la structuration de la strophe et de la séquence rythmique, on peut établir le même tableau que pour les séquences rythmiques simples : on compte tous les marqueurs répétés utilisés dans ces séquences rythmiques et où l'on calcule la proportion qui se trouve en position métrique forte. Cependant pour les cas (disposition 5.) où un membre de la séquence rythmique n'est pas scandé par un marqueur, il est intéressant d'examiner également la fréquence avec laquelle ce membre est en position forte. Les comptes donnent les résultats suivants :

- Pour les cas où un membre de la séquence rythmique n'est pas scandé par le marqueur qui souligne par ailleurs les autres membres :

**Tableau B-18**

	alcaïque	saphique	Asc a	Asc B	Autres	Total
nombre de séquences rythmiques	24	10	3	2	6	45
Total de marqueurs	63	22	7	4	16	112

<sup>12</sup> Cette phrase est organisée selon une structure en énoncé-fonction suggérant une relation de cause (« uidera Raeti Drusum ») à conséquence (« sensere quid mens posset ») : nous avons étudié la puissance du rythme de la première partie de cette phrase (4.4. 1-17) p. 174.

<sup>13</sup> Il s'agit respectivement des dispositions 5 (cf. p. 478) et 6 (cf. p. 479).

rythmiques						
<b>Marqueurs en position métrique forte</b>	<b>42 :</b> <b>66,7 %</b>	<b>12 :</b> <b>54,5 %</b>	<b>4 :</b> <b>57,1 %</b>	<b>2 :</b> <b>50 %</b>	<b>10 :</b> <b>62,5 %</b>	<b>70 :</b> <b>62,5 %</b>
Total des membres sans marqueurs rythmiques	27	12	4	2	8	53
<b>Nombre de ces membres en position métrique forte</b>	<b>7 :</b> <b>25,9 %</b>	<b>2 :</b> <b>16,7 %</b>	<b>2 :</b> <b>50 %</b>	<b>1 :</b> <b>50 %</b>	<b>3 :</b> <b>37,5 %</b>	<b>15 :</b> <b>28,3 %</b>

- Pour les cas (disposition 6.) où des marqueurs répétés différents sont utilisés dans la même séquence rythmique :

Tableau B-19

	alcaïque	saphique	Asc a	Asc B	Autres	Total
nombre de séquences rythmiques	5	1	0	0	0	6
Total de marqueurs rythmiques répétés	26	4				30
<b>Marqueurs en position métrique forte</b>	<b>13 :</b> <b>50 %</b>	<b>3 :</b> <b>75 %</b>				<b>16 :</b> <b>53,4 %</b>

Peu de séquences rythmiques sont dans le second cas. Pourtant les chiffres obtenus rejoignent ceux du premier : l'un et l'autre s'opposent assez nettement aux tendances que nous avons constatées pour les séquences rythmiques simples.

Dans les séquences rythmiques simples, quand tous les membres sont scandés par le même marqueur rythmique, nous avons constaté que la majorité de ces marqueurs étaient en position métrique faible<sup>14</sup>. Au contraire, lorsque ces marqueurs n'ont plus cette hégémonie sur la séquence rythmique, soit parce que certains membres en sont dénués, soit parce que plusieurs marqueurs différents sont utilisés, alors, de façon beaucoup plus fréquente, ils sont placés en position métrique forte. L'explication paraît aller de soi : lorsque la structure rythmique se fait complexe, le cadre métrique est sollicité pour la clarifier.

Dans ces séquences rythmiques, les marqueurs formels sont ainsi placés majoritairement en position métrique forte ; au contraire, les membres qui sont dénués de marqueurs rythmiques sont beaucoup moins souvent placés après un repère métrique (28,3 %). Autrement dit, dans ces situations relativement complexes, Horace choisit de souligner les étapes majeures de la séquence rythmique (présence d'un marqueur rythmique lexical) par

<sup>14</sup> Cf. p. 481.

des repères métriques, tandis que des étapes moins importantes<sup>15</sup> interviennent en cours de vers. Il y a là, clairement, la volonté de faire ressortir avec netteté la colométrie rhétorique. Ainsi a-t-on en 3.1. 21-24 :

... ; somnus agrestium  
lenis uirorum | <sup>1</sup>**non** humilis domos  
fastidit <sup>2</sup>umbrosamque ripam,  
<sup>3</sup>**non** Zephyris agitata tempe.

Pour développer l'idée que le repos est mieux connu de celui qui mène une vie simple et paisible que du riche, le poète accumule trois groupes objets qui peignent un paysage bucolique et agreste. Bien que les deux derniers groupes soient en position de relance après le verbe « fastidit », l'anaphore de « non » au premier et au troisième groupe de l'accumulation les mettent directement en relation l'un et l'autre ; le second groupe « umbrosamque ripam », du même coup, semble se situer à un niveau autre<sup>16</sup>. Or cette organisation rythmique de la structure énumérative se trouve soulignée, en sus, par les repères métriques, puisque le premier membre commence à la coupe du vers 3.1. 22<sup>17</sup> et le troisième au début du vers 3.1. 24, tandis que le second membre, lui, intervient en cours de vers.

Le cadre strophique entre ainsi en interaction avec un espace rythmique qui peut se faire très complexe. Pour comprendre le contrepoint qui se crée alors, il convient d'étudier précisément cet espace rythmique.

Dans les séquences rythmiques simples, tous les membres de l'accumulation étaient introduits par le même marqueur formel : ils étaient donc tous de « mêmes niveaux ». En revanche, ici, on a affaire à une organisation complexe des membres de l'accumulation : selon le marqueur utilisé, ou l'absence de marqueur, on distinguera ainsi plusieurs niveaux dans l'accumulation. Il convient alors d'étudier cette organisation complexe en rapport à celle du cadre métrique (strophe, vers, hémistiche). Ce problème se pose dans 51 accumulations (6 où l'on a plusieurs marqueurs différents répétés, 45 où des membres ne sont pas scandés par le marqueur).

Parmi ces 51 accumulations, qui constitue dans les *Odes* les cas les plus complexes d'organisation des accumulations non verbales, et qui méritent donc à ce titre une analyse particulière, on en dénombre :

---

<sup>15</sup> On parle d'importance rhétorique, suscitée par un rythme insistant, et non d'importance sémantique.

<sup>16</sup> Rappelons (cf. p. 479) qu'il ne s'agit pas d'un niveau différent d'importance sémantique mais de relief rythmique.

<sup>17</sup> On peut discuter sur le rattachement du groupe génitif « agrestium uirorum » à l'objet « domos » (cf. F. Plessis et P. Lejay, p. 116, n. 14 ; cf. également la traduction de F. Villeneuve, 1929) ou bien au sujet « somnus » (comme l'ordre des mots incite à le penser ; R.G.M. Nisbet – N. Rudd, 2004, p. 13 comprennent le texte ainsi). Nous nous rallions à ce dernier avis.

1. 47 fondées sur une structure à deux niveaux, parmi lesquelles il faut distinguer :
  - i. 42 s'appuyant sur un seul marqueur répété, mais où certains membres en sont dénués
  - ii. 5 s'appuyant sur deux marqueurs répétés différents et donc de niveaux différents.
2. 4 fondées sur une structure à trois niveaux, parmi lesquelles il faut distinguer :
  - i. 3 s'appuyant sur deux marqueurs répétés différents et donc de niveaux différents, mais où, en plus, certains membres en sont dénués.
  - ii. 1 s'appuyant sur trois marqueurs répétés différents et donc de niveaux différents.

Avant d'étudier plus avant la relation entre cette structure et celle du mètre, donnons des exemples de ces quatre situations :

1.i. En 1.21. 13-16, pour énumérer les maux que le poète célébrant souhaite voir chassés de Rome, il utilise une anaphore de « hic » qui relie deux membres tandis qu'un troisième est introduit par le proclitique « -que » :

<sup>1</sup>**Hic** bellum lacrimosum <sup>2</sup>**hic** miseram famem  
<sup>3</sup>pestemque a populo et principe Caesare in  
Persas atque Britannos  
uestra motus aget prece.

1.ii En 2.1. 1-7, deux types de marqueurs rythmiques se rencontrent, « -que » qui introduit 3 membres (les membres 2, 5, 6), « et » qui en relie 3 également (les membres 3, 4, 7). Tous les membres internes sont intégrés dans un réseau rythmique. Ici on peut véritablement parler de hiérarchie :

1 Motum ex Metello consule ciuicum  
bellique causas et uitia et modos  
ludumque fortunae grauisque  
principum amicitias et arma

5 non expiatis uncta cruoribus,  
periculosae plenum opus aleae,

7 tractas ...

2.i En 1.34. 9-12, deux types de marqueurs formels se rencontrent également, l'anaphore « quo » introduit deux membres, un « et » en introduit deux également, mais s'ajoute un membre qui n'entre pas dans ces réseaux anaphoriques, étant introduit par « \_que » :

**quo** bruta tellus *et* uaga flumina

**quo** Styx *et* inuisa horrida Taenari

sedes Atlanteusque finis

concutitur.

2.ii Enfin, dans le cas unique de 1.35. 9-12, on a trois niveaux de marqueurs formels : « te » introduit deux membres, « \_que » trois, « et » deux. Tous les membres sont intégrés dans un réseau :

**Te** Dacus Asper, **te** profugi Scythae,

urbesque gentesque **et** Latium ferox

regumque matres barbarorum **et**

purpurei metuunt tyranni.

Nous allons commencer par étudier la première situation (disposition 5. : 45 cas), celle où les réseaux créés par la répétition de marqueurs rythmiques n'incluent pas tous les membres de l'accumulation.

➤ *Les réseaux rythmiques n'incluant pas tous les membres de l'accumulation :*

Lorsque le réseau des marqueurs formels n'intègre pas l'ensemble des membres, ceux d'entre eux qui se trouvent ainsi isolés prennent un aspect secondaire. Bien plus, selon leur position dans l'accumulation, ils courent le risque d'être disjoints du reste : c'est le cas lorsque le membre sans marqueur rythmique répété intervient à la toute fin d'une accumulation ouverte. Il en va de même, mais avec une légère différence que nous allons voir, dans les cas où le membre intervient dans une relance.

Dans ces situations, le contrepoint avec le mètre est décisif. Le Tableau B-18 a déjà montré que ces membres de niveau secondaire, quelle que soit leur position dans la phrase, évitent en général d'être placés en position métrique forte (c'est le cas seulement de 28,5 %) : ainsi ces membres qui occupent une place secondaire dans l'espace rythmique sont également placés en position métrique faible dans le cadre strophique : la hiérarchie est ainsi parfaitement soulignée. Cette hiérarchisation paraît nécessaire quand le membre non intégré dans le réseau anaphorique est, en plus, en relance dans la phrase. C'est le cas par exemple dans la seconde strophe de 1.22 (v. 5-8), lorsque le poète énumère les lieux inquiétants où il ne craint pourtant pas d'aller, étant protégé par sa vertu :



<sup>1</sup>**siue** per Syrtis iter aestuosas  
<sup>2</sup>**siue** facturus per inhospitalem  
Caucasum <sup>3</sup>*uel* quae loca fabulosus  
lambit Hydaspes.

À un premier niveau, l'anaphore en « siue » relie deux membres placés en position métrique forte en début de vers. À un second niveau, un nouveau groupe intervient en relance et n'est pas souligné par l'anaphore : un « uel » suffit pour l'introduit. Ce nouveau groupe intervient simplement en cours de vers. Cette hiérarchie dans le cadre métrique en concordance avec la hiérarchie de l'espace rythmique évite toute brusquerie. Nous sommes ici dans une sorte de *sententia*.

Lorsque, en revanche, cette hiérarchie n'intervient pas, l'effet peut-être assez fort. Si l'on examine 3.1. 25-30, on voit ainsi que dans cette accumulation, les deux premiers membres sont reliés par l'anaphorique « neque/nec », mais les membres suivants n'ont plus ces repères formels : ils sont introduits par « non » et « -que ». Or leur position est en début de strophe et de vers, dans une situation qui les met donc en évidence et souligne leur différence par rapport aux membres précédents :

Desiderantem quod satis est <sup>1</sup>**neque**  
*tumultuosum sollicitat mare,*  
<sup>2</sup>**nec** *saeuus Arcturi cadentis*  
*impetus aut orientis Haedi,*

<sup>3</sup>**non** *uerberatae grandine uineae*  
<sup>4</sup>**fundusque** *mendax,...*

Intervenant ainsi en changement de strophe, ces deux derniers membres de l'énumération ne sont intégrés à l'ensemble ni par la syntaxe, ni par les marqueurs rythmiques, ni par le mètre. Il y a là une liberté assez rare dans les *Odes* : l'arrivée de ce « non » en début de strophe a un effet assez brusque<sup>18</sup>. Mais beaucoup plus souvent, de tels membres, nullement intégrés dans le réseau des marqueurs rythmiques, se trouvent intégrés à l'intérieur du vers. Citons un nouvel exemple : 2.5. 17-20 :

...  
dilecta quantum <sup>1</sup>**non** *Pholoe fugax*  
<sup>2</sup>**non** *Chloris albo sic umero nitens*

---

<sup>18</sup> Contribue de plus directement à la vivacité de ce passage le début iambique du second hendécasyllabe : « **tūmū**ltuosum ».

*ut pura nocturno renidet*

*luna mari, <sup>3</sup>Cnidiusue Gyges*

L'énumération commence d'abord par deux membres introduits chaque fois par l'anaphore de « non » : leur position à la coupe du vers 1 et au début du vers 2 fait parfaitement ressortir ce rythme rhétorique ; le troisième et dernier membre, dépourvu de ce marqueur rythmique, risquerait alors de paraître ajouté, et ce d'autant plus qu'ici le deuxième membre introduisait une proposition comparative. Mais ce membre se trouve intégré par le mètre, intervenant en cours de quatrième vers, de sorte que la diction empêche de séparer ce membre de ceux qui les précèdent<sup>19</sup>. Cette position métrique est beaucoup plus fréquente, dans ces types d'accumulation : elle permet à Horace de jouer une métrique de l'intégration contre une rhétorique de la libre expansion, de mouler dans sa strophe une accumulation parfois très libre de noms, d'images, d'idées.

La situation est peu différente lorsque le membre sans marqueur formel se trouve en relance sans être le dernier de l'énumération : dans ces conditions, s'il est suivi d'un membre pourvu d'un marqueur anaphorique, on a, alors, en dépit de la relance, une certaine intégration rythmique. Ainsi en 1.12. 21-24 :

*<sup>1</sup>Proeliis audax neque te silebo*

*Liber, <sup>2</sup>et saeuus inimica uirgo*

*beluis, <sup>3</sup>nec te, metuende certa*

*Phoebe sagitta.*

Le « neque » du vers 21 pouvant paraître relier cette phrase à la précédente, l'énoncé peut sembler clôt après « Liber »<sup>20</sup>. Mais une relance intervient « et ... uirgo » qui n'est intégrée ni par la syntaxe ni par le rythme, puisqu'elle est introduite par une autre coordination « et » ; mais l'intégration est ici métrique, la relance intervenant en plein cours de vers : il y a là un jeu de contraste entre la liberté syntaxique et le cadre métrique.

<sup>19</sup> La colométrie rhétorique de cette strophe peut paraître ambiguë : le suffixe *-ue* est un faible marqueur. Il est possible que ce faible marquage rhétorique ainsi que la position en cours de vers puisse suggérer une autre lecture du vers : R.G.M. Nisbet – M. Hubbard, 1978, p. 91 suggèrent que « Cnidiusue Gyges » soit coordonné non pas à « Pholoé » et « Chloris » mais à « luna » et constitue une seconde comparaison avec un jeu de mots sur « mari » : Chloris brille comme la lune sur la mer (*mare*) ou comme Gygès sur ses amants (*mas*). Il nous semble cependant qu'une structure, avec un tel jeu de mots, ne peut constituer le sens premier de l'énoncé, mais le rythme de celui-ci peut permettre de suggérer, en creux, cette seconde lecture.

<sup>20</sup> On peut interpréter et ponctuer diversement ce début de strophe. Un certain nombre d'éditeurs et de commentateurs font le choix de placer une virgule à la fin de la strophe 1.12. 20, de voir dans « proeliis audax » un groupe adjectif en rejet, qualifiant Pallas, et de mettre un point ensuite, avant « neque ». C'est le cas des éditions de Bentley, F. Klingner, 1959, D.R. Shackleton Bailey, 2008 et des commentateurs R.G.M. Nisbet – M. Hubbard, 1970, p. 152. Entendu ainsi, on pourrait repérer un couple « occupabit Pallas honores proeliis audax neque te silebo Liber » auquel vient s'ajouter en relance l'évocation de Diane et Apollon. Mais une lecture *a posteriori* invite, nous semble-t-il, à une lecture strophique : « proeliis audax » qualifie plutôt Bacchus et « neque te » est postposé. Comme le note F. Villeneuve, 1929, p. 21, les précédents de 2.19. 21-28 et 3.3. 13-15 autorisent parfaitement à faire de Bacchus un dieu combattant.

Cependant, ici, *a posteriori* le rythme rhétorique apparaît intégrant dans la mesure où un troisième intervient, introduit par un « nec te » anaphorique : il n'est pas jusqu'à la position métrique qui n'attire l'attention sur les relations entre le premier et le troisième membre de cette accumulation, puisque l'un intervient après la coupe du premier vers, l'autre juste avant la coupe du troisième. Cette organisation de l'accumulation « neque te, Liber, et uirgo, nec te Phoebe » constitue donc un jeu de symétrie du type ABA qui forme une structure obligée, intégrante, en dépit de la position en relance du second membre. Le rythme des marqueurs formels initiaux a donc un effet intégrant qui joue contre l'organisation syntaxique ouverte mais qui va dans le sens de l'intégration métrique. On saisit donc la subtilité de cette organisation<sup>21</sup>.

Ces situations correspondent à des cas où se crée un dialogue complexe entre la grille syntaxique (position centripète ou centrifuge du membre dans la phrase), la grille rythmique (intégration ou non à l'intérieur du réseau créé par les marqueurs rythmiques) et la grille métrique (position métrique intégrante ou distinctive). Bien souvent Horace opte pour l'intégration métrique contre la position syntaxique centrifuge ; dans ces conditions selon l'intégration ou non dans le réseau rythmique, le jeu sera plus ou moins complexe.

L'autre facteur de complexification du réseau rythmique est la multiplicité des marqueurs rythmiques. Les cas sont rares (9<sup>22</sup>) : dans le cadre restreint d'un poème lyrique, Horace ne pouvait évidemment construire des phrases d'un rythme rhétorique fort complexe ; les cas exceptionnels que l'on rencontre sont néanmoins significatifs de ce que peut créer le lyrisme horatien. C'est de ce point de vue qu'il faut analyser les choses.

➤ *Les réseaux rythmiques s'appuyant sur plusieurs types d'anaphore :*

Dans de telles situations, lorsque les divers marqueurs rythmiques viennent à se croiser, ces croisements, du fait de leur complexité, peuvent ne pas prendre sens immédiatement : on peut toujours se demander s'il y a véritablement une raison justifiant l'alternance de tel et tel marqueurs rythmiques. Néanmoins, selon la position métrique que le poète choisit de donner à ces marqueurs, selon l'accent que le récitant choisit de mettre sur eux, l'organisation du réseau rythmique ressortira plus ou moins nettement. Mais c'est aussi évidemment le sens qui permet de faire ressortir la logique de ces réseaux complexes. On comprend donc que, dans ces conditions, l'étude ne peut être faite qu'au cas par cas. Mais ce que nous voulons faire ressortir ici, c'est la relation que le poète choisit de créer entre ce réseau rythmique et le cadre métrique<sup>23</sup>.

---

<sup>21</sup> On retrouve une organisation semblable en 3.1. 22-24 cité plus haut (p. 485) et 1.15. 16-19. En 2.13. 21-28, la relance intervient en revanche en début de vers (« sedesque... »).

<sup>22</sup> Cf. p. 486 sq. : situations 1.ii, 2.i et ii.

<sup>23</sup> Pour ce faire, dans cette analyse, nous allons donner une présentation colométrique de ces accumulations, en mettant en marge la position métrique des marqueurs rythmiques.

Afin de faire ressortir clairement les effets qui peuvent naître de l'interaction des deux grilles, rythmiques et métriques, on peut partir du cas simple de 1.34. 9-12 :

[Diespiter (...) per purum tonantis / egit equos uolucrumque currum |||]

<b>quo</b> bruta Tellus	<i>début de vers 1</i>
<i>et</i> uaga flumina	<i>début d'hémistiche</i>
<b>quo</b> Styx	<i>début de vers 2</i>
<i>et</i> inuisi horrida Taenari    sedes	<i>cours de vers</i>
Atlanteusque finis    <b>concutitur.</b>	<i>cours de vers</i>

On a ici affaire à un passage très rhétorique : l'organisation des marqueurs rythmiques a un sens immédiatement sensible, et la diversité des marqueurs rythmiques est organisée selon une hiérarchie claire. S'opposent à un premier niveau le monde terrestre et le monde infernal : l'opposition est marquée rhétoriquement par l'anaphore « quo » et métriquement par la correspondance verticale de ce marqueur formel à l'initiale de vers consécutifs. Ces deux mondes se trouvent évoqués chaque fois par deux éléments reliés par « et » : la terre et les fleuves d'un côté, le fleuve infernal et le Ténare de l'autre<sup>24</sup>. Une légère variation intervient cependant ici : les deux « et » reliant les deux éléments de chacun des deux mondes ne sont pas placés en correspondance verticale, puisque le second « et » intervient en cours de vers. Enfin un dernier élément participe à l'accumulation sans être intégré dans le réseau rythmique : il est introduit par une nouvelle coordination, « Atlanteusque ». Comme le notent F. Plessis et P. Lejay, la « borne atlantéenne » désigne « la limite du monde, le monde jusqu'à sa limite, c'est-à-dire tout entier »<sup>25</sup>. Par ce dernier élément intervenant en sus, sans intégration dans le réseau rythmique, Horace achève son énumération par une généralisation<sup>26</sup>. Ce dernier élément, non raccordé rythmiquement au reste, l'est par la métrique qui l'intègre dans la diction liée, puisqu'il intervient en cours de vers. On voit donc la parfaite organisation de cette énumération.

L'ode 1.34 est d'un style assez libre dans son ensemble, les rejets y sont nombreux ; ici, l'accumulation qui emplit presque toute la strophe contribue à ce sentiment d'expansion emphatique. Mais cette expansion n'est pas libre ici : l'énumération est close par le verbe final « concutitur » et elle est parfaitement organisée, comme on le voit, à la fois par les marqueurs rythmiques et par les repères métriques. Cela donne clairement à ce passage une force particulière qui en fait le moment central de toute l'ode.

<sup>24</sup> On notera la construction en chiasme terre / eau // eau / terre.

<sup>25</sup> F. Plessis-P. Lejay, 1911, p. 61, note 7 *ad loc.*

<sup>26</sup> C'est pourquoi paraît excessive l'affirmation de F. Plessis, *ibid.*, selon laquelle « dans cette énumération, l'ordre n'est pas d'une logique rigoureuse : d'abord la terre avec ses fleuves, puis les Enfers (le Styx et le Ténare) puis de nouveau la terre (l'Atlas). Peut-être Horace a-t-il voulu justement marquer de cette manière le circuit de la foudre ». Il ne nous semble pas, et c'est également pourtant ce que dit Plessis, que le dernier terme de l'énumération, « Atlanteus finis » désigne la terre de façon aussi concrète que dans le premier élément. C'est plutôt une manière de désigner la limite de l'univers visible et invisible.

Dans le cas ci-dessus, l'alternance des divers marqueurs rythmiques relève d'une hiérarchie parfaitement claire. Il en va de même dans le cas de 2.1. 1-7<sup>27</sup> où le marqueur rythmique « -que » relie quatre membres de niveaux supérieurs, et « et » les niveaux inférieurs<sup>28</sup>. Dans ce passage, l'énumération est exceptionnellement longue (plus d'une strophe et demi), mais elle est parfaitement maîtrisée par la syntaxe (le verbe final « tractas » clôt l'énumération) et par le rythme rhétorique ; en revanche, ici la grille métrique complexifie le contrepoint en ceci que deux seulement des trois « -que » sont en correspondance verticale en début de vers.

Mais il n'est pas toujours aisé de reconnaître une raison sémantique justifiant la variation des marqueurs rythmiques. En réalité, l'essentiel est de voir comment ces marqueurs rythmiques se répondent non tant au niveau du sens qu'au niveau du mètre. Or on constate que parmi ces 9 cas d'accumulations en réseau rythmique complexe :

- dans 1 cas, aucun des systèmes anaphoriques ne crée de relation s'appuyant sur des repères métriques : il s'agit de 1.7. 1-4.
- Dans 7 cas, un seul des systèmes anaphoriques crée des relations s'appuyant sur des repères métriques.
- Dans 1 cas, deux systèmes anaphoriques créent des relations s'appuyant sur des repères métriques : il s'agit de 1.35. 9-12.

Le cas complexe de 1.35. 9-12 a déjà été en partie analysé plus haut<sup>29</sup> : on repère que l'anaphore du « te » s'appuie sur une relation horizontale début de vers / coupe, et que l'anaphore du « -que » s'appuie sur une relation verticale en début de vers consécutif ; seul un troisième niveau anaphorique (« et ») ne s'appuie sur aucun repère métrique. 1.35 est une ode hymnique : la parfaite concordance des réseaux métrique et rythmique participe clairement à une poétique de la transparence rhétorique, comme il convient dans une telle situation.

Le cas unique de 1.7. 1-4 est remarquable. Comme il s'agit ici de vers dactyliques, avec une tradition de césures plus complexe, nous donnerons la position métrique précise de chaque début de membre :

Laudabunt alii <sup>1</sup> claram Rhodon	<i>5<sup>e</sup> ½ pied</i>
<sup>2</sup> aut Mytilenen	<i>dièrèse 4</i>
<sup>3</sup> aut Ephesum	<i>début de vers</i>
<sup>4</sup> bimarisue Corinthi    moenia	<i>3<sup>e</sup> ½ pied</i>

<sup>27</sup> Le passage a été cité avec sa présentation colométrique en p. 476.

<sup>28</sup> Nous rejoignons là l'analyse colométrique de R.G.M. Nisbet- M. Hubbard, 1978, p. 14 : ceux-ci notent bien que les objets de « tractas » sont arrangés en quatre côla. Les commentateurs insistent sur le fait que voir dans « principum amicitias et arma » une coordination de premier niveau reviendrait à négliger le jeu d'antithèse entre ces deux mots.

<sup>29</sup> Cf. p. 479.

<sup>5</sup> uel Baccho Thebas		<i>diérèse 1</i>
<sup>6</sup> uel Apolline Delphos    insignis		<i>7<sup>e</sup> ½ pied</i>
<sup>7</sup> aut Thessala Tempe		<i>3<sup>e</sup> ½ pied</i>

On voit qu'aucun membre relié rythmiquement par un même marqueur formel n'intervient en position métrique semblable ou permettant de faire couple (début de vers/césure). D'ailleurs, seuls les deux membres commençant dans le quaternaire dactylique sont à la même position métrique, après le 3<sup>e</sup> demi-pied (mais dans un vers si court une telle correspondance n'a en soi aucune pertinence), mais ils ne sont pas reliés par le même marqueur rythmique, et le fait que le premier ait un dactyle initial et le second un spondée empêche davantage toute possibilité de mise en correspondance verticale. D'un point de vue sémantique, le rapprochement des divers membres par un marqueur rythmique semblable n'est pas non plus très clair : certes le premier changement de marqueur formel (« bimarisue... ») marque le passage de membres formés d'un mot à des membres plus longs ; mais en vérité seul le couplage « uel Thebas uel Delphos » est justifié sémantiquement par le fait que les deux villes sont protégées par les deux divinités complémentaires, apollinienne et dionysiaque (et justifié également syntaxiquement par un adjectif en facteur commun). On a donc ici un réseau rythmique complexe, ne s'appuyant sur aucun repère métrique et sur peu de justifications sémantiques. Cette énumération est, de plus, syntaxiquement ouverte, le verbe étant à l'initiale.

Dans ces conditions, on peut évidemment parler d'un contrepoint complexe entre métrique et rhétorique. D'un point de vue rhétorique, on a ici une énumération très libre qui montre l'infinité des lieux nobles ou mythiques que peuvent chanter les poètes : cette infinité, Horace l'embrasse dans une seule strophe, en intégrant tous les éléments dans son mètre sans s'appuyer sur des repères rhétoriques. L'intégration métrique se fait contre l'expansion rhétorique : Horace connaît son sujet, et s'il le préfère à d'autres plus élevés, ce n'est pas parce que ces derniers seraient plus difficiles à maîtriser<sup>30</sup>.

Hors de ces deux cas, on a affaire à des situations où un système anaphorique sur les deux crée des relations s'appuyant sur les repères métriques. Lorsque la position des divers membres n'est pas trop complexe et évite les relances, la position métrique des marqueurs rythmiques est à même de faire sentir une certaine hiérarchisation. Ainsi en 4.9. 35-39 :

Est animus tibi rerum <u>que</u> prudens		<i>début de vers 3</i>
<u>et</u> secundis temporibus		<i>cours de vers</i>
dubiisque		<i>rectus</i>
uindex auarae fraudis		<i>début de strophe</i>

<sup>30</sup> La parfaite maîtrise de l'art horatien est non seulement sensible dans l'intégration métrique de l'accumulation mais également dans la structure en priamel, qui subordonne toute l'énumération introduite par « laudabunt alii » au « me » du vers 10.

*et abstinentis ducentis ad se cuncta pecuniae*      *cours de vers*

*consulque non unius anni*      *début de vers 3*

Deux marqueurs rythmiques se présentent dans cette accumulation, les coordonnants « -que » et « et ». Les « -que » relie le dernier membre (« consulque... ») au premier (« rerumque... ») en s'appuyant sur une parfaite correspondance verticale d'une strophe à l'autre : les deux mots avec l'enclitique interviennent à l'initiale du troisième vers des deux strophes consécutives. Entre ces deux « -que », une relation rythmique est créée par l'anaphore du « et » : « et ... rectus ... et abstinentis » : ces deux « et » interviennent chaque fois en cours de vers, mais, notons-le, selon un jeu de correspondance verticale *a fine* puisque les deux « et » interviennent à la quatrième syllabe avant la fin du vers (« et secundis || = et abstinentis || »). Enfin au centre de ces cinq membres, un membre intervient en pure juxtaposition sans aucun coordonnant : il se trouve à l'initiale de strophe, en position distinctive, ce qui accentue sa singularité. On se trouve ainsi face à un réseau rythmique très net, organisé en chiasme, ou, si l'on veut, suivant une symétrie se faisant autour du membre central en juxtaposition. Les marqueurs rythmiques les plus importants (les « -que ») sont placés en position métrique distinctive, tandis que ceux d'un niveau secondaire (les « et ») sont en position métrique intégrante même si une correspondance métrique est entretenue.

On voit ainsi comment des séquences rythmiques complexes peuvent entrer en contact avec le schéma métrique pour donner au cadre strophique une apparence toute neuve. L'organisation complexe de l'espace rythmique entre en contrepoint avec l'organisation métrique de la strophe.

#### iv. Bilan de l'étude des marqueurs formels dans les rythmes prolongés

Nous avons entrepris d'étudier ici les rythmes thématiques prolongés : nous avons vu comment les marqueurs formels organisent l'espace rythmique, parfois de façon très complexe et nous avons essayé de saisir comment cet espace rythmique entrait en relation avec le cadre métrique de la strophe. Nous avons analysé comment le contrepoint s'établit entre les marqueurs rythmiques et les repères métriques : souvent, on a pu constater que le cadre métrique permet de clarifier, grâce à des repères nets, des espaces rythmiques parfois très complexes. Mais nous avons analysé aussi un certain nombre de cas où des jeux de discordances sont établis. En dépit de quelques remarques que nous avons pu faire, les différences de tendance entre les strophes ne sont pas très fortes ; la différence tient plutôt à l'éclairage particulier que la strophe utilisée apportera, par sa nature propre, à la structure rythmique.

Cette étude avait pour but de saisir comment la complexité d'une séquence rythmique prolongée pouvait entrer en relation avec le cadre strophique. Pour pouvoir mener une analyse approfondie, nous en étions restés aux accumulations de membres non propositionnels. En prenant en compte maintenant l'ensemble des rythmes thématiques prolongés soulignés par

des marqueurs formels, nous voudrions dire un mot sur la manière dont ces rythmes amples organisent la strophe.

### II.3. 2 Organisation de la strophe par les marqueurs des rythmes prolongés

Nous avons étudié ci-dessus comment les marqueurs formels des rythmes prolongés peuvent créer un espace complexe qui se superpose au cadre strophique, lequel peut jouer un rôle d'organisateur de cet espace. Beaucoup de cas que nous avons analysés sont bien sûr des cas exceptionnels, nous l'avons dit. Nous allons maintenant revenir à des rythmes plus simples pour insister sur un second point : l'espace rythmique ne fait pas que prendre appui sur le cadre métrique, il lui donne également une apparence nouvelle. Lorsque la séquence rythmique est claire, simple, mais ample, les marqueurs formels sont à même de souligner des endroits variés de la strophe et de l'organiser ainsi de façon originale. Nous allons voir comment les marqueurs rythmiques se positionnent dans l'espace métrique de la strophe. Nous nous intéresserons donc aux rythmes thématiques prolongés qui se font dans le cadre strict d'une et unique strophe. Comment s'organisent-ils ? Quelles apparences donnent-ils au cadre métrique ?

On peut distinguer deux types d'organisation, selon que des marqueurs rythmiques se trouvent répartis seulement dans deux vers de la strophe, ou bien se rencontrent dans plus de deux vers de la même strophe.

i. Marqueurs rythmiques répartis sur deux vers :

Puisqu'il s'agit de jeux rythmiques de plus de deux éléments, cela implique qu'au moins deux marqueurs se trouvent sur le même vers. Une telle structure rend possibles des effets très réguliers, convenant parfaitement à des recherches rhétoriques. Ainsi dans la première strophe de l'ode sur Cléopâtre, en 1.37. 1-4 :

**Nunc** est bibendum, **nunc** pede libero  
pulsanda tellus, **nunc** Saliaribus  
ornare puluinar deorum  
tempus erat dapibus, sodales.

Une telle organisation met en place un contrepoint entre la structure quatrain de la strophe et le tricolon rhétorique à membre croissant (la longueur de chaque membre est chaque fois environ le double de celle du précédent : 5 syllabes – 11 syllabes – 23 syllabes) :



**Nunc** est bibendum <sup>5syll</sup>,

**nunc** pede libero || pulsanda tellus <sup>11syll</sup>,

**nunc** Saliaribus ornare puluinar deorum || tempus erat dapibus, <sup>23syll</sup>

sodales.

Mais ce contrepoint s'appuie, très fermement, sur des repères rhétoriques – début de vers, coupe. La strophe est donc parfaitement organisée : la première répétition de « nunc » joue sur une correspondance horizontale, la seconde sur une correspondance verticale (à la coupe). Tout cela relève d'une rhétorique à la fois vive et maîtrisée, forte et sûre d'elle-même.

Lorsqu'il ne s'agit pas de deux vers consécutifs, le jeu rhétorique, prenant plus d'ampleur, peut se répartir sur l'ensemble de la strophe. C'est le cas dans la strophe 1.32. 9-12. Ici, deux des marqueurs rythmiques interviennent en cours de vers, ce qui crée un rythme très différent de 1.37. 1-4 :

Liberum **et** Musas Veneremque **et** illi

semper haerentem puerum canebat

**et** Lycum nigris oculis nigroque

crine decorum.

La répétition de « et » scande le déploiement de la phrase et souligne en même temps le cadre strophique à des positions métriques, à deux reprises, sans pertinence. Le contrepoint des positions métrique et rhétorique de ces marqueurs crée ainsi un rythme d'autant plus original qu'il est plutôt insistant du fait de la triple occurrence du « et ». Cette strophe, nous l'avons dit<sup>31</sup>, définit la poésie lyrique d'Alcée : le sujet est léger, mais la forme, nous le voyons, est très recherchée.

ii. Marqueurs rythmiques répartis sur plus de deux vers :

La répartition sur plus de deux vers d'une même strophe de plusieurs marqueurs rythmiques ne peut qu'avoir un effet de scansion rhétorique : la strophe prend ainsi une apparence plus ou moins originale. Il peut s'agir d'une correspondance verticale à l'initiale de trois vers consécutifs : dans ces conditions, les repères fondamentaux de la structure strophique se trouvent soulignés, selon un procédé d'une grande simplicité, et qui convient à un contexte solennel. En 3.21. 1-4, cette solennité est évidemment parodique :

O nata mecum consule Manlio

**seu** tu querellas siue geris iocos

<sup>31</sup> Cf. notamment *supra* p. 446.

**seu** rixam et insanos amores

**seu** facilem, pia testa, somnum

Dans cette invocation hymnique à la « dive bouteille », la présentation des attributs de la divinité se fait par une énumération où le coordonnant « seu » est à chaque fois à l'initiale, selon une structure insistante.

Il faut reconnaître qu'une structure d'une telle simplicité est finalement assez rare dans les *Odes*. Horace préfère des schémas plus complexes, où le matériel rythmique a pour but de donner à la strophe une apparence nouvelle. La plupart du temps assurément, ces marqueurs rythmiques prennent appui sur les repères métriques, mais selon des jeux de variations. Ainsi en 4.14. 45-48, la première et la troisième occurrence du mot répété sont en correspondance verticale à l'initiale du premier et du troisième vers, tandis que la deuxième vient modifier la régularité de l'ensemble en intervenant à une coupe :

**Te** fontium qui celat origines

Nilusque et Hister, **te** rapidus Tigris

**Te** beluosus qui remotis

Obstrepat Oceanus Britannis

[audit]

La vivacité du « te rapidus Tigris », intervenant à la coupe, correspond précisément ici à l'idée contenue dans l'adjectif. Nous sommes ici encore dans un passage de louange à Auguste. Le « Du-Still » est le signe de l'appartenance de l'ode au genre hymnique<sup>32</sup>. Que l'anaphore prenne appui ici non seulement sur le début du vers mais aussi sur une coupe, repère secondaire, crée un jeu de variation qui rend le rythme moins monotone et attire l'attention de l'auditeur. Peut-être le fait qu'Auguste soit un homme, que cette ode soit d'abord une épigramme à Drusus avant d'être un hymne à Auguste justifie qu'Horace évite un rythme trop simple.

La strophe saphique (ainsi que l'asclépiade a, mais elle n'exploite pas cette ressource) peut avoir une autre construction, s'appuyant sur la coupe du troisième vers cette fois-ci : c'est ce que l'on trouve en 2.8. 21-24 :

**Te** suis matres metuunt iuencis,

**te** senes parci miseraeque nuper

uirgines nuptae, **tua** ne retardet

aura maritos.

Si l'on pouvait considérer le cas précédent comme une variante de la pure correspondance verticale, on a affaire ici, semble-t-il, à une structure plus originale : les deux

---

<sup>32</sup> Nous verrons un peu plus loin combien le rythme rhétorique de cette phrase est solennel : cf. *infra* p. 504.

premiers membres (scandés par l'anaphore) sont croissants (11 syllabes / 16 syllabes). Il y a là un mouvement d'insistance dans cette énumération de sujets qui, intervenant ainsi en fin d'ode, clôt celle-ci sur un mouvement ascendant. La relance finale, appuyée par le « tua », qui fait anaphore avec les « te » précédents et que la postposition du subordonnant « ne » permet de placer en position syntaxique et métrique forte, achève de donner de Bariné une image de femme fatale. Il semble bien qu'ici Horace ait imité, par dérision le *Du-Stil* hymnique : cette strophe clôt la célébration ironique des charmes de Bariné, qui fait tourner la tête de tous les hommes, et le poète en fait presque une divinité qui, s'opposant à Hymen, apporte malheurs et désunions<sup>33</sup>.

Il arrive également que ces rythmes ne s'appuient nullement sur les repères métriques, de sorte que la strophe se trouve totalement déstructurées. On citera ici en regard deux strophes où chaque fois des interrogations directes, introduites par des pronoms-adjectifs qui font anaphore, s'intègre, avec une certaine brusquerie, dans la strophe :

2.16. 17-20 :

**Quid** breui fortes iaculamur aeuo  
multa ? **quid** terras alio calentis  
sole mutamus ? patriae **quis** exul  
se quoque fugit ?

3.25. 1-4 :

**Quo** me, Bacche, rapis tui  
plenum ? **quae** nemora aut quos agor in specus  
uelox mente noua ? **quibus**  
antris egregii Caesaris audiar  
  
aeternum meditans decus  
stellis inserere et consilio Iouis ?

L'absence totale de régularité dans la position métrique des mots interrogatifs crée un contrepoint complexe entre la rhétorique assez véhémement de ces questions oratoires et le cadre métrique, toujours semblable à lui-même. La diction de ces passages ne pouvait se faire que grâce à des artifices de prononciation qui donnaient à ces passages une originalité par rapport au reste : ce sont des moments de chant très libre, soit parce qu'il conclut, en 2.16, une série de remarques morales, soit parce qu'il introduit, en 3.25, un dithyrambe.

Dans le premier cas, il y a visiblement cette tendance, que nous avons soulignée dans la première section, à varier le rythme des passages gnomiques afin d'éviter un ton sentencieux trop froid.

Dans le second cas, on a affaire à un chant à Bacchus : le poète s'y décrit transporté par le dieu, inspiré pour chanter la gloire d'Auguste. Le contrepoint très vif créé dans ce début

---

<sup>33</sup> Sur tout cela, cf. R.G.M. Nisbet – M. Hubbard, 1978, p. 132 et D. West, 1998, p. 59. Les premiers notent qu'Horace pourrait ici parodier l'éloge d'Hymen, dans *Catulle* 61.51, par le tricolon rhétorique et le *Du-Stil*.

d'ode va se poursuivre dans la suite, par des enjambements compacts ou progressifs<sup>34</sup>. Ce rythme complexe décrit bien le poète emporté par Bacchus : sa voix, sa rhétorique se font vives et ardentes, mais Horace les fait malgré tout entrer dans la structure métrique quatraine, au prix d'un sentiment de discordance qui peint la difficulté mais aussi l'enjeu d'une telle entreprise.

Les rythmes thématiques prolongés permettent, grâce aux répétitions de mots, de scander la strophe avec une force rhétorique indéniable. Les marqueurs rythmiques se répartissent de façon variée dans le cadre strophique et peuvent soit être en concordance avec les repères métriques soit en discordance. Selon les cas, la force rhétorique de ces rythmes hyperdessine le cadre strophique et crée un sentiment de puissance assez solennelle (1.37. 1-4 ; 3.21. 1-4) ou au contraire suscite de vif conflit avec la strophe et crée un rythme riche de suggestion.

### II.3. 3 espaces rythmiques ouverts et fermés

Nous avons jusqu'ici examiné le positionnement des marqueurs rythmiques : cette analyse nous a déjà grandement éclairé sur l'organisation d'un réseau de marqueurs rythmiques concurrent de ce réseau de repères métriques qu'est la strophe. Il nous semble qu'adopter maintenant un autre point de vue peut permettre d'approfondir l'étude. Pour comprendre comment le matériel rythmique lexical participe au contrepoint entre les deux grilles de lecture métrique et rhétorique, il ne suffit pas d'examiner la position de ces marqueurs lexicaux, il faut également s'intéresser à l'ensemble de la séquence rythmique que scandent ces marqueurs. Au fond, le réseau des marqueurs rythmiques est un squelette, la séquence rythmique est le corps lui-même qui l'entoure et qui prend forme grâce à lui. C'est donc ce corps rythmique que nous voulons examiner en le comparant avec un autre corps, celui, métrique, de la strophe.

Pour mener cette comparaison, il paraît nécessaire de d'abord définir la nature de ces séquences, de ces espaces rythmiques. Ils ne sont pas tous de même nature. Il nous semble possible de distinguer des espaces rythmiques ouverts et d'autres fermés : nous commencerons par définir ce que nous entendons par là. Puis nous étudierons le contrepoint entre ces espaces rythmiques ouverts et fermés et l'espace strophique.

#### i. Définition

##### ➤ *Délimitation des espaces rythmiques créés par les marqueurs formels*

---

<sup>34</sup> Cf. *supra* p. 277.

Nous avons déjà dit, dans la section précédente<sup>35</sup>, qu'entre rythme thématique et rythme syntaxique, la différence tient à l'ouverture de l'un et à la fermeture de l'autre. Les rythmes syntaxiques sont des rythmes binaires clos et cadrés suscités par des figures d'attentes, des lexèmes couplés, des couples sémantiques, des corrélations. L'espace formé par les membres qui marquent ce rythme est donc naturellement clos : un nouveau marqueur rythmique ne peut pas être attendu. Citons par exemple 1.12. 25-28<sup>36</sup> :

Dicam et Alciden puerosque Ledae, || **hunc** equis, **illum** superare pugnīs || nobilem

Dans le groupe adjectif « hunc equis illum superare pugnīs nobilem », le couple sémantique *hunc/illum* permet dans une structure rythmique nette et efficace de développer le lieu commun de l'opposition entre Castor et Pollux<sup>37</sup>. Cette structuration binaire forme comme un cadre formel strict : l'auditeur sait que le rythme ne va pas se prolonger par un troisième groupe (d'autant moins que les Dioscures sont deux...). Le rythme est donc parfaitement clos.

Qu'en est il maintenant du rythme thématique ? En elle-même, la répétition d'un même élément formel ne contient aucun facteur délimitant : la répétition peut se poursuivre, l'espace de la séquence rythmique est ouvert. Cependant, les travaux de J. Dangel sur l'écriture oratoire livienne ont dégagé des procédés de délimitation des rythmes thématiques<sup>38</sup>. Deux types de délimitations peuvent être repérés, celui qui provient de la syntaxe et celui qui naît de l'agencement des mots. Le second tient à des jeux architecturaux, des motifs conclusifs, des ponctuations terminales du type que nous avons étudié déjà dans les fins de phrases<sup>39</sup>. Pour étudier la délimitation des rythmes thématiques, la recherche d'agencements verbaux ne nous semble pas la recherche la plus fructueuse : certes, nous avons vu l'importance de ces agencements pour clore les phrases ; cependant, compte tenu de la complexité de ces jeux rythmiques, il nous semble que pour être nettement sensible en contrepoint avec le cadre métrique, la délimitation rhétorique doit être puissante, ne pas reposer seulement sur des procédés eux-mêmes rythmiques (comme l'agencement des mots) mais s'appuyer sur la syntaxe même de l'énoncé. Les délimitations syntaxiques sont simples et naturelles à la phrase. Ce sont donc elles que nous prendrons en considération ici.<sup>40</sup>

J. Dangel distingue deux types de délimitations syntaxiques, les couples attendus et les connexions syntaxiques.

---

<sup>35</sup> Cf. *supra* p. 403.

<sup>36</sup> Pour définir ces espaces rythmiques ouverts et fermés, nous présenterons les citations sans distinguer les vers afin de mieux faire ressortir la grille de lecture rhétorique qui seule pour le moment nous intéresse.

<sup>37</sup> R.G.M. Nisbet – M. Hubbard, 1970, p. 153 rappellent que cette opposition de goût entre les Dioscures est topique.

<sup>38</sup> J. Dangel, 1982, p. 150-169.

<sup>39</sup> Cf. *supra* p. 239 sq.

<sup>40</sup> Cela ne signifie pas que des délimitations par agencement soient totalement sans pertinence. Notamment dans le troisième chapitre, nous soulignerons plusieurs cas de délimitation par encadrement.

➤ *Délimitation du rythme thématique : les couples attendus*

Même s'il ne s'agit pas véritablement de lexèmes couplés, certaines conjonctions ont une tendance naturelle à se grouper par deux, ce qui apporte, à l'accumulation, une certaine délimitation. Ces couples attendus sont formés par des conjonctions disjonctives : « Simples ou répétées, les particules *aut*, *-ue* enclitique (et ses composés *siue*, *seu*) et *an* comme second membre d'une interrogation double reposent sur une opposition fondamentale entre deux termes dont l'un exclut l'autre. En reprise anaphorique, elles confirment leur capacité à présenter une alternative, car elles entrent en général dans des systèmes binaires »<sup>41</sup>.

Dans les discours liviens, un emploi autre que binaire de ces conjonctions disjonctives est exceptionnel, a noté J. Dangel ; en va-t-il de même dans les *Odes* ? Que l'emploi des coordinations soit plus libre dans une ode lyrique que dans la prose historique n'aurait certes rien de surprenant. Pourtant, très clairement, la tendance paraît identique. Sur les trente reprises anaphoriques de ces conjonctions disjonctives, on n'en repère que sept prolongées au-delà de deux membres, toutes les autres constituent des rythmes thématiques binaires.

Citons, comme simple exemple de rythmes thématiques binaires nettement délimités par des couples disjonctifs, le quatrain 1.4. 9-12 :

Nunc decet aut uiridi nitidum caput impedire myrto

aut flore, terrae quem ferunt solutae ;

nunc et in umbrosis Fauno decet lucis,

seu poscat agna siue malit haedo.

Le poète invite son allocutaire à des réjouissances, à profiter, au milieu de la nature, du temps qui passe. Dans ce quatrain, chaque distique réunit, par couplage disjonctif, l'image d'un élément naturel, végétal en 1.4. 9-10 (« aut myrto aut flore »), animal en 1.4. 11-12 (« seu agna siue haedo »). Le rythme thématique lexical de chaque distique est donc parfaitement délimité par des couples attendus. En revanche, de l'un à l'autre distique, l'anaphore de « nunc » n'offre, quant à elle, aucune délimitation rhétorique : on pourrait attendre une troisième proposition juxtaposée.

Dans la grande majorité des cas, ces conjonctions disjonctives sont groupées par couple et donnent une impression de délimitation. Restent sept cas cependant, où ces conjonctions disjonctives ne sont pas utilisées en un rythme binaire simple. Malgré tout, parmi ces sept cas, il en est un où l'on pourrait identifier un rythme binaire complexe que définit J. Dangel chez Tite-Live : une opposition entre deux invariants *seu* et un variant *siue*<sup>42</sup>. Il s'agit de 4.2. 9-24, lorsqu'Horace décrit l'art pindarique dans les différents genres qu'il a pratiqués. Le premier couple anaphorique invariant *seu* rapproche le dithyrambe (v. 10-12) et

<sup>41</sup> J. Dangel, 1982, p. 152.

<sup>42</sup> *Ibid.*, p. 153 : il s'agit d'organisation que l'on peut schématiser A-A' / B.

la célébration mythologique des dieux et des rois (v. 13-16) : dans les deux cas, il s'agit de rappeler la gloire d'êtres supérieurs. À ce groupe, on peut opposer l'éloge des hommes, introduit par la variation *siue* et qui fait référence successivement à l'épinicie (v. 17-20) et au thrène (v. 21-24) : cette fois, il ne s'agit plus de genres qui rappellent une gloire déjà acquise, mais qui participent à la glorification. En dépit de l'apparence très libre de cette accumulation, il semble finalement que l'on puisse reconnaître un ordre et une disposition parfaitement recherchée et délimitée, même rhétoriquement. Horace décrit les genres pindariques, mais sur ce plan en tout cas, demeure fidèle à une esthétique de la clarté :

	laurea donandus Apollinari,	
seu	per audacis noua dithyrambos    uerba deuoluit	
	numerisque fertur    lege solutis,	
seu	deos regesque canit, deorum    sanguinem, per quos	cecidere iusta    morte Centauri,
		cecidit tremendae    flamma Chimaerae,
siue	quos Elea domum reducit    palma caelestis pugilemue equomue    dicit	
	et centum potiore signis    munere donat,	
	flebili sponsae iuuenemue raptum    plorat	
	et uiris animumque moresque    aureos educit in astra	
		nigroque    inuidet Orco.

Certes, d'un point de vue purement syntaxique, cette présentation des genres pindariques semble se faire dans une accumulation libre et centrifuge. Pourtant, un procédé subtil permet de donner une impression de couplage qui apporte une délimitation rhétorique à cette accumulation<sup>43</sup>. Cette longue phrase de cinq strophes où Horace pourrait donner l'impression de se laisser aller à un développement non cadré, selon une esthétique pindarique, fait en réalité l'objet d'un cadrage subtil : même à ce moment, cette poétique d'un sens cadré et maîtrisé, typique de l'art horatien, demeure.

En dehors de ce passage, parmi les six autres cas de reprise anaphorique de conjonctions disjonctives prolongées au-delà de deux membres, on en repère au moins trois où le troisième membre est une relance séparée des deux autres et que l'on n'attendait pas : il s'agit de :

- 1.12. 33-36 :

Romulum post hos prius

**an** quietum || Pompili regnum memorem

<sup>43</sup> H.P. Syndikus, 2001, p. 285 souligne dans cette phrase l'imitation du style pindarique. Nous ne remettons pas cela en question, mais il nous semble que, malgré tout, la délimitation par couplage apporte un cadrage rhétorique par delà l'imitation de la liberté syntaxique de Pindare. Horace imite Pindare à l'intérieur d'une esthétique qui lui est propre et dont il ne s'éloigne pas.

**an** superbos || Tarquini fasces **dubito**

**an** Catonis || nobile letum. |||

- 2.17. 17-20 :

**Seu** Libra

**seu** me Scorpios **aspicit** || formidolosus, pars uiolentior || natalis horae,

**seu** tyrannus || Hesperiae Capricornus undae, ||| ...

- 3.21. 1-4 :

O nata mecum consule Manlio, ||

**seu** tu querellas

**siue** **geris** iocos ||

**seu** rixam et insanos amores ||

**seu** facilem, pia testa, somnum, ||| ...

Dans les trois cas, il n'y a jamais, avant le verbe coordinateur, que deux conjonctions reprises en anaphore ; c'est après, en relance, qu'intervient soit un nouveau membre, soit un nouveau couple de membres (3.21. 1-4). Ces constructions incitent à croire que même dans les structures rhétoriques horatiennes, forcément plus libres qu'en prose de ce point de vue, les conjonctions disjonctives sont ressenties comme « faisant couple » et, quand le rythme se prolonge au-delà d'un système binaire, cela paraît être, en cela, des exceptions recherchées.

Peut-être peut-on voir également une sorte de relance en 1.2. 29-42 :

Tandem uenias precamur ||

nube candentis umeros amictus || augur *Apollo*, |||

**siue** tu mauis, *Erycina* ridens, ||

**quam** Iocus circum uolat et Cupido, ||

**siue** neglectum genus et nepotes || respicis *auctor*, ||| heu nimis longo satiate ludo, |||

**quem** iuuat clamor galeaeque leues || acer et Marsi peditis cruentum || uoltus in hostem ; |||

**siue** mutata iuuenem figura || ales in terris imitaris almae || *filius Maiae* patiens uocari || Caesaris ultor, |||

Dans cette litanie, Horace passe en revue les divinités susceptibles de protéger Rome : Apollon d'abord (v. 31-32), puis présentés en couple *siue/siue* Vénus et Mars (33-36). Horace s'attarde durant une strophe sur Mars (v. 37-40) pour en décrire les attributs et les goûts. Plusieurs procédés semblent inciter à reconnaître une délimitation dans ce rythme thématique qui accumule, après Apollon, les figures de Vénus et Mars. D'abord d'un point de vue sémantique, on peut voir une antithèse dans le rapprochement de la déesse de l'amour qui se caractérise par les jeux et le désir (v. 34) et le dieu de la guerre qui porte les armes (v. 37-40). Ensuite, on constate la symétrie dans l'emploi d'une relative décrivant les attributs des deux



dieux, avec un pronom relatif (v. 34 : « quam / v. 38 : « quem ») placé en correspondance verticale au début du troisième vers de deux strophes consécutives. Ces jeux de parallélisme et d'antithèse incitent à reconnaître un couple clos dans l'invocation à Vénus et Mars scandée par le couple disjonctif « siue / siue ». Dans ces conditions, l'intervention d'une nouvelle divinité, avec un troisième « siue » est inattendue, elle semble procéder d'une relance. Or cette relance introduit la figure de Mercure sur laquelle le poète va jouer jusqu'à la fin de l'ode en créant une ambiguïté entre ce dieu et Octave<sup>44</sup>. Ce troisième *siue*, par son intervention inattendue, est ainsi mis en valeur, détaché du reste et permet de faire transition avec l'éloge voilé d'Octave.

Toutes ces analyses nous incitent donc à reconnaître que, même dans les *Odes* d'Horace, les conjonctions disjonctives sont ressenties comme des couples, qui sont le support de séquences rythmiques délimitées. Lorsque, par exception, une troisième conjonction intervient, elle attire l'attention parce que le rythme paraissait clos, elle rouvre l'espace rythmique, créant ainsi un effet notable.

Nous admettons donc, sauf dans les cas exceptionnels, que la reprise anaphorique de conjonctions disjonctives forme un espace rythmique clos, un rythme binaire naturellement délimité.

➤ *Délimitation du rythme thématique : la connexion syntaxique*

Reste un second type de délimitation syntaxique : la connexion syntaxique. Un rythme thématique peut se clore naturellement et simplement, grâce aux « rapports particuliers qui s'établissent entre déterminants et déterminés »<sup>45</sup>.

Autrement dit, nous considérerons qu'une séquence rythmique peut se clore lorsqu'elle est ponctuée par un mot, par un groupe, qui se rattache, dans une relation de détermination, à tous les membres que scandent les marqueurs rythmiques. Le mot, le groupe qui réunit ainsi les membres peut être de natures diverses : tout dépend de la nature de ces membres.

C'est bien sûr souvent le verbe qui réunira sous une même dépendance ces membres fonctionnellement équivalents, surtout lorsqu'il s'agit de groupes nominaux. On citera ainsi le cas de 4.14. 45-52 :

Te	fontium qui celat origines    Nilusque et Hister	<b>audit</b> Hiberiae,     <b><u>uenerantur</u></b> armis. ///
te	rapidus Tigris,	
te	beluosus qui remotis    obstrepit Oceanus Britannis	
te	non pauentis funera Galliae	
te	duraeque tellus	
te	caede gaudentes Sygambri    compositis	

<sup>44</sup> J. Dangel, 1982, p. 153.

Dans ce passage de *Du-Stil* typiquement hymnique, le poète fait la louange d'Auguste en disant combien il est vénéré dans toutes les nations. La première proposition (4.14. 45-50) a une structure centripète tout à fait remarquable : l'accumulation des sujets – sujets grammaticaux et sujets obéissants – est scandée par l'anaphore de « te » et se prolonge par un enjambement progressif d'une strophe à l'autre. Ce rythme thématique se trouve parfaitement délimité grâce à la position finale du verbe (« audit ») qui regroupe tous ces sujets sous une rection identique. On a ainsi un espace rythmique ample mais parfaitement clos, ce qui donne une solennité tout à fait exceptionnelle à cette construction rhétorique<sup>46</sup>. Une anaphore aussi prolongée de sujets laissant attendre le verbe selon une disposition centripète est unique dans les *Odes* : elle ne pouvait se rencontrer que dans le livre IV dont les odes sont d'une ampleur bien supérieure à ce que l'on trouve dans le recueil précédent. Cet espace rythmique parfaitement clos grâce à « audit » (4.14. 45-50) fait lui-même partie d'un espace plus vaste, puisqu'une nouvelle proposition introduite par « te » intervient à nouveau dans les deux derniers vers de la strophe.

Dans ces procédés de clôture de l'espace rythmique par le verbe, on notera qu'Horace sait également jouer sur des relances qui donnent l'impression de rouvrir l'espace rythmique de façon inattendue alors que le verbe paraissait le clore. Ainsi en 4.1. 29-32, l'anaphore de « nec » coordonne quatre groupes sujets avant qu'intervienne le verbe recteur « iuuat » : le rythme semble ainsi s'achever par un net effet de clôture dans une organisation centripète. Mais survient un cinquième groupe également souligné par « nec » qui montre que l'espace rythmique est toujours ouvert : ce cinquième groupe est d'autant mieux intégré à l'espace rythmique que sa nature de groupe infinitif le rattache au quatrième groupe, de même nature. On a ainsi, contre toute attente, un espace rhétorique ouvert qui contribue à créer un ton véhément. Le poète s'adresse à Vénus et lui dit qu'il a passé l'âge des amours légères :

Me	nec	femina	
	nec	puer	
iam	nec	spes animi credula mutui	
	nec	certare	<b><u>iuuat</u></b> mero
	nec	<i>uincire nouis tempora floribus.</i>	

Nous avons examiné le début de cette ode dans le précédent chapitre. Dans ce début du second recueil d'odes, le poète renoue avec sa poésie lyrique et constate qu'il ne peut plus vivre l'amour et parler d'amour. Sous la forme d'une *recusatio*, il renvoie ces sujets à des

<sup>46</sup> Cependant, nous avons vu précédemment, qu'en contrepoint, la grille métrique, créait des jeux de variation : cf. *supra* p. 497.

personnes plus aptes et montre à Vénus le jeune et noble Paulus Maximus ; mais, en le montrant apte à la *militia amoris*, le poète parle, en dépit de lui-même, d'amour, d'un amour réjouissant et source de joie. En 4.1. 9-28, Horace a un ton globalement posé, un rythme calme. Au contraire à partir du vers 29, le poète revient à lui-même et réaffirme son incapacité à traiter ses sujets et à les vivre : cette fois, il adopte une rhétorique beaucoup plus emportée et le rythme ouvert en relance est ici un premier exemple de ce ton qui commence à se faire véhément<sup>47</sup>.

Mais le verbe n'est pas le seul connecteur à même de clore l'espace rythmique en regroupant les membres qu'il régit. Tout autre groupe créant une connexion nécessaire à la syntaxe de l'énoncé peut créer une délimitation. Par exemple un sujet, comme c'est le cas en 1.2. 21-24 :

audiet	ciuis acuisse ferrum	<b><u>rara iuuentus.</u></b>
	quo graues Persae melius perirent,	
audiet	pugnas uitio parentum	

Ici le sujet en facteur commun des deux propositions en juxtaposition anaphorique vient mettre un terme très net à ce mouvement rythmique<sup>48</sup>.

De la même manière, un nom peut clore une accumulation anaphorique de groupes adjectifs s'ils dépendent tous de lui. Ou bien encore un adjectif peut ponctuer une accumulation anaphorique de groupes qui en dépendent comme par exemple dans le cas déjà cité de 1.32. 11-12 :

et Lycum	nigris	oculis	<b><u>decorum</u></b>
	nigroque	crine	

De même une accumulation anaphorique de propositions subordonnées en position centripète forme un espace rythmique qui viendra clore la proposition principale. Ainsi en 3.16. 33-35 :

<sup>47</sup> L'épanalepse métrique en 4.1. 33 accentuera encore cette véhémence. H.P. Syndikus, 2001, p. 275-276 insiste sur le contraste rythmique entre ces deux parties de l'ode.

<sup>48</sup> Même si nous ne nous intéressons ici qu'à la grille de lecture rhétorique, nous ne pouvons nous empêcher de souligner l'effet très fort de la place de ce groupe sujet dans l'adonique final, clause naturelle de la strophe saphique. Cela donne un ton très officiel à cette dénonciation des guerres civiles. Dans cette strophe s'affirme la posture du poète comme voix morale de la cité : au début de l'ode, on pouvait encore croire que le poète n'était qu'un témoin individuel de ces violences ; à partir de cette strophe et la deuxième partie, hymnique, de l'ode, le poète semble parler pour la communauté.

Quamquam	nec	Calabrae mella ferunt apes,
	nec	Laestrygonia Bacchus in amphora    languescit mihi
	nec	pinguia Gallicis    crescunt uellera pascuis

**inportuna tamen pauperies abest,**||

L'arrivée de la principale vient mettre un terme au rythme anaphorique des « nec » introduisant des propositions concessives. Là-encore, l'espace rythmique se trouve ainsi clos.

La connexion syntaxique est le procédé le plus naturel de clôture des espaces rythmiques. Il maintient ces derniers dans un cadre parfaitement maîtrisé syntaxiquement, qui empêche tout sentiment de libre expansion.

Nous avons essayé de définir ici les natures de ces espaces rythmiques créés par le réseau des marqueurs formels, syntaxiques ou thématiques : nous avons souligné dans quelle mesure ces espaces rythmiques pouvaient être circonscrits, clos par des procédés divers de nature rhétorique ou syntaxique. À partir de cette définition des espaces rythmiques, nous voudrions essayer de voir quelles relations ils entretiennent avec le cadre métrique de la strophe.

ii. Contrepoint entre délimitation rhétorique et délimitation métrique

➤ *Définition*

La strophe horatienne est un espace métrique clos qui appelle, à son terme, une pause de diction. Certes, dans les détails, cette clôture de la strophe diffère un peu d'une strophe à l'autre : la strophe saphique, du fait de l'adonique final qui a la forme de la clausule héroïque, paraît naturellement plus fermée. Mais ce sont là des détails : dans l'ensemble, la strophe horatienne est un tout unifié.

Nous voudrions voir quelles relations entretient cet espace clos de la strophe avec l'espace rythmique, que nous avons reconnu tantôt clos, tantôt ouvert. Quelques analyses de passages permettront d'éclairer les effets créés par ces relations.

Citons par exemple le début de l'hymne à *Fortuna*, l'ode 1.35, aux vers 1-8 :

1 O diua, gratum quae regis Antium  
 praesens **uel** imo tollere de gradu  
 mortale corpus **uel** superbos  
 uertere funeribus triumphos,  
 5 **te** pauper ambit sollicita prece

uris colonus, **te** dominam aequoris

quicumque Bithyna laccessit

8 Carpathium pelagus carina.

Cette phrase est organisée de façon très rhétorique, sur une protase participiale d'une strophe formée par l'invocation à la Fortune d'Antium, et une apodose, d'une strophe également qui fait la louange de la divinité en la montrant célébrée de tous. On a là un rythme très clair, dont l'ampleur est parfaitement maîtrisée comme en témoigne l'enjambement progressif d'une strophe à l'autre. Dans la protase comme dans l'apodose, un rythme thématique binaire s'organise de façon parallèle, souligné par l'anaphore de « uel » pour l'un, de « te » pour l'autre.

Dans la grille de lecture rhétorique, il y a cependant une différence entre ces deux rythmes thématiques. Le premier (v. 1-4) est délimité par une connexion syntaxique : l'organisation centripète de la phrase place la proposition principale « te ambit » après le groupe participe, si bien que la juxtaposition anaphorique de groupes infinitifs (« uel tollere uel uertere ») dépendant du participe (« praesens ») est clôturée par l'arrivée de la proposition principale. Le second rythme thématique (v.5-8), quant à lui, est ouvert : il s'agit d'une juxtaposition anaphorique (anaphore de « te ») de groupes sujets (« pauper colonus, quicumque laccessit pelagus ») dépendant du verbe « ambit » qui intervient au milieu du premier groupe sujet. Par conséquent, d'autres groupes sujets pourraient ici être ajoutés à la suite : il n'y a pas de délimitation.

On a donc un espace rythmique fermé dans la première strophe, un autre ouvert dans la seconde. D'après une lecture purement rhétorique, la phrase pourrait paraître s'achever de façon ouverte. Mais en réalité, en contrepoint, le cadre strophique joue un rôle : chaque fois, la fin de la strophe marque la fin du mouvement rythmique, fin du second groupe infinitif dans le premier cas, fin du second groupe sujet dans le second. De la sorte, si le second espace rythmique est rhétoriquement ouvert, il est clos par le cadre strophique. Du coup, le rythme général de la phrase donne un sentiment de déploiement maîtrisé par l'interaction du mètre et de la syntaxe, loin de toute impression de libre expansion. Les espaces rythmiques sont parfaitement circonscrits soit par le cadre métrique, soit par l'action conjointe de la métrique et de la syntaxe.

Examinons maintenant le cas de 1.7. 15-21 : la phrase étant plus complexe, nous la présenterons d'abord d'après la colométrie syntaxique :

Albus	ut	obsкуро deterget nubila caelo    saepe Notus
		neque parturit imbris     perpetuo,
	sic	tu sapiens finire memento     tristitiam
		uitaeque labores    molli, Plance, mero,
seu		te fulgentia signis    castra <i>tenent</i>
seu		densa <i>tenebit</i> ,     Tiburis umbra tui..

Cette phrase débute sur un rythme syntaxique créé par le lexème couplé « ut / sic » : naturellement délimité, ce mouvement rythmique s'achève à « molli, Plance, mero ». L'énoncé paraît alors complet, mais une rallonge intervient qui introduit un nouveau jeu rythmique, celui de la reprise anaphorique de « seu / seu » ; cette double subordonnée est également scandée par la reprise du même verbe « tenent / tenebit ». Ce nouveau mouvement rythmique, thématique celui-là, jouit d'une délimitation liée à l'emploi de la conjonction disjonctive, « seu/seu » qui, nous l'avons vu, fonctionne normalement en rythme binaire.

On a donc dans cette phrase deux mouvements rythmiques fermés. Certes le second mouvement intervient en rallonge inattendue<sup>49</sup>, mais intrinsèquement ce mouvement est délimité, il ne peut pas se poursuivre. Cette ode exprime un conseil moral (« finire memento tristitiam) justifié par un argument par comparaison (« ut deterget nubila Notus »). La recherche d'un rythme nettement délimité tient au genre de l'ode : la rhétorique parénétique a ici besoin d'un rythme cadré assez fort pour convaincre l'auditeur. La rallonge du second mouvement permet d'ajouter du charme à l'exhortation par ce chatoisement final qui oppose la lumière des enseignes (« fulgentia signis castra ») à l'ombre de Tibur (« Tiburis umbra ») ; mais cette rallonge forme également un rythme cadré, comme le reste de la phrase.

Si maintenant on examine cette phrase prise dans la grille de lecture métrique, qu'observe-t-on ?

15     Albus **ut** obscuro deterget nubila caelo  
           saepe Notus neque parturit imbris

          perpetuo, **sic** tu sapiens finire memento  
           tristitiam uitaque labores

          molli, Plance, mero, **seu** te fulgentia signis

20     castra tenent **seu** densa tenebit

<sup>49</sup> Encore que l'on peut y voir une ponctuation terminale qui achève la phrase sur un verset de clôture : cf. *supra* p. 246.

21 Tiburis umbra tui. ...

On constate que le cadre quatrain<sup>50</sup> ne joue aucun rôle délimitant pour la phrase : les deux mouvements rythmiques s'achèvent en cours de quatrain, le positionnement des marqueurs rythmiques n'a lui-même aucune pertinence métrique. Dans cette phrase, la délimitation des mouvements rythmiques est purement rhétorique, nullement métrique, à tel point même qu'ils se poursuivent l'un et l'autre d'une strophe à l'autre en enjambement compact. Pour ces deux mouvements rythmiques, la délimitation est donc nette, puisque la rhétorique s'en charge, mais elle se fait en dépit de, et même contre, la grille de lecture métrique. Le rythme global ainsi créé est riche de suggestions : le contrepoint complexe permet de donner un accent particulier aux images très variées qui scandent cette phrase (le souffle du Notus qui chasse les nuages, le banquet auquel le poète invite son ami, l'éclat des enseignes militaires, l'ombre de la campagne romaine) tout en laissant ressortir la force de conviction du rythme rhétorique « ut/sic ». Par là, Horace témoigne d'une tendance déjà soulignée : donner de la variété aux passages exhortatifs afin d'éviter de paraître trop sentencieux. Dans ce conseil bachique, le sujet lui-même, aller boire, justifie également ce rythme riche.

Nous venons d'examiner tour à tour des cas où la délimitation du mouvement rythmique était métrique et rhétorique (1.35. 2-4), métrique mais non rhétorique (1.35. 5-8), rhétorique mais non métrique (1.7. 15-19 et 19-21). Dans tous ces cas, le mouvement rythmique apparaît maîtrisé par le poète, certes parfois dans des situations de contradiction entre les deux grilles de lecture, mais de façon toutefois que jamais les jeux d'anaphores et de répétition paraissent se prolonger librement sans cadre établi.

Reste la situation où il n'y a de délimitation ni métrique ni rhétorique. Lorsque le rythme est simple, binaire, cette absence de délimitation n'est pas gênante : elle ne menace pas l'intégrité de l'espace rythmique, suffisamment restreint pour conserver toute sa netteté. Par exemple, lorsque dans l'ode 1.31, à l'occasion de la dédicace à Apollon du temple du Palatin, le poète adresse à la divinité une prière, il commence par une série de deux interrogations scandées par la répétition du pronom interrogatif :

*Quid dedicatum poscit Apollinem*

*uates? Quid orat, de patera nouum*

*fundens liquorem ? non opimae*

*Sardiniae segetes feraces,*

Le mouvement rythmique souligné par l'anaphore « quid » n'a pas de délimitation syntaxique : il pourrait se poursuivre en l'état. Il n'est pas non plus délimité par le cadre

---

<sup>50</sup> On a reconnu dans la première partie que dans cette ode 1.7, le cadre quatrain avait sa pertinence : cf. p. 285.

strophique, puisqu'il s'achève en plein cours de vers. Mais à cause de la brièveté du mouvement, il n'y a aucun sentiment de relâchement du rythme. Dans cette prière à Apollon, divinité équilibrée par excellence, un mouvement rythmique au cadre effacé conviendrait peu. Certes cette ode n'est pas, du moins au départ, un hymne : cette absence de délimitation, ces fins de propositions en cours de vers le montrent bien<sup>51</sup>. Mais Horace ne peut se permettre pour autant de laisser un rythme s'y déployer sans mesure.

Au contraire, quand le rythme est prolongé, disons au-delà de deux membres, cela peut devenir plus gênant. Nous avons cité plus haut le début de l'ode 3.25<sup>52</sup> : il s'agit d'une ode adressée cette fois à Bacchus. Comme dans 1.31, il ne s'agit pas d'un hymne communautaire, mais d'une prière personnelle adressée à la divinité. Comme 1.31 également, l'ode débute aux vers 1-6 sur une série d'interrogatives, scandées par une polyptote des adverbes ou adjectifs interrogatifs (« quo / quae / quos / quibus »). Mais cette fois, le rythme est prolongé bien davantage, puisque l'on a quatre marqueurs rythmiques. Ce rythme n'est pas délimité, ni par la syntaxe ni par le cadre métrique puisqu'il se poursuit en enjambement compact. Cette fois, la longueur du mouvement rythmique est notable et l'absence de délimitation commence à faire peser un sentiment de relâchement du cadre rythmique. C'est que nous avons changé de dieu et cette ouverture du mouvement rhétorique montre le poète prêt à s'abandonner à Bacchus et à sa force inspiratrice.

Lorsqu'un rythme prolongé est sans délimitation ni métrique ni rhétorique, alors une impression de relâchement du cadre rythmique se fait sentir ? Est-il fréquent ? Pour répondre à cette question, il faut examiner les cas. Nous allons donc considérer les mouvements rythmiques prolongés au-delà de deux membres, qui sont les seuls où un sentiment de relâchement peut se faire sentir, et examiner les procédés de délimitation utilisés.

➤ *Examen des rythmes prolongés*

Nous allons examiner ici tous les rythmes thématiques prolongés au-delà de deux membres, qu'ils soient soulignés par un marqueur formel ou fruit simplement d'une équivalence fonctionnelle. Afin d'éviter de prendre en compte des mouvements trop amples qui ne seraient pas comparables avec les autres, nous ne comptons pas cependant les rythmes dont un membre est d'une longueur égale ou supérieure à quatre vers.

Voici le compte des cas répartis selon les procédés de délimitation utilisés :

---

<sup>51</sup> Sur la subjectivité très personnelle qui s'exprime dans les discordances entre métrique et rhétorique dans cette ode, cf. *supra* p. 116.

<sup>52</sup> Cf. *supra* p. 498.



Tableau B-20

rhétoriquement métriquement	Ouvert	Clos		Total
		couple attendu	connexion syntaxique	
<b>Ouvert</b>	26 : 16,8 %	0	23 : 14,9 %	49 : 31,8 %
<b>Clos</b>	88 : 57,1 %	2 : 1,3 %	15 : 9,7 %	105 : 68,2 %
<b>Total</b>	114 : 74 %	2 : 1,3 %	38 : 24,7 %	154

Le tableau est parlant. Parmi ces mouvements rythmiques, les trois quarts sont dénués de délimitation rhétorique. Voyons cependant d'abord ce qu'il en est lorsque cette délimitation rhétorique existe.

- Espaces rythmiques prolongés rhétoriquement délimités

Quand il y a délimitation rhétorique, cela témoigne de la recherche d'un mouvement assez oratoire. De fait, créer une connexion syntaxique (car la délimitation, dans les mouvements rythmiques prolongés, se fait presque exclusivement ainsi), qui regroupe un nombre important de membres fonctionnellement équivalents, suscite une tension centripète assez forte dans la phrase.

Lorsqu'à cette délimitation rhétorique s'ajoute une délimitation métrique, alors on a un espace rythmique large mais entièrement cadré : cela convient à des passages qui recherchent un ton oratoire. On trouve cela dans le passage cité plus haut de 4.2. 10-24 délimité à la fois par le couplage complexe « [seu / seu] / siue » et par la fin de la strophe : pour faire l'éloge de Pindare, Horace adopte un rythme très ample, mais qui, du moins dans sa structure d'ensemble, est parfaitement cadré. Horace ne veut pas imiter le style de Pindare et le rythme qu'il emploie montre qu'il a confiance dans le sien propre.

Cette double délimitation se retrouve également dans la reprise anaphorique de « nec » en 3.16. 33-36<sup>53</sup> : il s'agit là d'une phrase ample, avec enjambement progressif où Horace se pose, pour son ami Mécène, comme modèle de vie simple et tranquille. Cette double délimitation du mouvement rythmique donne une image du locuteur : une voix puissante mais maîtrisée. C'est le même effet qui est visiblement recherché lorsque dans l'ode dramatique 3.19, le poète, organisant son banquet, se moque de son voisin qui fait le pédant :

*Quo Chium pretio cadum*

*mercemur, quis aquam temperet ignibus,*

*quo praebente domum et quota*

*Paelignis caream frigoribus, taces.*

<sup>53</sup> Cf. *supra* p. 506.

L'accumulation anaphorique d'interrogatives indirectes est délimitée à la fois par le verbe principal « taces » en position centripète et par la coïncidence de ce mot avec la fin de la strophe. Ici encore, la voix acquiert de l'autorité en témoignant d'un rythme ample mais parfaitement cadré.

Comme exemple d'accumulation sans marqueurs formels, citons également 1.24. 5-8 :

Ergo Quintilium perpetuus sopor  
urget ? cui *Pudor et Iustitiae soror*,  
*incorrupta Fides, nudaque Veritas*  
quando ullum inueniet parem ?

Il s'agit là d'un éloge funèbre à Varus. L'accumulation des valeurs personnifiées dont le mort est présenté comme le meilleur représentant, donne une certaine solennité à ce mouvement rythmique. Cet épicede n'a rien d'un chant éploré, relâché, faible ; bien au contraire Horace ayant invoqué Melpomène, muse de la tragédie (1.24. 2-6), sa voix est remplie d'une puissance de parole évidente : elle peut ainsi accumuler quatre groupes sujets dans un mouvement centripète qui laisse attendre le groupe verbal, lequel intervient pour clore à la fois le mouvement rythmique, la phrase et la strophe. Dans cette ode, Horace cherche également à consoler son ami Virgile : prendre une voix puissante lui donne une force persuasive.

Dans tous ces exemples de double délimitation rhétorique et métrique, la voix du poète paraît maîtrisée et forte. C'est ce que l'on trouve également en 3.21. 1-4 (anaphore de « seu ») qui est une ode hymnique, et dans l'ode centrale des odes romaines, en 3.4. 21-24 (anaphore de « seu ») quand le poète fait allégeance aux muses, en 3.4. 46-48 (reprise de l'enclitique « – que ») quand il décrit la puissance de Jupiter...

En comparaison avec ces exemples, on citera 1.6. 5-9 :

5 Nos, Agrippa, *neque haec dicere nec grauem*  
*Pelidae stomachum cedere nescii*,  
*nec cursus duplicis per mare Vlixei*  
*nec saeuam Pelopis domum*

9 conamur,...

Ce mouvement rythmique souligné par la reprise anaphorique de « nec/neque » est nettement délimité rhétoriquement par le verbe « conamur » placé au terme de cette accumulation de groupe complément. Mais la place en rejet strophique de ce verbe interdit de parler de délimitation métrique. Certes la délimitation syntaxique suffit ; mais le frottement créé par ce rejet très bref du verbe crée un jeu de décalage tout à fait surprenant. Dans cette *recusatio*, le poète se dit trop faible, *tenuis*, pour pratiquer les genres élevés auxquels il fait

référence dans l'accumulation. L'absence de délimitation métrique de ce rythme thématique, sa longueur cherchent à peindre cette grandeur des genres que le poète refuse de pratiquer. Pour autant, tout cela n'est pas dénué d'une certaine ironie : Horace ne doute pas de son pouvoir de poète et la structure rhétorique qui délimite parfaitement ce mouvement rythmique montre qu'il est entièrement maître de sa parole.

▪ Espaces rythmiques prolongés rhétoriquement non-délimités

Les cas de mouvement rythmique prolongé délimité rhétoriquement ne sont pas les plus fréquents : nous n'en comptons que quarante. Plus souvent on a affaire à des mouvements rythmiques que la rhétorique ne délimite pas. Or on constate que dans ces cas, la plupart du temps, la métrique pallie à cette absence de délimitation rhétorique, par une délimitation métrique (88 cas sur 114). Pour illustrer cela, contentons-nous de renvoyer aux strophes citées plus haut 1.12. 33-36 (anaphore de « an »), 2.17. 17-20 (anaphore de « seu »), 4.1. 29-32 (anaphore de « nec »)<sup>54</sup>. Pour ce dernier cas, nous avons remarqué que l'espace rythmique rhétoriquement ouvert témoignait de la vivacité de la voix du poète quand il craint d'être à nouveau victime de Vénus : le cadrage métrique rappelle que malgré tout, nous ne sommes ici, du moins en apparence, que dans une chanson d'amour légère qui ne recherche pas des rythmes violents.

Restent les cas plutôt rares (cf. Tableau B-20 : 26 cas) où la grille de lecture métrique n'intervient pas pour apporter de cadre à un mouvement rythmique que la rhétorique ne délimite pas non plus. Parmi ces cas, on notera le cas particulier de 2.12. 1-9<sup>55</sup> :

1      *Nolis longa fera bella Numantiae,*  
         *nec durum Hannibalem nec Siculum mare*  
         *Poeni purpureum sanguine mollibus*  
         *aptari citharae modis,*

5      *nec saeuos Lapithas et nimium mero*  
         *Hylaeum domitosque Herculea manu*  
         *telluris iuuenes unde periculum*  
         *fulgens contremuit domus*

9      *Saturni ueteris ; ...*

<sup>54</sup> Pour 1.12. 33-36 (étudié également p. 482) et 2.17. 17-20, cf. p. 502 ; pour 4.1. 29-32, cf. p. 505.

<sup>55</sup> Une construction comparable se retrouve en 1.9. 17-24 dans l'accumulation de groupes sujets qui semble d'abord se clore avec le verbe (« repetantur ») et la strophe (v. 20), mais qui en fait se poursuit avec l'anaphore de « nunc » dans la strophe suivante. Mais l'accumulation s'achève avec cette seconde strophe.

Nous avons reconnu ici un mouvement rythmique créé par la reprise anaphorique de « nec » qui coordonne les compléments du verbe « aptari ». Deux membres anaphoriques (v.2-3) interviennent d'abord en position centripète et créent un rythme binaire clôturé à la fois par la connexion verbale « aptari » et par la fin de la strophe. Mais en réalité le mouvement rythmique n'est pas fini puisqu'un nouveau « nec » intervient en relance et introduit un groupe de membres qui vont se prolonger sans s'achever en fin de strophe. C'est pour cela que nous avons classé ce cas parmi ceux qui ne jouissent d'aucune délimitation. Il faudrait plutôt dire qu'une première partie du mouvement rythmique est parfaitement délimité, par les deux grilles de lecture, mais qu'intervient ensuite une relance inattendue.

Ce passage est une *recusatio* comme 1.6, examiné plus haut. Là encore, Horace veut montrer la grandeur des sujets qu'il se dit incapable de pratiquer ; mais en réalité, les types de délimitations utilisées montrent le poète maître de son art et de sa voix.

Dans les autres cas, il n'y a vraiment de délimitation ni métrique ni rhétorique. Notons que cependant, il s'agit souvent de passages courts : l'anaphore de « quantus / quanta » en 1.15. 9-11, de « da » en 3.19. 9-11 font à peine plus de deux vers, celle de « quo » en 4.13. 17-20 à peine plus de deux. Parmi les rythmes sans marqueurs formels, on trouve, de même, des accumulations de groupes sujets qui ne durent que deux vers, en 1.4. 16-17 ou en 2. 20. 21-22, ou même à peine plus d'un vers, en 2.14. 21-22. Ne dépassant pas le cadre strophique, ces mouvements rythmiques n'ont pas le temps de paraître relâchés. Ce sont des « cris » lancés par le locuteur avec vivacité pour créer de la pitié (2.19), pour lancer une mise en garde (1.4, 2.14), pour exprimer le triomphe (2.20. 21-22), l'impatience (3.19) ou l'ironie (4.13).

Sinon, il s'agit souvent d'interrogations oratoires scandées par le pronom-adjectif interrogatifs : c'est le cas en 1.2. 25-30, en 1.35. 34-37, en 3.25. 1-6, et également en 4.13. 17-20. Nous avons vu, dans la première partie<sup>56</sup>, que les interrogations oratoires étaient souvent en décalage avec le cadre métrique. Elles visent à donner de la vivacité, à exprimer une inquiétude ; si le mouvement rythmique paraît alors un peu relâché sur l'espace de quelques vers, cela contribue à cette visée. Nous avons étudié plus haut ces interrogations<sup>57</sup> : il ne nous paraît donc pas nécessaire d'y insister davantage.

Nous citerons seulement deux passages, des accumulations sans marqueurs formels uniques, où cette absence de délimitation à la fois métrique et rhétorique nous paraît riche de sens : il s'agit de 3.30. 1-5 et 4.9. 34-44 :

3.30. 1-4 :

Exegi monumentum aere perennius

regalique situ pyramidum altius,

4.9. 34-44 :

... . Est animus tibi

<sup>56</sup> Cf. *supra* p. 97.

<sup>57</sup> Pour 1.2. 25-30 : p. 118 ; pour 1.35. 25-30 : p. 135; pour 3.25. 1-6 : p. 498

quod non imber edax, non aquilo inpotens      rerumque prudens et secundis  
possit diruere aut innumerabilis      temporibus dubiisque rectus,  
  
annorum series et fuga temporum.      uindex auararum fraudis et abstinentis  
ducentis ad se cuncta pecuniarum,  
consulque non unius anni,  
sed quotiens bonus atque fidus  
  
iudex honestum praetulit utili,  
...

Dans les deux cas, on a affaire à une rhétorique de l'éloge, rhétorique exacerbée, un peu en 3.30, beaucoup en 4.9.

En 3.30, la dernière ode du premier recueil d'odes, Horace fait l'éloge de son œuvre dont il prédit l'immortalité. Il accumule quatre groupes sujets afin d'affirmer que son *monumentum* résistera à tout. Cette accumulation n'est pas délimitée par la syntaxe : alors qu'elle paraissait s'achever avec le verbe « diruere », elle se poursuit en relance. Elle n'est pas non plus délimitée par le cadre strophique<sup>58</sup> puisque cette relance se poursuit en enjambement compact d'une strophe à l'autre. L'adjectif qui ouvre la relance et clôt la première strophe est d'ailleurs significatif : « innumerabilis » : l'auditeur peut avoir l'impression que cette accumulation ne s'achèvera pas.

L'accumulation prend des proportions exceptionnelles en 4.9, à tel point que nous n'avons pas jugé utile de citer la phrase jusqu'au bout : nous avons analysé plus haut l'organisation des marqueurs rythmiques de cette phrase<sup>59</sup>. Les groupes adjectifs s'accumulent pour faire la louange de Lollius : on peut considérer que le mouvement rythmique d'accumulation s'achève lorsque s'ouvre au vers 39 un nouveau rythme, syntaxique celui-là, qui joue sur le lexème couplé « non..., sed... ». Cette accumulation n'est donc délimitée ni par la syntaxe puisque le verbe est placé à l'initiale de la phrase ni par le cadre strophique.

Dans ces deux passages, afin de donner un sentiment d'immensité, de prestige, Horace laisse l'espace rythmique se déployer avec ampleur et liberté, sans délimitation ni de la syntaxe, ni de la strophe. C'est là une construction rare qui ne peut qu'attirer l'attention de l'auditeur.

---

<sup>58</sup> Dont nous avons admis la pertinence dans cette ode : cf. *supra* p. 297.

<sup>59</sup> Cf. *supra* p. 493.

### **Conclusion de la section**

L'analyse des espaces rythmiques créés par des marqueurs d'origine rhétorique, thématique ou syntaxique nous amène à une conclusion claire qui va dans le même sens que celle de la première section de ce chapitre. Les mouvements rythmiques sont employés par Horace non seulement pour une grille de lecture rhétorique, mais également avec un souci constant de créer un contrepoint avec la strophe. Ce contrepoint a deux effets. D'un côté, le mouvement rythmique peut éclairer la strophe de façon très variée : dans l'étude du positionnement des marqueurs de rythmes prolongés, nous avons pu voir différentes organisations que peuvent prendre ces marqueurs pour souligner des endroits divers de la strophe, parfois en concordance, parfois en discordance avec les repères métriques de cette strophe. D'un autre côté, le mouvement rythmique est largement influencé par le cadre strophique : les séquences rythmiques complexes prennent appui sur les repères métriques afin de placer les marqueurs formels à des endroits clairement repérables ; la délimitation même de l'espace rythmique doit beaucoup au cadre de la strophe. L'espace métrique qu'est la strophe apporte un cadre à l'espace rythmique même lorsque la délimitation syntaxique fait défaut.

## CONCLUSION DU CHAPITRE II

Nous avons consacré ce chapitre à étudier comment des outils lexicaux pouvaient être utilisés pour créer un rythme dans les énoncés horatiens. Au départ, nous avons reconnu en ces outils lexicaux un matériel rythmique de nature rhétorique, à même d'apporter à la phrase une scansion, comme le faisait le matériel syntaxique étudié au chapitre précédent. En réalité, les analyses de notre première section ont montré que ces outils lexicaux, si sans doute ils sont d'origine rhétorique, peuvent également être mis au service de la métrique, et que finalement il paraît plus judicieux de dire que ce matériel rythmique lexical se trouve au centre du contrepoint entre la métrique et la rhétorique.

Nous avons reconnu deux types de rythmes lexicaux : le rythme lexical syntaxique qui prend appui sur des cadres fixes et bien circonscrits et le rythme lexical thématique qui joue sur la réapparition d'unités formelles ou fonctionnelles. Le rythme lexical syntaxique, du fait des schèmes préétablis qui le constituent, appartient souvent à des énoncés qui font appel à la raison, ils soulignent, d'une architecture claire, des relations logiques, d'opposition, de conséquence... Le rythme lexical thématique est beaucoup plus varié et se rencontre dans des situations diverses où le poète peut organiser sa pensée très libre. Ce rythme thématique peut servir à donner une insistance oratoire à une pensée forte, à une invocation (c'est le *Du-Stil* des passages hymniques), il peut scander un raisonnement ou une narration. Souvent également ce rythme thématique donne une force émotionnelle à une idée : un paysage est peint, de manière impressionniste, par l'accumulation d'images, une pensée se définit par rapprochement d'idées diverses, un sentiment s'exprime par la répétition d'une pensée lancinante. Au long de ce chapitre, nous n'avons pas cherché à différencier les rôles sémantiques de ce jeu de rythmes lexicaux, car cela nous paraissait difficile ; nous avons cru plus intéressant d'en étudier le fonctionnement et d'en comparer chaque fois l'effet général avec son sens.

L'analyse du fonctionnement du matériel rythmique lexical, entre métrique et rhétorique, peut se faire de deux points de vue que nous avons essayé d'adopter successivement. D'abord on peut analyser le contrepoint entre le positionnement métrique et le positionnement rhétorique des marqueurs formels : nous avons mené cette étude de façon précise pour les rythmes binaires dans notre première section et, de façon plus synthétique, pour les rythmes prolongés, au début de notre seconde section. Ensuite on peut comparer les séquences rythmiques (c'est-à-dire les passages où interviennent les marqueurs) avec l'espace métrique de la strophe : c'est ce que nous avons entrepris à la fin de notre seconde section.

Que conclure de toutes ces analyses ? D'abord, que ce matériel rythmique lexical s'avère un procédé rhétorique à la valeur bien plus complexe que le matériel syntaxique étudié au précédent chapitre. En effet, le positionnement extrêmement varié que peut avoir ce matériel à l'intérieur même de la phrase crée des possibilités stylistiques très riches et diverses. Mais en dépit de cette grande variété, un point demeure essentiel et constant : le croisement entre les repères métriques de la strophe et les repères syntaxiques de la phrase fait

des énoncés horatiens un réseau complexe dans lequel les marqueurs rythmiques formels ne peuvent que se laisser prendre. Aussi, rares sont les marqueurs formels dénués de toute pertinence métrique ou rhétorique. En fait, ce matériel rythmique lexical est un remarquable exemple de l'art horatien d'organiser le rythme de ces phrases à l'intérieur d'un tout parfaitement clos et maîtrisé. Cependant, dans ce tout bien clos, des effets très complexes peuvent s'organiser que nous avons essayé d'étudier dans ce chapitre.

Notre première section s'est intéressée aux rythmes binaires : il s'agit de séquences rythmiques assez courtes qui n'ont pas d'effets sémantiques excessivement puissants mais qui peuvent appuyer une idée, un raisonnement, l'expression d'un sentiment. Or, nous avons vu avec quelle complexité les marqueurs de ces rythmes binaires sont positionnés à la fois dans la grille de lecture métrique et dans la grille rhétorique. Selon que le locuteur tâche de s'effacer derrière la transparence d'un énoncé objectif ou au contraire exprime sa subjectivité, on verra ou non s'établir un unisson dans le positionnement dans l'une et l'autre grille. Un contrepoint très complexe peut parfois être organisé pour ces marqueurs, ce qui donne au cadre strophique un éclairage très original.

Aussi bien dans les rythmes binaires que dans les rythmes plus prolongés, lorsque ceux-ci sont simples, ne s'appuyant que sur un seul marqueur répété pour chaque membre, il est apparu<sup>1</sup> que les marqueurs formels sont majoritairement placés en position métrique faible : cela montre bien, nous semble-t-il, combien ce matériel rythmique lexical est un procédé très fréquemment utilisé pour varier le rythme de la strophe. En revanche, quand les rythmes prolongés se font complexes, lorsque tous les membres de la séquence rythmique ne sont pas scandés par le même marqueur, nous avons remarqué qu'alors, majoritairement, les débuts de membres intervenaient en coïncidence avec un repère métrique<sup>2</sup>. Il semble bien qu'alors les repères métriques soient utilisés pour clarifier un rythme complexe.

Tout cela montre bien que la clarté rythmique et l'impression de maîtrise demeurent des principes essentiels du style horatien. Les rythmes créés par les marqueurs formels sont majoritairement assez courts, jouent sur un contrepoint pondéré entre métrique et rhétorique : cela permet à Horace de jouer sur une gamme esthétique qui va du charme gracieux d'évocations érotiques à l'insistance oratoire d'énoncés hymniques.

L'étude menée à la fin de la seconde section sur la nature des espaces rythmiques ne s'intéressait qu'aux rythmes prolongés. Nous avons noté que, la plupart du temps, le cadre strophique fournit un cadre clos qui ferme les séquences rythmiques ; assez souvent également, les séquences rythmiques sont clôturées par des procédés exclusivement rhétoriques. Mais dans l'un comme dans l'autre cas, il s'agit de rythmes fermés. Quelques cas très rares forment des rythmes amples et ouverts ; ceux-ci, comme les rythmes complexes, se rencontrent dans des passages de louange d'un style élevé. Dans ces passages exceptionnels, le poète semble jouer d'une esthétique différente des autres endroits.

---

<sup>1</sup> Pour les rythmes binaires, cf. Tableau B-10 p. 407 ; pour les rythmes prolongés simples Tableau B-17 p. 481.

<sup>2</sup> Cf. Tableau B-18, p. 483.



## CHAPITRE III :

### MATERIEL RYTHMIQUE DE LA PHRASE DANS LA STROPHE : L'OUTIL PHONIQUE

Dans le chapitre précédent, nous avons étudié comment les répétitions de mots, les jeux de couplage constituent un matériel rythmique d'origine rhétorique, servant à souligner l'organisation de la phrase, mais qui est au centre d'un contrepoint entre la rhétorique et la métrique : ce matériel rythmique en arrive même à paraître entièrement mis au service du cadre strophique en hyperdessinant cette grille de lecture, sans position rhétorique pertinente.

Comme nous l'avons annoncé, nous allons maintenant nous intéresser à une autre partie de ce matériel rythmique, c'est-à-dire de ces outils linguistiques capables de créer un sentiment de retour régulier : les outils phoniques. Il ne s'agit donc plus de répétitions de mots, mais de parties de ces mots, de sons.

Au moment d'étudier ces structures phoniques dans les *Odes* d'Horace, nous ne pouvons nous empêcher d'éprouver une certaine crainte. S'il est un aspect du style horatien qui a intéressé la critique moderne, c'est bien en effet les jeux de sonorités : aussi peut-il paraître bien ambitieux de vouloir y consacrer un chapitre ici. La musicalité inhérente au lyrisme horatien a assez souvent été étudiée de ce point de vue des structures phoniques. J. Marouzeau écrit ainsi un article dont le titre à lui-seul est significatif : « Horace, artiste de sons ». Il note que parmi les poètes latins « Horace est un de ceux qui ont apporté le plus d'ingéniosité et de discernement à ces jeux de sons »<sup>1</sup>.

Il paraîtrait un peu vain de passer en revue tous les travaux qui ont été menés dans ce domaine. Notons cependant une distinction qui nous paraît utile et qui est l'objet d'un article de J. Bermúdez Ramiro<sup>2</sup>. Celui-ci estime que les jeux de sons ont deux fonctions : la fonction euphonique qui s'appuie sur des règles de récurrences dans un but musical, rythmique, et la fonction sémantique, qui vise à apporter aux sons des effets de sens. Or, il faut bien reconnaître que beaucoup d'études se sont attachées à cette fonction sémantique : il s'agit pour elles de comprendre comment la répétition de tel ou tel son participe à des effets de sens,

---

<sup>1</sup> J. Marouzeau, 1949 (1), p. 193.

<sup>2</sup> J. Bermúdez Ramiro, 1991.

à la création d'impressions particulières<sup>3</sup>. Ce n'est pas de ce point de vue que nous voudrions aborder les choses. Ce que nous voudrions faire, c'est plutôt comprendre cette « fonction euphonique », voir comment s'organisent les sons de façon à créer des effets rythmiques.

Dans ce domaine, les études consacrées à Horace nous paraissent déjà bien moins nombreuses. La question essentielle qui se pose ici est de savoir comment s'organisent ces structures phoniques, sur quoi elles s'appuient<sup>4</sup>.

L'une des premières études, essentielle d'ailleurs, consacrées, en poésie latine, à ces structures phoniques et à leur fonction rythmique, euphonique, est celle de N.I. Herescu. Celui-ci s'intéresse surtout au matériel phonique mis au service du cadre métrique et il estime que la « structure musicale du vers latin » se fait sentir « si une même voyelle ou plusieurs d'entre elles reviennent aux places métriquement accentuées du vers »<sup>5</sup>. Il considère ainsi que les seules assonances qui valent sont celles des voyelles sur ictus ; c'est là une affirmation qui n'a rien d'assuré, mais qui, du moins, rattache l'outil phonique à la grille de lecture métrique.

Beaucoup plus récemment, dans un article assez complexe, M. Nasta parle également de « synergie » entre les jeux phoniques et le mètre dans le lyrisme horatien. Ce brillant métricien adopte une perspective différente de la nôtre. Il considère que les rythmes phoniques sont partout présents, « animent les prosodies d'un bout à l'autre de toute séquence » et « fonctionnent d'une manière systématique, afin de renforcer (ou de manifester) la normalisation sous-jacente des autres figures métrico-prosodiques »<sup>6</sup>.

Quant à nous, sans récuser la valeur de ces analyses, nous allons essayer d'aborder le problème des structures phoniques d'un point de vue tout autre, en l'intégrant à notre réflexion d'ensemble sur les interactions entre deux grilles de lecture, métrique et rhétorique. Comme l'a souligné J. Dangel, les jeux phoniques sont « communs à la prose nombreuse et à la poésie, du moins à une certaine poésie »<sup>7</sup>. Bien plus, les jeux phoniques sont d'abord à analyser à l'intérieur d'une grille de lecture rhétorique : c'est ainsi que procède Quintilien lorsqu'il étudie ce qu'il considère comme les quatre manières de jouer sur des mots qui se ressemblent, les paronomases, homéotéleutes, homéoptotes, isocolies rimées<sup>8</sup>. En fait, si l'on veut bien reconnaître, dans les structures phoniques, un matériel rythmique de même type que les outils lexicaux étudiés au chapitre précédent, alors il convient d'abord de se demander si les jeux de sons ne s'appuient pas sur le cadre phrastique, s'ils ne sont pas un moyen de souligner un rythme rhétorique : c'est d'après cette problématique que nous aborderons

<sup>3</sup> Cf. J. Andrieu, 1937, L.P. Wilkinson, 1963 ; une thèse australienne récente, celle de M. Williams, 2004, propose encore une nouvelle méthode pour analyser les relations entre sons et sens et applique cette méthode au premier recueil, *Livres I-III*, des *Odes*. À cette occasion, il fait un rappel de différentes méthodes, surtout anglo-saxonnes, d'interprétation sémantique des jeux phoniques (p. 109- 123).

<sup>4</sup> On renverra aux études de L.P. Wilkinson, 1963, N.A. Bonavia-Hunt, 1969, M.Owen-Lee, 1969.

<sup>5</sup> N.I. Herescu, 1960, p. 82.

<sup>6</sup> M. Nasta, *art. cit.*, in J. Dangel – M. Murat, 2005, p. 12.

<sup>7</sup> J. Dangel, « la rime des latins », in *ibid.*, p. 85.

<sup>8</sup> *I.O.* 9.3. 75.

l'étude de l'outil lexical dans nos deux premières sections. Après avoir reconnu cette nature rhétorique du matériel phonique, alors seulement, dans une troisième section, on pourra voir comment il peut également être mis au service du cadre strophique.

Mais de quels jeux phoniques s'agit-il ? J. Bermúdez Ramiro propose une distinction tripartite : l'« armonía vocálica », autrement dit des jeux d'assonances, l'« alliteración », et la « rima »<sup>9</sup>. Pour examiner ces jeux phoniques dans une perspective rhétorique, nous préférons, quant à nous, distinguer deux phénomènes. D'une part, des jeux phoniques qui interviennent entre mots rapprochés, appartenant à un même membre et qui relèvent de la question rhétorique de l'*ordo uerborum* : ce peut être des allitérations ou des assonances<sup>10</sup>, ou plus précisément des homéotéleutes<sup>11</sup>. D'autre part, les jeux phoniques qui interviennent d'un membre à l'autre et constituent un marqueur de l'organisation colométrique de la phrase : il s'agit là d'un emploi du matériel phonique identique à celui du matériel lexical étudié dans le précédent chapitre, ce sont les homéotéleutes<sup>12</sup>.

Nous commencerons donc par examiner comment l'outil phonique peut jouer un rôle d'unification d'un membre syntaxique, comment les allitérations et les assonances permettent de souligner l'unité d'un énoncé. Ensuite, comme nous l'avons fait pour l'outil lexical dans le précédent chapitre, nous verrons comment les homéotéleutes soulignent des jeux de retours réguliers de membres dans la colométrie de la phrase. Ces deux sections nous permettront ainsi, semble-t-il, de souligner la nature rhétorique de l'outil phonique tel qu'on le rencontre dans les *Odes*. C'est ensuite seulement que nous examinerons comment il peut être mis au service de la grille de lecture métrique.

---

<sup>9</sup> J. Bermúdez Ramiro, 1991, p. 54. L'allitération, l'assonance et la rime sont également les trois « phonetic figures » constitutives de la poésie latine, même si elles n'en sont pas exclusives, selon R.G.G. Coleman, *art. cit.*, in J.N. Adams – R.G. Mayer 1999, éd., p. 47

<sup>10</sup> Ces termes, qui, rappelons-le, ne sont pas d'origine antique, seront entendus dans leur sens stylistique général de « répétition remarquable d'un même phonème » respectivement « consonantique » et « vocalique » (M. Aquien, 1993). Les concepts antiques qui se rapprochent de l'allitération sont la *parèchèsis*, le *paromoion*, l'*homoeoprophoron* : cf. Lausberg, 1960, §976 : cf. Mart Cap. 33, 514 : « *homoeoprophoron* est cum dicitur : « o Tite tute Tati tibi tanta tyranne tulisti ». Sur le sens et l'histoire du concept d'allitération, cf. A. Cordier, 1939. Il est entendu que le sens général d'allitération, que nous adoptons, inclut son sens particulier, qui lui est souvent donné, de répétition de la première consonne ou syllabe d'un mot (ce que nous appelons plus spécifiquement l'allitération initiale). Diverses études statistiques semblent amener à conclure que ces allitérations initiales, sans être refusées par Horace, sont nettement moins nombreuses dans ses *Odes* que chez d'autres poètes antérieurs. C'est la conclusion à laquelle arrive D. Bo, 1960, p. 284 en se fondant sur des relevés de H. Sachs, 1903, dont il critique cependant la méthode. Sans préciser suffisamment sa méthode, W.J. Switalla, 1981, p. 59 compare les allitérations chez Virgile (*Bucoliques*), Horace (*Odes*) et Properce et note qu'elles sont bien plus fréquentes dans les *Bucoliques* et particulièrement rares dans les *Odes*, ce qui semblerait témoigner d'une évolution du goût à l'époque augustéenne.

<sup>11</sup> Nous ne ferons pas d'analyse distincte des homéotéleutes internes à un membre syntaxique. La question qui devrait se poser serait de savoir si les homéotéleutes sont fréquents entre mots qui se suivent. Des statistiques de D.R. Shackleton Bailey, 1992 ont montré que non. Par conséquent, les homéotéleutes internes intéressent plus particulièrement la structure du vers que celle du membre syntaxique : cf. p. 553sq.

<sup>12</sup> Notons bien que l'on pourra également parler d'homéotéleute lorsqu'il s'agit de scande des *commata* formés d'un seul mot (Lausberg, 1960, § 726) : « fit etiam singulis uerbis : « Hecuba hoc dolet, pudet, piget » et « abiit, excessit, erupit, euasit » (Quint, *I.O.* 9.3. 77).

### III.1 UNIFICATION PHONIQUE D'UN MEMBRE SYNTAXIQUE

Ce chapitre se voulait d'abord la contrepartie, pour l'outil phonique, de l'étude que nous avons menée au chapitre précédent pour l'outil lexical. Mais avant d'analyser comment des homéotéleutes peuvent scander les changements de membres d'une phrase, il nous paraît indispensable de rappeler également que les jeux phoniques ont un rôle souvent très fort pour unifier des membres syntaxiques, parfois même par delà le cadre métrique. Nous voulons parler des jeux d'allitérations, d'assonances qui soulignent l'unité d'un groupe de mots<sup>1</sup>. Il s'agit là d'un domaine un peu fuyant, qui court toujours le risque de sombrer dans le subjectivisme : à quel moment peut-on réellement parler, en effet, de récurrences phoniques à l'intérieur d'un même membre<sup>2</sup> ? À cause de ce problème, et également parce que l'étude, dans la seconde section, des homéotéleutes entre membres syntaxiques différents nous intéresse davantage, nous éviterons de proposer un relevé exhaustif et statistique de ces allitérations et assonances<sup>3</sup>. Nous nous contenterons donc d'analyser un certain nombre de cas.

Concernant les jeux d'assonances, N.I. Herescu a étudié la « chaîne vocalique » que constituent les « ondulations sonores » formées par les diverses voyelles répétées : il va jusqu'à établir des schémas représentant les changements de voyelles dominantes et permettant ainsi de repérer le « dessin musical d'un vers ou d'un groupe de vers »<sup>4</sup>. En dépit de partis pris méthodologiques que nous avons dit contestables<sup>5</sup>, ce type d'analyse permet cependant à l'auteur de montrer que les jeux d'assonances ne se cantonnent pas à un seul vers, mais permettent également de souligner et distinguer des unités de sens : il conclut qu'« entre l'unité sémantique, formée par le groupe de mots compris entre deux coupures [de sens], et l'unité musicale, constituée par l'ensemble de syllabes compris entre les mêmes coupures, il y a un rapport constant »<sup>6</sup>. L'un des exemples qu'il donne, parmi les plus intéressants, est pris aux *Odes*, au début de l'ode 1.2, v. 1-5 :

---

<sup>1</sup> La force cohésive des allitérations et des assonances est bien connue en latin (cf. par exemple R.G.G. Coleman, *art. cit.*, in J.N. Adams – R.G. Mayer 1999, éd., p. 47-49). Le but de cette section n'est donc pas d'apporter des éléments vraiment nouveaux au dossier, mais plutôt de montrer comment ces questions s'insèrent dans notre interprétation du contrepoint entre métrique et rhétorique.

<sup>2</sup> J. Dangel, 1982, p. 140 remarque que la morphologie peut apporter de l'objectivité dans ce domaine, en incitant à s'intéresser à la répétition de morphèmes. Cela vaut pour les homéotéleutes bien sûr, mais non pour des allitérations, des assonances qui se font sentir dans une seule et même proposition formée de mots de classes grammaticales différentes.

<sup>3</sup> Un relevé exhaustif des allitérations et assonances initiales dans les *Odes* d'Horace a été proposé par H. Sachs, 1903. Cf. cependant les réserves qu'émet D. Bo, 1965-1966, p. 284 sur sa méthode : il établit quant à lui un autre décompte de ces allitérations et assonances plus restreint.

<sup>4</sup> N.I. Herescu, 1960, p. 82-95.

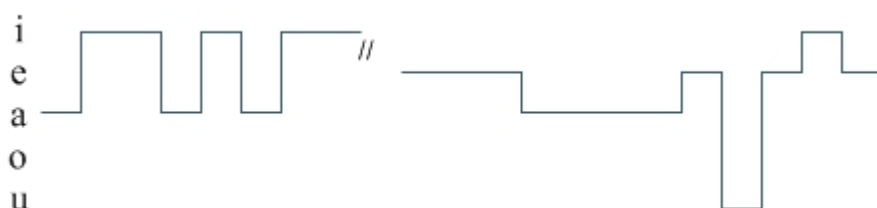
<sup>5</sup> Le fait que seules comptent les voyelles sous ictus (cf. p. **Erreur ! Signet non défini.**).

<sup>6</sup> *Ibid.*, p. 92-95.

1     **I**am satis terris niuis atque dirae  
       grandinis misit Pater // et rubente  
       **d**extera sacras iaculatus arces  
       terrui**t** urbem,

5     terrui**t** gentes<sup>7</sup>// ...

Nous mettons en gras les voyelles sur ictus qui, selon N.I. Herescu, doivent seules être prises en compte dans l'étude des « ondulations sonores ». Il propose alors de représenter graphiquement cette chaîne vocalique comme suit :



On voit alors très nettement qu'avec le changement de proposition après « Pater » au cours du deuxième vers, coïncide un autre changement, celui qui concerne les voyelles dominantes. Dans la première proposition, jusqu'à « Pater » dominent des voyelles antérieures, avec une assonance insistante en « i » ; à partir du changement de proposition, on note un recul du point d'articulation des voyelles, avec une assonance en « a ». Cet exemple nous semble nettement montrer comment les assonances unifient les propositions et permettent de souligner le passage de l'une à l'autre. L'outil phonique participe ici à l'organisation du sens : le poète marque ainsi avec netteté les différents moments de catastrophe qui ont accompagné la mort de César.

De façon moins prolongée, on note également un jeu d'inversion de voyelles qui intervient dans le double groupe prépositionnel en rallonge dans la première phrase de l'ode 1.12, aux vers 5-6 :

1     **Q**uem uirum aut heroa lyra uel acri  
       **t**ibia sumis celebrare, Clio ?  
       **q**uem deum ? cuius recinet iocosa  
       **n**omen imago

<sup>7</sup> N.I. Herescu adopte la leçon « gentes » contrairement à la plupart des éditeurs modernes. Sans qu'il s'en justifie, ce choix conforte son analyse phonique : sur le rapport entre étude stylistique et édition de textes, cf. ce qu'il note *ibid* p. 95-104. La leçon « gentes » est également adoptée par F. Plessis et P. Lejay.

- 5 aut in umbrosis Heliconis oris  
 6 aut super Pindo gelidou in haemo ?

Après avoir annoncé le triptyque de la célébration pindarique – quel dieu, quel homme, quel héros ? –, après les avoir réunis dans une ultime question, une rallonge finale intervient dans la seconde strophe, aux vers 5-6, pour décrire les lieux protégés par les Muses où cette célébration pourra se faire. Ce double groupe prépositionnel nous semble pouvoir être interprété comme un de ces « versets de clôture » dont nous avons souligné le rôle stylistique pour clore les phrases horatiennes<sup>8</sup>. Or on y repère un jeu phonique, alliant assonance et homéotéleute, qui apporte une spécificité à ce motif conclusif. Le premier groupe prépositionnel est formé de mots s'achevant par homéotéleute sur [is] et ayant en syllabe pénultième la voyelle accentuée /o/ : « umbrósís Helicónís óris » ; au contraire, le second groupe prépositionnel est formé de mots s'achevant sur [o] et ayant, par deux fois, en syllabe pénultième la voyelle /i/ : « Pindo, gelido, haemo ». Ce jeu d'inversion des voyelles permet, semble-t-il, à la fois de distinguer phoniquement les deux groupes prépositionnels et de les rapprocher pour former ce motif de fin de phrase. En tous les cas, indéniablement, il y a là une recherche phonique qui constitue un motif stylistique ayant valeur de clôture pour la phrase.

Dans les deux cas ci-dessus, la « fonction sémantique » de ces jeux phoniques n'apparaissait pas (et rappelons-le d'ailleurs : elle n'est pas directement l'objet de notre travail<sup>9</sup>) ; elle est, en revanche, très claire, en 2.16. 33-37 :

- 33 Te greges centum Siculaeque circum  
 mugiunt uaccae, tibi tollit hinnitum  
 35 apta quadrigis equa, te bis Afro  
 murice tinctae  
 37 uestiunt lanae ; ...

Le poète énumère ici les richesses de son allocutaire, qu'il oppose à sa propre simplicité de vie. Il est loisible de remarquer dans les deux premières propositions des jeux d'assonances opposées. Dans la première proposition, le son [u] revient cinq fois (centum, Siculae, circum, mugiunt) ; dans la seconde, c'est le son [i] que l'on retrouve sept fois (« tibi, tollit, hinnitum, quadrigis »). Ces deux assonances très différentes, qui nous font passer de voyelles postérieures à des voyelles antérieures, permettent d'opposer les deux propositions<sup>10</sup>. Comme en 1.12. 5-6, ces deux unités syntaxiques qu'opposent les jeux phoniques sont, de

<sup>8</sup> Cf. *supra* p. 246.

<sup>9</sup> Pour ces deux fonctions, sémantiques et euphoniques, cf. p. 520.

<sup>10</sup> On notera que dans la seconde proposition le son [u] est suggéré mais effacé dans « hinnitum » dont la dernière syllabe est hypermètre et donc vraisemblablement élidé ou prononcé en synalèphe.

plus, scandées par l'outil rythmique lexical : en 1.12. 5-6, nous avons une reprise anaphorique de « aut », ici il s'agit de l'anaphore de « te/tibi ». Dans les deux cas, on voit que l'outil phonique accompagne les effets rythmiques qui se manifestent par ailleurs dans la phrase. Mais bien plus, il est tentant ici de voir des effets de sens dans ces deux assonances : le son [u] semble mimer le mugissement des vaches siciliennes<sup>11</sup> et le son [i] le hennissement des chevaux<sup>12</sup>.

On pourrait multiplier les exemples de ce type qui montrent à quel point la structure phonique est à même d'unifier des unités syntaxiques, parfois pour les opposer à d'autres. Contentons-nous d'en citer encore un dernier dans lequel on retrouve encore, en plus, des jeux d'anaphore. Il s'agit de 2.20. 5-8:

... . Non ego, quem pauperum  
sanguis parentum, non ego, quem uocas,  
dilecte Maecenas, obibo  
nec Stygia cohibebor unda.

Cette ode 2.20, comme nous l'avons dit<sup>13</sup>, fait pendant à l'ode 1.1 : dans la première ode du recueil, le poète s'adressait à Mécène pour lui dire son souhait de s'élever au niveau du canon des poètes lyriques grecs. L'ode 2.20 affirme la réussite du poète, qu'il dédie à nouveau à son protecteur, Mécène. La position sociale du poète est bien soulignée dans cette strophe<sup>14</sup>. L'anaphore du « non ego » permet d'introduire une antithèse qui montre la réussite du poète : né de parents pauvres, il est pourtant l'ami de Mécène<sup>15</sup> et cette réussite sociale est le signe de son immortalité littéraire<sup>16</sup>. Or l'antithèse des deux membres en juxtaposition anaphorique est également soulignée par un contraste phonique, grâce à des jeux

---

<sup>11</sup> L'expression « greges et uaccae » paraît être un hendiadys. Certains commentateurs y voient l'opposition des moutons et des bovins, mais cela paraît peu probable. Cf. R.G.M. Nisbet – M. Hubbard, 1978, p. 268.

<sup>12</sup> R.G.M. Nisbet – M. Hubbard, 1978, p. 268 sont sensibles à cette harmonie imitative. Quintilien 1.5. 72 cite le verbe « hinnire » comme une onomatopée.

<sup>13</sup> Cf. *supra* p. 21 note.

<sup>14</sup> Cette ode 2.20 constitue une *sphragis* qui apporte des informations sur la situation sociale de l'auteur, parenté et patronat.

<sup>15</sup> On peut discuter sur l'interprétation de ces deux vers : s'agit-il d'une antithèse ou d'un parallélisme ? H.P. Syndikus, 2001, p. 480 nie l'antithèse. En fait, l'expression « ego quem uocas, dilecte Maecenas » est ambiguë, car elle souligne, elle-même, l'ambiguïté de la position du poète. R.G.M. Nisbet – M. Hubbard, 1978, p. 340 notent que le verbe « uocare » implique une infériorité sociale : en cela, il y a parallélisme avec le membre précédent où Horace rappelait son humble ascendance. Bentley va même très loin : « haec interpretatio parasiti potius gulam quam gratum clientis animum exprimit ». Mais pourtant, le terme « dilecte » montre la relation d'amitié entre les deux hommes. E. Fraenkel, 1957, p. 300 compare ce passage à *Serm* 1.6. 47 où Horace rappelle dans une antithèse que, fils d'affranchi, il est maintenant le « conuictor » de Mécène. En ce qui nous concerne, il nous semble qu'il y a un aspect antithétique dans ces deux membres, mais que l'opposition n'est pas absolue et que le second membre est lui-même ambigu.

<sup>16</sup> D. West, 1998, p. 147, voit plutôt dans cette relation sociale la cause de l'immortalité littéraire : “the adress to his beloved Maecenas is an indirect acknowledgement that what he has received from his friend and patron has made it possible for him to achieve immortality”.

d'homéotéleutes. Dans le premier membre, on note la répétition du son [um] qui provient de la relation [adjectif-nom] « pauperum parentum » ; dans le second membre, un homéotéleute se retrouve, cette fois sans relation syntaxique, par la reprise du son [as] : « uocas / Maecenas ». Cette opposition de sonorités, entre la voyelle fermée [u] et celle, ouverte, [a], permet de souligner l'antithèse qui s'exprime entre ces deux membres.

Il ne nous semble pas utile de multiplier ces exemples : d'autres seront signalés dans notre troisième partie en lien avec l'étude des membres syntaxico-rhétoriques. En revanche, un point important doit encore être souligné ici : unifiant les membres syntaxiques, les jeux phoniques peuvent se poursuivre par delà le cadre métrique : c'est le cas d'un vers à l'autre dans les exemples que nous avons cités, mais c'est le cas aussi d'une strophe à l'autre. C'est ce que l'on trouve, nous semble-t-il, en 2.7. 23-25 :

21      Obliuioso leuia Massico  
          ciboria exple, funde capacibus  
          unguenta de conchis. Quis udo  
          deproperare apio coronas

25      curatue myrto ? quem Venus arbitrum  
          dicet bibendi ? Non ego sanius  
          bacchabor Edonis : recepto

28      dulce mihi furere est amico.

Horace se réjouit ici du retour d'un ami et s'apprête à organiser une fête en son honneur. Sa joie est si grande qu'il se dit prêt (2.7. 27-28) à dépasser, dans ses réjouissances bachiques, la mesure qu'il prônait dans l'ode 1.18 (v. 7-16)<sup>17</sup>, en suivant ainsi l'exemple des Thraces dont il condamnait la barbarie dans l'ode 1.27 (v. 1-4). À partir du vers 17 commence une série d'exhortations pour organiser ces réjouissances<sup>18</sup>. Ces exhortations prennent ensuite l'apparence d'interrogations rhétoriques<sup>19</sup>, avant que l'ode ne s'achève sur une remarque générale concernant les sentiments du poète. Il nous semble que l'outil phonique permet de distinguer nettement les deux questions oratoires :

Quis udo deproperare *apio coronas* ||| curatue myrto ?

Quem Venus arbitrum || dicet bibendi ?

---

<sup>17</sup> Les odes d'Horace développent une méditation sur la figure de Bacchus : comme nous l'avons vu (cf. p. 295), l'ode 1.18 montre la crainte de se laisser emporter dans un culte excessif à Bacchus, d'exposer au grand jour les mystères du dieu, à la manière des rites bérécyntiens.

<sup>18</sup> Sur la structure de cette ode, cf. p. 86.

<sup>19</sup> Sur la valeur exhortative de certaines *interrogationes*, cf. ce que nous en disons *supra* p. 97. Ici, cette valeur est soulignée par Porphyryon (*ad loc*) : « quis interrogatiue, sed cum quodam hortamento dicitur ».



On peut reconnaître, semble-t-il, dans la première interrogation des assonances en [o] (six occurrences) et [a] (quatre occurrences) qui ne se retrouve pas dans l'interrogation suivante. On a ainsi un jeu phonique qui se prolonge par delà l'enjambement compact entre le vers 24 et le vers 25. L'outil phonique souligne l'énoncé qui se déploie contre le cadre strophique. Cette organisation phonique distingue nettement les deux interrogatives. La première est au présent, elle est une forme rhétorique des injonctions prononcées dans les vers précédents : le poète veille à l'organisation de la fête, qui nécessite le vin, le parfum, les couronnes. Au contraire la seconde interrogative est au futur, comme la réflexion générale qui suit : le poète s'imagine alors déjà au milieu de la fête. Les jeux phoniques soulignent l'organisation du sens par delà le cadre strophique.

Il en va de même, semble-t-il, en 3.5. 31-36 :

31 Si pugnata extricata densis  
cerua plagis, erit ille fortis,  
  
qui perfidis se credidit hostibus,  
et Marte Poenos proteret altero,  
35 qui lora restrictis lacertis  
36 sensit iners timuitque mortem.

Nous avons déjà cité ce passage très puissant<sup>20</sup> où Régulus affirme avec ironie son mépris pour les soldats captifs dégénérés qui ont accepté de vivre avec les Carthaginois. Deux propositions coordonnées montrent le peu d'estime qu'a Régulus pour ces soldats qu'il a été chargé de négocier :

*erit ille fortis, qui perfidis se credidit hostibus*

et Marte Poenos proteret altero, qui lora restrictis sensit iners timuitque mortem.

Il nous semble pouvoir reconnaître une assonance en [i] dans le premier énoncé formé d'une principale et d'une relative (neuf occurrences), assonance que l'on ne retrouve plus à partir du vers 34. Ce jeu phonique est intéressant : il souligne l'organisation syntaxique, au moment même où l'outil lexical est mis partiellement au service du cadre strophique. De fait, nous avons vu que l'anaphore de « qui » souligne, par correspondance verticale, l'organisation de la strophe alors qu'elle a une pertinence rhétorique beaucoup plus faible. Cette anaphore métrique souligne une organisation strophique de type [2 vers + 2 vers]. Or au même moment, l'assonance en [i] vient rappeler l'organisation syntaxique en rattachant le premier vers de la strophe, v. 33, à la strophe précédente à laquelle elle est liée par enjambement progressif, et distingue ainsi ce vers 33 des trois suivants, vers 34-36, où l'assonance est absente. Le matériel rythmique d'ensemble de cette phrase joue ainsi un rôle

---

<sup>20</sup> Pour l'enjambement progressif ici créé, cf. *supra* ; pour l'anaphore de « qui », cf. p. 435.

complexe, favorisant tantôt (outil lexical : anaphore de « qui ») la grille métrique, tantôt (outil phonique : assonance en [i]) la grille rhétorique. Ce contrepoint fort complexe permet de donner à ce passage toute sa force ironique, de montrer le dépit de Régulus qui désirerait une armée romaine formée de soldats « fortes » et qui ne voit que les lâches.

Ainsi les assonances, les allitérations peuvent-elles être assimilées à une scansion rhétorique d'un membre syntaxique qu'elles contribuent à unifier. Cette scansion rhétorique par le matériel phonique est susceptible d'entrer en concurrence avec la scansion métrique du vers, de la strophe. Voyons de même la strophe 2.1. 17-20 :

Iam nunc minaci murmure cornuum  
perstringis auris, iam litui strepunt,  
iam fulgor armorum fugacis  
terret equos equitumque uoltus.

Dans cette strophe parfaitement close se fait entendre une double ligne musicale : en contrepoint de la lecture métrique du quatrain alcaïque se développe un *tricôlon* rhétorique anaphorique<sup>21</sup>. De plus, à l'intérieur des *côla* se font entendre des assonances, des allitérations qui semblent les scander rhétoriquement. Dans le premier *côlon*, on note une allitération en [r] (« *murmure cornuum* | *perstringis auris* ») qu'accompagne une double assonance [u/i] ; dans le troisième *côlon*, on note également des répétitions de sonorités<sup>22</sup> :

iam fulgor armorum fugacis terret equos equitumque uoltus.

Le rythme rhétorique paraît ainsi très prégnant et forme un contrepoint avec le rythme métrique. Cette strophe marque le début de l'entrée dans la narration des guerres civiles<sup>23</sup> : le poète semble entreprendre le projet qu'il attribue à Pollion. Ce mouvement d'entrée dans l'univers narratif se fait avec une violence dont témoigne le contrepoint complexe entre les deux grilles de lecture : ces discordances sont celles qui existent entre le narratif et le lyrisme, entre le tableau des guerres civiles et le rêve de paix qui est celui d'Horace.

On voit ainsi, nous semble-t-il, à quel point l'outil phonique peut être utilisé au profit de la grille de lecture rhétorique, et ce, même en contradiction avec le cadre de la strophe. Peut ainsi se développer une rhétorique riche de ressources issues d'un matériel rythmique complexe : elle peut entrer, avec le cadre métrique, dans un contrepoint remarquable et riche de force rythmique. Les occasions d'user d'un tel contrepoint sont nombreuses : exprimer une joie dépassant toutes limites, comme en 2.7, montrer l'immense inquiétude qu'a suscitée la mort de César en 1.2, ou encore peindre la fierté du poète rivalisant avec Pindare en 1.12 et

<sup>21</sup> Cette anaphore du « iam » relève d'un procédé d'intensification dramatique : cf. le « Iam » d'ouverture de J.P. Chausserie-Laprée, 1969, p. 497.

<sup>22</sup> Cf. N.I. Herescu, 1960, p. 121-122.

<sup>23</sup> Sur le problème de la narration des guerres civiles dans cette ode, cf. p. 112.

devenant l'ami de Mécène en 2.20. Partout, cette complexité du contrepoint participe à l'expression d'une subjectivité très riche<sup>24</sup>.

Encore une fois, il ne nous semble pas utile de prolonger l'analyse de cas de ce type : elle sera plus fructueuse lorsque, dans la troisième partie, nous la rattacherons à l'étude des membres syntaxiques inscrit dans le vers. Le but de cette section était plutôt de montrer que les jeux phoniques peuvent participer aux stratégies, en soulignant des membres de phrases, en les distinguant. Cependant la difficulté qu'il peut y avoir à répertorier, avec une exactitude statistique, ce type d'unification phonique rend difficile de mener l'étude plus avant.

Plus directement utile à notre démonstration présente nous semble être l'analyse des homéotéleutes qui mettent en relations entre eux des membres syntaxiques : nous allons donc étudier comment l'outil phonique joue, dans la colométrie de la phrase, le même rôle de scansion rhétorique que nous avons reconnu dans l'outil lexical au chapitre précédent. Nous verrons ainsi l'importance de l'outil phonique dans la grille de lecture rhétorique et il sera plus aisé d'en faire une étude statistique.

---

<sup>24</sup> En revanche, les simples allitérations initiales au sens strict (répétition de syllabes initiales dans des mots consécutifs) sembleraient se rencontrer davantage dans les proverbes, les vérités générales : cf. D. Bo, 1960, p. 284.

### III.2 RELATION PHONIQUE ENTRE MEMBRES SYNTAXIQUES

Dans la première section, nous avons examiné les jeux de sonorité créés à l'intérieur des membres syntaxiques et permettant de les unifier et les distinguer les uns des autres : il s'agissait de jeux d'allitérations et d'assonances dont nous avons souligné l'aspect un peu fuyant. En dépit de principes parfois arbitraires posés par certains critiques, il paraît toujours difficile de repérer objectivement ces jeux phoniques.

Nous allons maintenant nous tourner vers les jeux phoniques qui se font entre membres syntaxiques, et entre membres fonctionnellement équivalents ou entre membres propositionnels subordonnés. Comme l'outil lexical, l'outil phonique nous semble à même de scander la colométrie d'une phrase. Mais de quel outil phonique s'agit-il ? J. Dangel reconnaît la pertinence de l'outil phonique comme indicateur élémentaire de rythme (rhétorique) dans la partie finale des membres phrastiques<sup>1</sup>, autrement dit dans les homéotéleutes. C'est le retour régulier d'une fin de mot identique qui peut souligner l'organisation des membres. De même que, dans le précédent chapitre, nous avons étudié les répétitions de mots en début de membre, nous allons maintenant nous tourner vers les répétitions de sons en fin de membre.

Cependant, pour pouvoir vraiment scander la colométrie de la phrase, pour être pertinent rhétoriquement, ce jeu phonique ne peut consister seulement en une identité formelle, mais doit également prendre appui sur des équivalences fonctionnelles, que sont les désinences morphologiques<sup>2</sup>. Par exemple, nous ne reconnâtrons pas de pertinence rhétorique au retour du son [es] qui clôt pourtant la subordonnée et la principale dans le cas de 1.26. 6-7 :

O quae fontibus integris || gaud[es],  
apricos necte flor[es]. ||

Le son [es] correspond dans les deux membres à des morphèmes fort différents, désinence verbale dans le premier, nominale dans le second. Du point de vue rhétorique, ce retour de sonorité n'a pas sa pleine pertinence. Il en prendra en revanche davantage dans la grille de lecture métrique :

... O quae fontibus integris  
gaud[es], apricos necte flor[es].

Les deux mots étant aux deux extrémités du vers, il est possible que cet homéotéleute acquière une valeur d'encadrement du vers, en contrepoint de sa position syntaxique. Cette possibilité de pertinence métrique ne sera cependant pas l'objet de cette section.

---

<sup>1</sup> J. Dangel, 1982, p. 139-142.

<sup>2</sup> *Ibid.*, p. 140 : c'est pourquoi, la pertinence rhétorique non seulement suppose une position particulière du matériel phonique, mais inclut également ce que nous appellerons une pertinence morphologique.

Ici, nous voudrions étudier comment les jeux phoniques peuvent être utilisés comme un outil pertinent pour la colométrie de la phrase<sup>3</sup> : nous allons d'abord examiner l'ampleur de ces jeux phoniques, puis nous examinerons le contrepoint qu'ils peuvent entretenir avec le cadre métrique.

### III.2. 1 Ampleur des mises en relation phoniques

Nous avons dénombré quatre-vingt-dix-neuf jeux d'homéotéleutes en fin de membres syntaxiques, qu'il s'agisse de membres fonctionnellement équivalents, ou de membres propositionnels en relation de subordination. Parmi ces cas, la quasi-totalité forme des couples d'homéotéleutes en rythme binaire. On ne relève en réalité que trois cas où le rythme phonique se prolonge : dans deux cas, on a trois finales homéotéleutes. Il s'agit d'abord d'une strophe, saphique, de l'ode 1.12, vers 33-36 :

Romul[um] post hos prius an quietum  
Pompili regn[um] memorem an superbos  
Tarquini fascas, dubito, an Catonis  
nobile let[um].

Dans cette strophe, le poète célébrant se tourne vers les personnages historiques romains et énumère ces grandes figures sous le mode de la *dubitatio*. Très clairement, on note que l'accumulation des groupes nominaux désignant ces personnages à célébrer est rythmée par des homéotéleutes en [um], qui apparaissent dans trois membres<sup>4</sup>. Déjà la reprise anaphorique de « an » soulignait par trois fois, en début de membre, le rythme thématique<sup>5</sup> : on a donc un double marquage, lexical en début de membre, phonique à la fin. Certes le marqueur phonique n'est pas présent pour tous les membres, puisque le troisième, référent à Tarquin, n'y recourt pas ; certes, le dernier membre « an Catonis nobile letum » intervient en relance ; mais en dépit de ces libertés, l'homéotéleute [um], présent du premier au dernier mot de la phrase, souligne très nettement le rythme de celle-ci. Bien plus, on peut considérer que la relance du dernier membre se trouve intégrée rhétoriquement à l'ensemble grâce à ce jeu

---

<sup>3</sup> D.R. Shackleton Bailey, 1992, p. 67, dans son étude des homéotéleutes, pose deux restrictions que nous n'allons pas suivre : il ne compte pas les homéotéleutes lorsqu'une des finales est élidée ou lorsque l'une est suivie d'un enclitique (« -que, -ue... »). Ces restrictions peuvent avoir une valeur pour étudier l'impression de répétition très proche d'une même sonorité dans un vers, ce qui est l'objet de l'étude de Shackleton Bailey ; en revanche, la présence d'un enclitique ne paraît pas empêcher l'outil phonique, fonctionnellement pertinent, d'organiser la phrase ; quant à l'élision, selon une grille de lecture métrique (qui est celle, exclusivement de Shackleton Bailey), elle efface certes le sentiment de répétition phonique ; cependant dans une lecture prosaïque, la fin de membre rythmique peut coïncider avec un hiatus, sans élision de la voyelle (cf. J. Soubiran, p. 919, recension de B. Sträterhoff, 1995) : de là une discordance entre les deux lectures que nous étudierons. Nous signalerons ces cas particuliers quand nous les rencontrerons, mais nous ne les excluons pas de nos décomptes.

<sup>4</sup> Dans le second, « quietum Pompili regnum », on considèrera que la finale de l'adjectif forme un écho à ces homéotéleutes.

<sup>5</sup> Sur l'analyse de ce « an » anaphorique, cf. le chapitre précédent p. 482 et p. 514.

phonique. Le rythme thématique est, ainsi, très appuyé<sup>6</sup>. Il n'est pas délimité syntaxiquement, puisque le dernier membre intervient en relance, mais, en revanche, le cadre strophique apporte une clôture remarquable, puisque le dernier homéotéleute tombe à la fin de l'adonique.

Ce rythme phonique insistant sans délimitation rhétorique, mais encadré par la strophe peint la grandeur du sujet que le poète s'apprête à traiter et à insérer dans le moule bien clos de la strophe éolienne L'ode 1.12 commençait sur une citation de Pindare, montrant ainsi l'ambition du poète d'intégrer le lyrisme d'apparat dans un cadre humble : le rythme de cette strophe témoigne, mieux que tout autre de la réussite du projet. La phrase a une puissance oratoire indiscutable, ample, mais le cadre de la strophe demeure présent pour la délimiter.

Le second cas de rythme phonique ternaire est dans un quatrain en distique glyconien / asclépiade, en 3.19. 9-11 : l'insistance rythmique est égale à celle de 1.12. 33-36. La position des membres, plus simple, sans relance, nous incite même à les présenter sous la forme rhétorique :

Da	lunae propere nou	ae	,
da	noctis medi	ae	
da,	puer, auguris    Muren	ae	

Là encore, on a un rythme thématique souligné en début de membre par des anaphores et, à la fin, par des homéotéleutes. Nous avons analysé ce passage en parlant des anaphores : nous avons dit combien ce rythme thématique sans délimitation ni métrique, ni syntaxique peint l'impatience du poète à organiser ses réjouissances bachiques<sup>7</sup>.

Reste enfin un cas tout à fait exceptionnel où les homéotéleutes sont repris quatre fois. On ne sera par surpris que ce rythme intervienne dans le livre IV, qui témoigne, nous le savons, d'une ampleur rhétorique bien supérieure à ce que l'on trouve dans le premier recueil d'odes. Il s'agit de l'ode 4.3 écrite en distiques glyconien / asclépiade, aux vers 1-12. L'ampleur de la phrase (trois quatrains) mérite une présentation rhétorique :

<sup>6</sup> Dans la strophe suivante, on pourrait presque parler également d'homéotéleute ternaire en [um] : « Regul[um], Paul[um], Fabrici[um]que » ; mais dans le second membre, le son [um] apparaît dans le cours et non à la fin : « animaeque magnae prodigum Paul[um] superante Poeno ». On se limitera donc à reconnaître là un rythme binaire.

<sup>7</sup> Cf. précédent chapitre p. 515.

Quem	tu, Melpomene, semel    nascentem placido lumine uideris   ,						
illum	<table border="0"> <tr> <td style="border: 1px solid black; padding: 2px;">non</td> <td style="padding: 2px;">labor Isthmius    clarabit pugilem.</td> </tr> <tr> <td style="border: 1px solid black; padding: 2px;">non</td> <td style="padding: 2px;">equos inpiger     curru ducet Achaico    uictorem.</td> </tr> <tr> <td style="border: 1px solid black; padding: 2px;">neque</td> <td style="padding: 2px;">res bellica Deliis    ornatum foliis ducem.   </td> </tr> </table>	non	labor Isthmius    clarabit pugilem.	non	equos inpiger     curru ducet Achaico    uictorem.	neque	res bellica Deliis    ornatum foliis ducem.
non	labor Isthmius    clarabit pugilem.						
non	equos inpiger     curru ducet Achaico    uictorem.						
neque	res bellica Deliis    ornatum foliis ducem.						
	quod regum tumidas contuderit minas    , ostendet Capitolio						
sed	<table border="0"> <tr> <td style="padding: 2px;">quae Tibur aquae fertile praefluunt   </td> <td style="border-left: 1px solid black; padding: 2px;">fingent Aeolio carmine nobilem.    </td> </tr> <tr> <td style="padding: 2px;">et spissae nemorum comae   </td> <td style="border-left: 1px solid black;"></td> </tr> </table>	quae Tibur aquae fertile praefluunt	fingent Aeolio carmine nobilem.	et spissae nemorum comae			
quae Tibur aquae fertile praefluunt	fingent Aeolio carmine nobilem.						
et spissae nemorum comae							

Les homéotéleutes s'intègrent ici à un rythme puissant et net qui concerne la phrase entière. Un premier rythme syntaxique relie par corrélation la relative nominale « quem tu... » au pronom « illum ». Celui-ci régit quatre propositions, rythmées par un groupe binaire complexe fonctionnant sur le lexème couplé « non ... sed ... » dans lequel s'insèrent deux membres intermédiaires (« ..., non..., neque... ») qui prolongent l'effet d'attente, la résolution du « sed ». Tout au long de la phrase, on a donc des rythmes syntaxiques, naturellement délimités qui circonscrivent parfaitement l'énoncé. On obtient ainsi un ton oratoire fort, clair et assuré, qui sied à un poète sûr de sa gloire à venir et qui en rend grâce à ces muses qui en sont l'origine. Les quatre membres propositionnels sont rythmés en finale par les homéotéleutes en [em]. Même l'étendue de ces homéotéleutes contribue à la délimitation rythmique : en effet si les quatre mots « pugilem, uictorem, ducem, nobilem » s'achèvent sur le son [em], seuls le premier et le dernier répètent le suffixe « -ilem », ce qui crée un effet d'encadrement de type ABBA<sup>8</sup>.

Dans cette phrase, Horace décrit la gloire que lui apportera l'inspiration des muses : il l'oppose à la gloire du pugiliste, du conducteur de char, du général triomphateur pour enfin la nommer comme gloire poétique. La position en fin de membre de ces noms à l'accusatif<sup>9</sup> permet de donner une grande clarté à la pensée qui se développe ici. Sûr de lui-même, le poète peut ainsi se placer à l'égal des plus grands hommes. Il le fait dans une phrase ample, au rythme exceptionnellement puissant et ample, mais parfaitement circonscrit.

Ces trois cas, que nous venons de citer, sont exceptionnels : l'ampleur du rythme leur donne une force singulière. Partout ailleurs, les rythmes à marqueur phonique se limitent à des couples binaires. En laissant de côté les trois cas ci-dessus, en se concentrant sur les rythmes binaires, nous voudrions maintenant étudier la position métrique des homéotéleutes, position métrique forte ou faible. Nous commencerons par examiner les positions métriques fortes.

<sup>8</sup> C'est là une technique de délimitation des rythmes thématiques connue du style oratoire et qu'analyse J. Dangel, 1982, p. 161-162. Comme nous l'avons dit dans le chapitre précédent (cf. p. 499), ce type de délimitation du rythme thématique a sans doute moins de force que la délimitation syntaxique et nous ne l'avons pas étudié de façon exhaustive ; nous en signalerons cependant la présence dans certains cas de ce chapitre.

<sup>9</sup> Il faut reconnaître que « ducem » n'est pas exactement en fin de membre mais vient avant une subordonnée enchâssée : il y a donc là une pause de sens qui autorise à reconnaître la pertinence de l'homéotéleute.

### III.2. 2 Position métrique forte des rythmes thématiques phoniques binaires

On parlera de position métrique forte, ou de pertinence métrique, pour les couples d'homéotéleutes entre fins de membres, lorsque l'une et l'autre finale de mots se trouvent devant un repère métrique, coupe, fin de vers ou de strophe. On pourrait alors parler d'une sorte de rime créée par des parallélismes de construction rhétorique<sup>10</sup> : on emploiera le terme de « rime parallèle »<sup>11</sup>.

Si l'on fait le compte des jeux d'homéotéleutes, on note que 41, pour 96 rythmes phoniques binaires au total, sont en position métrique forte : que ce ne soit pas là une majorité montre bien que le matériel rythmique phonique est utilisé d'abord pour son rôle rhétorique et que ce n'est que secondairement qu'il hyperdessine la grille métrique ; nous avons vu qu'il en allait de même pour le matériel rythmique lexical<sup>12</sup>. Il n'y a pas de différences appréciables entre les types de strophes, sauf apparemment dans les odes en distiques glyconien / asclépiade, où 6 des 8 couples d'homéotéleute sont métriquement pertinents.

Quel est l'effet de cet emploi de l'outil phonique en double pertinence rhétorique (homéotéleute entre fins de membres), et métrique (rime) ? Tout dépend sans doute du schéma rimique créé. On en distinguera de quatre types :

- La rime parallèle horizontale : l'homéotéleute entre fins de membres revient à la coupe et à la fin d'un même vers.
- La rime parallèle verticale en fin de vers : l'homéotéleute entre fins de membres revient en fin de vers.
- La rime parallèle verticale à la coupe : l'homéotéleute entre fins de membres revient à la coupe de vers différents.
- La rime parallèle complexe : l'homéotéleute entre fins de membres revient à des repères métriques divers, sans suivre l'un des schémas précédents.

Voici le décompte de ces 41 rimes parallèles :

**Tableau B-21**

	Alcaïque	Saphique	Asclépiade a	Asclépiade b	Distiques et
--	----------	----------	--------------	--------------	--------------

<sup>10</sup> L'objet de cette section n'est pas la grille métrique pour elle-même ; nous n'entrerons donc pas dans le détail de ce concept de rime, dont nous reparlerons dans la section suivante : cf. p. 565. Nous nous contenterons ici, par simplicité, d'employer ce terme de rime pour désigner un couple d'homéotéleute en position métrique forte. Nous ne suivons pas la distinction faite par N.I. Herescu, 1960, p. 168-173, entre homéotéleute et rime.

<sup>11</sup> Le terme (« parallel rhyme ») est emprunté au travail de A.W. Blackett dont nous reparlerons plus loin (cf. p. 565) : cf. O. Skutsch, 1964, p. 74.

<sup>12</sup> Cf. *supra* Tableau B-10 p. 407.



					monostiques
horizontale	3	3 <sup>13</sup>	1	0	1
verticale fin de vers	13	0	2	2	6
verticale coupe	0	1	1	0	0
Complexe	1	4	1	0	2
<b>total</b>	<b>17</b>	<b>8</b>	<b>5</b>	<b>2</b>	<b>9</b>

En strophe alcaïque, les rimes parallèles verticales apparaissent nettement majoritaires et il pourrait sembler en aller de même dans les odes en distiques et monostiques, en dépit de chiffres faibles. En revanche, ces rimes parallèles verticales sont évitées en strophes saphiques qui montrent une grande fréquence de rimes parallèles horizontales.

i. Rimes parallèles horizontales

Le schéma horizontal se rencontre presque toujours dans des contextes de célébration. C'est le cas au premier vers de l'ode 4.14, où une interrogation oratoire initiale fait la louange d'Auguste :

1 Quae cura patr[um] | 2 quaeue Quiriti[um]  
 plenis honorum muneribus tuas,  
 Auguste, uirtutes in aeuum  
 per titulos memoresque fastus

5 aeternet, ...?

Le premier vers a une disposition qui incite à une diction colométrique, tant la coupe est rhétoriquement marquée, séparant deux membres coordonnés, dont le rapport est souligné à la fois par la reprise anaphorique du « quae » à l'initiale et par l'homéoptote du génitif pluriel « patrum / Quiritium » à la fin<sup>14</sup>. On sait, nous l'avons vu déjà, combien l'hymnique recherche un rythme simple et net, à valeur mnémonique, donnant une impression de récitatif : évidemment cette disposition rimée des hémistiches contribue à un tel rythme<sup>15</sup>.

<sup>13</sup> Parce que c'est ici la grille de lecture rhétorique qui nous intéresse en premier lieu, nous comptons parmi les « rimes » parallèles le vers de C.S. 69, où la présence d'un enclitique « -que » empêche une véritable rime (cf. ci-dessous). Ce cas ne sera pas compté lorsque nous étudierons les rimes en elles-mêmes (cf. p. 569).

<sup>14</sup> Le son [um] est ensuite repris en écho à des positions métriques fortes, coupe du deuxième vers (« honor[um] »), fin du troisième (« aeu[um] »), mais cette fois sans pertinence rhétorique. Tout cela participe à l'architecture sonore de la strophe : nous aborderons ce point dans la troisième section.

<sup>15</sup> Sur tout cela, on ne peut que citer J. Dangel, 2007, p. 384 qui reconnaît dans l'hymne latin « une architecture phonique en hémistiches bien dessinés, voire assonancés et rimés en ritualité, une forte colométrie, véritable itinéraire de sens, de sorte qu' [il] donne à entendre un chant hiératique en cérémonial. »

Notons cependant que toujours, dans ces contextes de célébration, Horace évite une organisation colométrique des hémistiches vraiment trop parallèle. Ci-dessus, le nom « cura » au premier membre est sous-entendu au second : cela crée une certaine variation entre les deux hémistiches. Rappelons que les hymnes horatiens sont des hymnes littéraires, aux intentions complexes ; tout en mimant un rythme hymnique, Horace maintient une certaine liberté rhétorique qui rappelle la liberté de création du poète. Souvent le second membre en homéotéleute est placé en relance ce qui évite une rhétorique trop simple. C'est ce que l'on trouve :

- dans l'hymne à Bacchus, en 2.19. 25-26 :

Quamquam <sup>1</sup>chorei[s] | **aptior** <sup>2</sup>et iocis

ludoque dictus, ...

- dans l'invocation hymnique à la lyre en 3.11. 6 :

nec loquax olim neque tu choreas, nunc <sup>1</sup>et

diuitum mens[is] | et **amica** <sup>2</sup>templ[is]

dic modos, ...

- dans la promesse que fait Horace de célébrer Rome en communauté en 4.15. 25 :

Nosque <sup>1</sup>et profest[is] | **lucibus** <sup>2</sup>et sacr[is]

- et également dans le *Chant Séculaire*, quand sont nommées les collines vouées à Diane, en C.S. 69 :

quaeque <sup>1</sup>Auentin[um] | **tenet** <sup>2</sup>Algid[um]que,

Dans ce dernier exemple, la présence de l'enclitique « -que » vient encore davantage gauchir le parallélisme de construction en effaçant légèrement la rime horizontale.

Ainsi, dans ces contextes hymniques, Horace joue toujours à la fois du parallélisme et de la discordance. Il crée un rythme rhétorique par des membres fonctionnellement équivalents scandés en homéotéleute, ce rythme rhétorique coïncide avec le rythme métrique par rimes parallèles horizontales, mais le rythme rhétorique évite une trop grande simplicité et joue sur des effets de relances. Cela témoigne nous semble-t-il de la nature un peu ambiguë de ces hymnes qui miment une célébration collective, mais demeurent des œuvres littéraires personnelles aux intentions multiples.

On ne sera pas surpris que la strophe saphique ait une forte proportion de ce type de rimes parallèles horizontales : elle joue sur un rythme simple, traite volontiers de sujets hymniques. C'est d'ailleurs en vers saphique que se trouve l'exemple le plus régulier de rime parallèle horizontale : il s'agit de 2.10. 13 :

<sup>1</sup>Sperat infest[is] | <sup>2</sup>metuit secund[is]

alteram sortem bene praeparatum

pectus. ...

Nous sommes ici dans un contexte gnomique qui adopte un rythme simple, net, mnémonique : le couplage sémantique « sperat / metuit » est renforcé par l'homéotéleute « infest[is] / secundi[s] » placée en rimes horizontales parallèles. Cet hendécasyllabe 2.10. 13 est, de tous les vers lyriques d'Horace, l'un de ceux qui ont le rythme le plus univoque et le plus marqué. Il convient parfaitement à cette *sententia*<sup>16</sup>.

Ce vers 2.10. 13 pourrait être concurrencé, dans la catégorie des rythmes univoques et marquées, par l'asclépiade mineur 1.36. 16 :

neu desint epulis rosae

<sup>1</sup>neu uiuax api[um] | <sup>2</sup>neu breue lili[um].

Ce vers clôt une longue énumération, de sept vers, scandée par la reprise anaphorique de « neu », de tout ce qu'il faut pour le banquet qu'Horace veut organiser en l'honneur du retour de Numida. Il s'agit d'une ode bachique, qui n'a rien d'hymnique ni de gnomique. Le rythme rhétorique adopté semble plutôt ici exprimer simplement de l'insistance dans une situation très vivante<sup>17</sup>. On a là un rythme intéressant. Les deux membres sont scandés à l'initiale par l'anaphore de « neu », et en finale par l'homéotéleute ; les deux membres ont exactement la même organisation verbale : ils sont formés d'un monosyllabe coordonnant, d'un adjectif dissyllabique et d'un nom trissyllabique<sup>18</sup> ; il n'est pas jusqu'aux sonorités qui ne permettent de créer des effets de parallélisme entre les deux membres : entre le « neu » initial et l'homéotéleute « -um » final, le premier membre organise les quatre voyelles centrales en chiasme « uiuax api- », tandis qu'en contraste, le second membre les organise de façon suivie « breue lili- »<sup>19</sup>. Au terme de cette longue phrase commencée au vers 10 et scandée par une accumulation de « neu », cette structure rythmique très marquée du vers 16 peut être classée parmi les motifs conclusifs qui soulignent les fins de phrases<sup>20</sup>.

Ces jeux de parallélisme rhétorique en parfait accord avec le cadre du vers soulignent l'antithèse entre « l'ache qui reste vert et le lis qui passe vite » : c'est là un motif qui grâce à cette rhétorique très forte prend des résonances multiples. Morale, d'abord : les deux plantes rappellent la rapidité du temps qui passe, de cette fête qui va durer peu de temps mais qui cependant permet de « cueillir le jour » et d'accéder à une certaine éternité. Esthétique également : l'ache et le lis deviennent les attributs du poète qui recherche dans la forme éolienne légère une immortalité de gloire. En dépit d'un contexte léger, les recherches rhétoriques de ce vers lui donnent ainsi une profondeur remarquable.

<sup>16</sup> Mais comme dans l'hymnique, le rythme gnomique trop simple n'est jamais bien long chez Horace : le rejet de « pectus » en fin de vers 2.10.15 témoigne de ce retour à un rythme plus complexe.

<sup>17</sup> Cf. H.P. Syndikus, 2001, p. 321 : « ein lebhaftes Sprechton ».

<sup>18</sup> Comme le note D. West, 1995, p. 180, cette disposition verbale de l'asclépiade mineur 1+2+3 | 1+2+3 || est unique dans les odes d'Horace : cela montre une recherche indéniable.

<sup>19</sup> J. Bermudez Ramiro, 1991, p. 54, voit dans ce vers l'exemple le plus remarquable d'harmonie vocalique.

<sup>20</sup> Sur les motifs conclusifs, cf. p. 234.

ii. Rimes parallèles verticales en fin de vers

Nous avons vu que la rime parallèle horizontale, en hyperdessinant les hémistiches du vers, incite à une lecture colométrique, typique d'une atmosphère de célébration : son emploi fréquent en strophe saphique souligne encore une fois le rythme simple et net de celle-ci.

Les rimes parallèles verticales en fin de vers éloignent davantage les mots en homéotéleutes. Avec un mouvement plus ample que les rimes parallèles horizontales, elles permettent de donner de la solennité à l'expression. À plusieurs reprises, on les rencontre dans des contextes grandioses. C'est le cas à deux reprises dans l'ode 3.24, lorsque, après avoir dénoncé la licence de ces contemporains, le poète appelle à une réforme des mœurs. D'abord en 3.24. 25-30, le poète forme le souhait que survienne un réformateur, un « pater urbium » :

25 O quisquis uolet impias  
caedis et rabiem tollere cui<sup>cam</sup>,  
si quaeret pater urbium  
suscribi statuis, *indomitam audeat*  
  
refrenare licenti<sup>am</sup>,  
30 clarus postgenitis ; ....

Dans la grille de lecture métrique, la rime peut paraître un peu éloignée ; en revanche, dans la grille rhétorique, on voit bien un net rapprochement entre la relative nominale sujet et la principale : entre les deux, une conditionnelle enchâssée se trouve mise en évidence, avec au centre le titre exceptionnel de « Pater Urbium ». Une rallonge adjectivale intervient à la fin de la principale et se trouve également distinguée (est-ce un hasard d'ailleurs si elle rime avec la conditionnelle : « statuis / postgenitis » ?). L'homéotéleute relie ici la subordonnée à la principale, et les deux groupes infinitifs synonymes « rabiem tollere cui<sup>cam</sup> / indomitam refrenare licentiam ». Il y a bien ici une rhétorique de l'insistance solennelle, qui, en coïncidence avec le cadre métrique, a quelque chose d'assez grandiose.

Il en va de même quelques vers plus loin, en 3.24. 45-50, où l'homéotéleute entre fins de membres est précédée par une reprise anaphorique au début :

45 **Vel nos** in Capitoli<sup>um</sup>  
quo clamor uocat et turba fauentium,  
**uel nos** in mare proxim<sup>um</sup>  
gemmas et lapides, aurum inutile,  
  
summi materiem mali,

50 mittamus, scelerum si bene paenitet.

L'anaphore de « uel nos » scande l'antithèse des deux groupes prépositionnels reliés par homéotéleute « in Capitolium / in mare proximum » ; placé en fin de premier et de troisième vers, ce couple de rimes parallèles organise la structure quatrain de façon transparente. Il y a même, entre les deux, en écho, une troisième rime, cette fois sans pertinence rhétorique, avec « fauentium ». Ce rythme d'une netteté très simple donne une valeur presque officielle à cette exhortation<sup>21</sup>.

Dans un contexte fort différent, où une certaine solennité est due à la posture non plus politique mais esthétique du poète, on retrouve également un couple de rimes parallèles verticales : il s'agit de 1.6. 5-9 :

5 Nos, Agrippa, neque haec dicere nec grauem  
Pelidae stomachum cedere nesci<sup>h</sup>,  
nec cursus duplicis per mare Vlix<sup>h</sup>  
nec saeuam Pelopis domum

9 conamur, ...

Au niveau purement phonique, l'homéotéleute du simple « i » peut sembler un peu courte, encore que, entre les deux finales « escii /ixei », on peut reconnaître une proximité des deux voyelles [e/i] et des groupes de phonèmes consonantiques [sk / ks]. Mais surtout, ce qui se trouve ainsi en homéotéleute ce sont les formes de génitif d'Ulysse et d'un adjectif qualifiant Achille. Cet homéotéleute est donc sémantiquement assez riche.

Cette ode, écrite dans la strophe assez grandiose asclépiade a, est, nous le savons, une *recusatio*. Nous avons vu déjà que dans cette phrase, où il refuse de pratiquer les genres épiques, le poète mêle le burlesque de la désignation du sujet de l'*Iliade* et l'imitation du ton grandiose et puissant de ces poèmes : en témoignent l'enjambement compact, la reprise anaphorique prolongée de « nec »<sup>22</sup>. L'homéotéleute en rime parallèle verticale contribue à ce ton solennel qui mime l'épique, au moment même où le poète se dit incapable de traiter ces sujets. Par là, il se place en concurrence directe avec ces genres canoniques.

On vient de voir que les rimes parallèles verticales étaient utilisées en particulier dans les moments qui recherchent la solennité.

<sup>21</sup> On sait que la prose rimée est typique des *carmina*, textes de loi ... : cf. J. Dangel « La rime des Latins », in J. Dangel – M. Murat, 2005, p. 85. R.G.G. Coleman *art. cit.*, in J.N. Adams – R.G. Mayer 1999, éd., p. 24 note également que les textes de « political rituals » ont ce caractère rythmé qui témoigne du lien entre le religieux et le civique dans les sociétés anciennes.

<sup>22</sup> Là-dessus, cf. *supra* p. 513.

Un point important doit cependant être souligné. Nous avons dit que la strophe alcaïque recherchait beaucoup ce type de rimes ; en réalité, quand on examine les détails, on note que, des 13 rimes parallèles verticales en fin de vers alcaïques, un nombre important, cinq exactement, mettent en relation l'ennéasyllabe et le décasyllabe. De la même manière, les deux couples de rimes parallèles verticales en strophes asclépiades b relient le phérécratien et le glyconien (1.21. 7-8 et 11-12). C'est là le premier indice d'une tendance, que nous soulignerons à diverses reprises, plus loin, à créer une forte relation entre ces deux derniers vers des strophe alcaïque et asclépiade b. Le petit nombre de cas ne permet pas d'approfondir ici les raisons profondes de cette tendance. Il y a là néanmoins un effet qui mérite d'être souligné : ce parallélisme final de construction paraît avoir un effet de clôture sur la strophe. Elle forme comme un motif conclusif, en hyperdessinant le cadre strophique au moment où celui-ci s'achève. De fait ces membres fonctionnellement équivalents sont ici porteurs d'un intérêt esthétique spécial :

- Ainsi ils peuvent faire référence à des éléments naturels, végétaux, météorologiques, qui apportent un motif pictural :

o En strophe alcaïque 1.9. 11-12 :

permitte diuis cetera, qui simul

strauere uentos aequore feruido

deproeliantis, <sup>1</sup>nec cupress<sup>i</sup>

<sup>2</sup>nec ueteres agitantur orn<sup>i</sup>.

o En strophes alcaïques 1.31. 15-16 et 3.3. 55-56 :

dis carus ipsis, quippe ter et quater

quicumque mundo terminus obstitit,

anno reuisens aequor Atlanticum

hunc tanget armis, uisere gestiens,

inpune. <sup>1</sup>me pascunt oliu<sup>ae</sup>,

<sup>1</sup>qua parte debacchentur ign<sup>es</sup>,

<sup>2</sup>me cichorea<sup>3</sup> leuesque mal<sup>uae</sup>.

<sup>2</sup>qua nebulae <sup>3</sup>pluuu<sup>ique</sup> ror<sup>es</sup>.

- En strophe alcaïque 4.15. 19-20, ils brossent un petit diptyque épique :

custode rerum Caesare non furor

ciuilis aut uis exiget otium,

non ira, quae <sup>1</sup>procudit ens<sup>is</sup>

<sup>2</sup>et miseras inimicat urb<sup>is</sup>;

- Plusieurs fois, ils jouent sur l'art du nom propre<sup>23</sup> : en strophe asclépiade b 1.21. 7-8 (où s'ajoute également le motif végétal), et alcaïque 3.5. 3-4 (qui joue sur l'antithèse topique occident / orient) :

<sup>23</sup> Cf. J. Marouzeau, 1949 (1), p. 213.

uos laetam fluuiis et nemorum coma,	Caelo tonantem credidimus Iouem
quaecumque aut gelido prominet Algido,	regnare: praesens diuus habebitur
nigris <sup>1</sup> aut Erymanth <sup>i</sup>	Augustus adiectis <sup>1</sup> Britann <sup>is</sup>
siluis <sup>2</sup> aut uiridis Grag <sup>i</sup> ,	imperio <sup>2</sup> grauibusque Pers <sup>is</sup> .

- Enfin, en strophe alcaïque 1.21. 11-12, ils peignent les attributs antithétiques d'Apollon, l'arc et la lyre<sup>24</sup> :

uos Tempe totidem tollite laudibus  
 natalemque, mares, Delon Apollinis  
 insignemque <sup>1</sup>pharetra<sup>i</sup>  
<sup>2</sup>fraterna<sup>que</sup> umerum lyra<sup>i</sup>.

S'organisant ainsi avec plus d'ampleur, les membres homéotéleutes positionnés en rimes verticales permettent des effets sans doute plus puissants. En cours de strophe, on les rencontre dans des contextes solennels. La tendance fréquente à clore une strophe alcaïque ou asclépiade b sur un mot rimant avec la fin du vers précédent, permet de créer des motifs conclusifs de valeur esthétique indéniable.

### iii. Autres types de rimes parallèles

En dehors de ces rimes horizontales ou verticales en fin de vers, les homéotéleutes entre fins de membres peuvent organiser des schémas plus complexes, créant des relations originales entre des repères métriques du cadre strophique.

On citera d'abord la rime verticale à la coupe dont on a deux exemples : il s'agit de passages où les homéotéleutes sont précédés de jeux rythmiques sur le matériel lexical : 2.16. 34-37 et 3.16. 9-16<sup>25</sup>. Ils méritent cependant qu'on les rappelle :

2.16. 33-36 :	3.16. 9-16 :
Te greges centum Siculaeque circum	Aurum per medios ire satellites
mugiunt uacc <sup>ae</sup> , tibi tollit hinnitum	et perrumpere amat saxa potentius
apta quadrigis equa, te bis Afro murice	ictu fulmine <sup>o</sup> ; concidit auguris
tinctae	Argiui domus ob lucrum
uestiunt lanae <sup>e</sup> ; ...	demersa exiti <sup>o</sup> ; diffidit urbium

<sup>24</sup> D. West, 1995, p. 100 parle au sujet du rythme rhétorique très insistant de cette ode de « sculptured style ». Par ailleurs, il note que l'anaphore de « -que » et l'homéotéleute sont imités de l'hymne à Diane, au *Carmen* 34 (v. 9-12) de Catulle.

<sup>25</sup> Nous avons déjà étudié le matériel lexical de 3.16. 9-16 *supra* p. 451.

portas uir Macedo et subruit aemulos  
reges muneribus ; munera nauium  
saeuos inlaqueant duces.

Nous avons déjà cité le passage de 2.16. 33-36 dans ce chapitre pour montrer comment le premier membre est mis en relation avec le second par l'opposition des jeux d'assonances<sup>26</sup>. De plus, on note une relation d'homéotéleute entre le premier (« ... uaccae, | ») et le troisième (« ... lanae | »).

En fait il semble bien qu'entre ces trois membres juxtaposés, qui décrivent les richesses de Grosphus, on ait une disposition de type ABA. Cette disposition est sensible en début de membres grâce au polyptote : « Te greges ..., tibi tollit ..., te bis Afro ... ». Le retour de la forme accusatif au premier et au dernier membre crée une architecture encadrante dans cette accumulation de références. Cette disposition d'encadrement est à nouveau créée par l'homéotéleute [ae] qui met en relation le premier et le dernier membre. Ce type de disposition d'encadrement a un effet de délimitation architecturale du rythme thématique : elle permet d'éviter d'avoir l'impression d'une accumulation non maîtrisée d'images, les vaches, les chevaux, la laine<sup>27</sup>. En dépit de l'enjambement strophique, Horace maintient ainsi l'impression de maîtrise du langage qui domine cette ode morale.

Dans l'ode également morale 3.16, Horace énumère, en 3.16. 9-16, des *sententiae* et *exempla* mythologiques pour souligner la toute puissance de l'argent en ce monde. Or on note que cette énumération est scandée avec netteté. La première et la deuxième propositions ont un homéotéleute en [o] ; la troisième le suggère également mais l'efface par élision (« Macedo et... »). On a là une scansion rhétorique très marquée.

Dans ces deux exemples, les homéotéleutes sont disposés de façon verticale à la coupe. Une telle organisation permet à la fois un sentiment de régularité et un jeu de variation rythmique qui évite l'ennui que peut créer un texte trop gnomique.

La rime verticale à la coupe permet d'hyperdessiner un repère métrique secondaire, en mettant en correspondance deux coupes. Un autre procédé peut consister à relier, par ces jeux d'homéotéleutes, la coupe au repère majeur de fin de strophe : le repère métrique secondaire qu'est la coupe prend ainsi une importance remarquable, puisqu'elle est mise en parallèle avec la fin de strophe. Ce type de construction se rencontre plusieurs fois avec la coupe de second vers : on ne sera pas étonné puisque l'on a vu, dans le premier chapitre de cette partie<sup>28</sup>, l'importance de cette coupe de second vers dans l'organisation d'ensemble de la

---

<sup>26</sup> Cf. *supra* p. 525.

<sup>27</sup> Cette délimitation du rythme thématique par encadrement ABA, comme l'encadrement ABBA cité plus haut (cf. *supra* p. 534), est connu du style oratoire : cf. J. Dangel, 1982, p. 160-161.

<sup>28</sup> Cf. *supra* p. 370.



strophe. On citera ainsi en parallèle la strophe alcaïque 1. 26. 9-12 et la strophe saphique 4.2. 41-44 :

1.26. 9-12 :

... . <sup>1</sup>*Nil sine te mei*  
 prosunt hon[ores]; <sup>2</sup>hunc fidibus nouis  
 hunc Lesbio sacrare plectro  
 teque tuasque decet sor[ores].

4.2. 41-44 :

Concines <sup>1</sup>laetosque dies <sup>2</sup>et urbis  
*publicum lud[um]* super impetrato  
 fortis Augusti reditu <sup>3</sup>forumque  
 litibus orb[um].

Les deux odes se situent dans un contexte épидictique, celui d'une louange d'un ami en 1.26, d'Auguste en 4.2. En même temps, il ne s'agit pas de louange officielle : l'ode 1.26 est une ode amicale, assez courte, où fourmillent les discordances métrique / rhétorique<sup>29</sup> ; quant à 4.2, il s'agit d'une ode métapoétique qui s'achève sur la promesse de louer Auguste. Ce mélange de proximité et de distance avec le genre épидictique justifie sans doute le rythme ici créé. Les homéotéleutes sont très nets : la rime est riche en 1.26 ; en 4.2, la correspondance « ludum / orbum » connaît un double écho avec « publicum » et « forumque ». Mais en même temps, cette organisation phonique met en évidence la coupe, repère secondaire, et non la fin du second vers : d'où un rythme plus enlevé.

Il y a encore une disposition assez fréquente qui doit également attirer notre attention, car, typique de la strophe saphique, elle semble la contrepartie de la rime verticale entre les troisième et quatrième vers des strophes alcaïques et asclépiades b. Elle consiste en un homéotéleute mettant en relation la coupe du troisième hendécasyllabe saphique et la fin de la strophe. On rencontre cette construction dans trois cas, en 1.20. 11-12, 1.22. 23-24 et dans le *Chant Séculaire*, en C.S. 67-68. Le cas de 1.22. 23-24 est fameux :

Pone sub curru nimium propinqui  
 solis in terra domibus negata :  
 dulce rid[entem] | Lalagen amabo,  
 dulce loqu[entem].

N.I. Herescu, citant ce passage, parle de « refrain »<sup>30</sup>. Il est vrai que cette reprise anaphorique de l'adverbe « dulce » associé à un participe présent, sans compter le nom même de la bien-aimée qui joue sur un redoublement de syllabe, donne un aspect musical à cette fin d'ode qui, débutant sur une *sententia* morale, se révèle être en réalité une chanson d'amour.

Les deux autres cas ont, certes, des jeux phoniques moins insistants, mais l'effet est le même :

1.20. 9-12 :

C.S. 65-68 : [Phoebus]

<sup>29</sup> Dans ces incidents, on peut sans doute reconnaître des mouvements de joie et de vitalité : cf. *supra* p. 453 note.

<sup>30</sup> N.I Herescu, 1960, p. 174.

Caecubum et prelo domitam Caleno  
 tu bibes uam ; mea nec Falernae  
 temperant uites | neque Formiani  
 pocula colles.

Si Palatinas uidet aequis arces,  
 remque Romanam Latiumque felix  
 alterum in lustrum | meliusque semper  
 prorogat aeuum ;

Ces deux strophes appartiennent certes à des genres poétiques fort différents : l'ode 1.20 est une invitation à boire, le *Chant Séculaire* un hymne officiel. Pourtant une même pensée se dégage de l'une et l'autre strophe : chacune à leur manière, elles évoquent le bonheur horatien. L'ode 1.20 le décrit sous l'aspect des réjouissances simples, entre amis, autour d'un vin de peu de prix, ne devant rien ni au Falerne, ni aux collines de Formies. Dans le *Chant Séculaire*, le bonheur que souhaite Horace non plus pour quelques individus, mais pour la collectivité, le Latium, la *res romana*, est mis sous la protection de Phoebus Apollon, le dieu de l'équilibre, qui associe l'arc et la lyre, le clair et l'obscur, qui évite ces excès dont sont loin également les réjouissances décrites en 1.20.

Or ce bonheur décrit dans les poèmes se trouve souligné par un jeu phonique intéressant. En 1.20. 11-12, les deux groupes sujets « nec Falernae uites // neque Formiani colles » sont homéotéleutes ; de plus l'allitération [f] des deux noms propres invitent à les mettre en rapport ; l'organisation rythmique de ces deux groupes prend une ampleur relativement importante (2 vers ½) grâce à la disjonction « mea ... pocula » qui crée un effet d'attente. Indéniablement, il y a des jeux rythmiques très forts dans cette strophe<sup>31</sup>.

Dans la strophe du *Chant Séculaire*, on retrouve le même jeu d'homéotéleute entre les deux membres qui soulignent le bonheur à venir de Rome. On notera qu'en plus de l'homéotéleute, la correspondance verticale « Latiumque / meliusque » souligne davantage encore la cohésion phonique de la strophe.

Les deux couples d'homéotéleutes dans ces deux odes, comme en 1.20. 11-12, mettent en relation la coupe du troisième hendécasyllabe avec la fin de l'adonique : l'isosyllabie entre le premier hémistiche saphique et l'adonique (5 syllabes) est ainsi soulignée. Dans le premier chapitre de cette partie, nous avons vu l'importance de la coupe du troisième vers dans la strophe saphique<sup>32</sup> : elle donne à la strophe une apparence originale par un nouveau membre débutant dans le cours du troisième vers pour s'achever à l'adonique et former ainsi une clôture nette. La relation phonique entre cette coupe et cette clôture de strophe crée un jeu d'écho très riche. Elle donne toute sa profondeur au bonheur décrit dans ces deux strophes.

#### iv. Bilan de l'étude des homéotéleutes rhétoriques en position métrique forte

L'étude des homéotéleutes entre membres syntaxiques, placés en position métrique forte, montre des effets rythmiques remarquables. On trouve dans ces énoncés une rhétorique

<sup>31</sup> Pour l'organisation « tu... | mea... », cf. d'ailleurs ce que nous en avons dit plus haut p. 464.

<sup>32</sup> Cf. *supra* p. 330 sq.

parfaitement maîtrisée, égale à ce que l'on peut trouver dans des textes de prose, et en même temps en coïncidence parfaite avec la grille de lecture métrique. Dans les jeux alors créés de rimes horizontales ou verticales en fin de vers, le sens des énoncés prend une force solennelle d'autant plus évidente qu'ils interviennent souvent dans des odes de célébration. On a alors affaire à une poésie de l'évidence rhétorique, de la transparence du sens : le poète met en scène les procédés mnémoniques de la célébration. Mais, les homéotéleutes peuvent également créer des schémas plus complexes que les rimes horizontales ou verticales de fin de vers : ils soulignent d'autres repères métriques de la strophe, et ainsi donnent à celle-ci une organisation nouvelle et clairement marquée.

Voyons maintenant les cas de contrepoint plus complexe où les homéotéleutes interviennent en position métrique faible.

### III.2. 3 Contrepoint complexe avec le cadre métrique

Sur les 96 couples d'homéotéleutes entre membres syntaxiques, nous en avons dénombré 41 en coïncidence avec le cadre métrique ; il en reste donc 55 où cette coïncidence est absente. Ces cas, qui sont majoritaires, montrent bien que le matériel phonique est utilisé pour la rhétorique, et que c'est seulement secondairement qu'il peut ou non hyperdessiner les repères métriques. Dans les cas que nous allons maintenant examiner, il n'y a plus cette coïncidence : le matériel phonique est entièrement au service de la rhétorique de la phrase. Dans plusieurs cas, l'homéotéleute relie seulement deux verbes de même niveau, deux noms, deux adjectifs de même fonction, qui sont directement juxtaposés ou coordonnés : l'effet rythmique n'est alors pas bien ample. Mais très souvent, on rencontre des jeux rythmiques plus étendus et qui méritent d'être étudiés. Nous allons examiner le contrepoint créé avec la grille de lecture métrique : les premières discordances peuvent tenir à des jeux prosodiques liés à l'usage d'élisions.

#### i. Schémas métriques entachés d'élision

Il est plusieurs cas où les homéotéleutes sont tout proches d'une pertinence métrique, n'était une élision qui, dans la grille de lecture métrique, efface la syllabe finale répétée. Il s'agit du début de la première ode, en 1.1. 2, de 3.3. 49 ainsi que de 3.16. 23-24 :

Maecenas ataus edite regibus	Aurum inreper <u>um</u> et   sic melius si <u>um</u>
o et praesidi <u>um</u> et   dulce decus me <u>um</u>	cum terra celat, spernere fortior

- 3.16. 22-24 :

Quanto quisque sibi plura negauerit,  
ab dis plura feret ; nil cupientium  
nudus castra peto et | transfuga diuitum

partis linquere gesti<sup>o</sup>.

Ces trois cas sont identiques à l'homéotéleute de « Macedo » en 3.16. 14 signalé plus haut<sup>33</sup>. La syllabe devant la coupe, la sixième syllabe des asclépiades mineurs 1.1. 2 et 3.16. 23, la cinquième de l'hendécasyllabe alcaïque 3.3. 49, est identique à une syllabe en fin de vers : si les groupes étaient juxtaposés, sans « et », il y aurait rime parallèle horizontale en 1.1. 2 et 3.3. 49, rime parallèle complexe du même type que ce que l'on rencontre en strophe saphique<sup>34</sup> en 3.16. 23-24.

Dans une lecture prosaïque, on suppose qu'une fin de membre rythmique coïncide avec une possibilité d'hiatus<sup>35</sup> : d'après cette grille de lecture, l'homéotéleute est donc sensible. Mais il y a discordance entre cette grille et la grille de lecture métrique où la diction liée impose une élision de la syllabe et donc un effacement de la finale homéotéleute<sup>36</sup>. L'homéotéleute rhétorique joue donc contre la métrique et la prosodie : il est ainsi dans une situation de présence-absence, peut-être absent, mais du moins suggéré.

Il s'agit de passages où la gravité se mêle à des sentiments plus vifs : les deux vers 1.1. 1-2 forment la dédicace à Mécène de l'ensemble du premier recueil d'odes. Les deux autres passages sont moraux : en 3.3, Junon pose les principes de vertu que devra suivre la future race romaine, en 3.16, Horace se donne en exemple moral à Mécène. La recherche d'un rythme rhétorique en accord avec le cadre métrique s'expliquerait par ces contextes. La discordance crée alors un effet de vivacité.

En 1.1. 2, pour donner sans doute plus de force, à son éloge, le poète surprend par l'emploi d'un mot non-poétique « praesidium »<sup>37</sup> et par son élision devant la coupe. Dès le second vers des *Odes* d'Horace, une telle construction montre un souci d'éviter une poésie de la simple clarté rhétorique.

En 3.3. 49, les élisions sont nombreuses : « aurum inreperitum et sic melius situm ». Cela force à une diction très ample, qui évite les pauses. Cette force rythmique semble rappeler que c'est ici Junon qui parle, et que cette phrase, qui édicte une morale à suivre, est aussi une menace contre qui l'enfreindra.

En 3.16. 22-24, il semble qu'il y ait derrière l'énoncé moral une certaine légèreté humoristique. L'idée philosophique, de 3.16. 21-22, selon laquelle le riche est celui qui ne désire rien, est exprimée, en énoncé-fonction, d'après une métaphore militaire : le poète quitte le camp des riches, et transfuge, gagne celui des pauvres. La métaphore, l'idée, incongrue quand elle est dite à Mécène, qu'Horace a appartenu aux « diutum partes », a quelque chose

<sup>33</sup> Cf. p. 542.

<sup>34</sup> Cf. p. 544.

<sup>35</sup> J. Soubiran, p. 919, recension de B. Sträterhoff, 1995.

<sup>36</sup> J. Soubiran, 1966, considère qu'il y a aphérèse de « est » dans « amatum est » mais élision de « -um » dans « amatum et ». J. Hellegouarc'h est plus nuancé.

<sup>37</sup> « praesidium » est exceptionnel en poésie ; il renvoie ici à des relations précises entre patron et client. Cf. B. Axelson, 1945, p. 98.

d'amusant, elle détend l'allocutaire<sup>38</sup>. On peut comprendre, dans ces conditions, le choix d'un rythme un peu vif.

Dans ces situations, il y a donc un jeu de paradoxe entre la recherche d'homéotéleute rhétorique et la diction liée de la métrique qui le rend impossible. Le contrepoint métrique / rhétorique peut aussi naître d'organisations originales des mots dans la strophe.

ii. Schémas métriques originaux

Parmi les schémas métriques originaux créés par les homéotéleutes, on soulignera d'abord les cas où les mots contenant l'homéotéleute sont derrière le repère métrique : la syllabe répétée est alors en cours de vers. Il arrive une fois que cela crée une correspondance verticale en cours de vers : il s'agit de 3.14. 9-10 :

<sup>1</sup>uirgin[um] matres <sup>2</sup>iuuenumque nuper  
sospit[um]. ...

Le mot derrière une coupe peut également être mis en relation avec l'autre homéotéleute après un début de vers. C'est ce que l'on trouve dans la phrase de 3.4. 41-42 que nous avons analysée au précédent chapitre pour le polyptote « datis / dato »<sup>39</sup> :

<sup>1</sup>uos lene consilium | et dat[is] <sup>2</sup>et dato  
gaude[ti]s, almae. ...

Ce cas comme le précédent montre un énoncé qui joue sur un rythme rhétorique indéniable, où les homéotéleutes ont, dans ce rythme, une pleine pertinence, mais qui ne prend pas appui sur les repères du cadre métrique ; en même temps, ces repères ne sont pas oubliés puisque les mots homéotéleutes sont placés derrière eux. Cela donne au cadre de la strophe une organisation nouvelle, originale. Ces passages, 3.4. 41-42 et 3.14. 9- 10 traitent de sujets sérieux : la célébration des muses dans le premier, celle du retour d'Auguste dans le deuxième. La discordance réglée entre les deux grilles de lecture permet de donner une profondeur à ces expressions ; elle fait sentir l'implication personnelle du poète dans ses propos : il ne s'agit pas seulement d'un rituel froid, la puissance langagière du poète ressort de ces rythmes complexes.

Dans la strophe 1.12. 1-4, au moment où Horace cite un autre poète sûr de sa puissance langagière, Pindare, il emploie à deux reprises un jeu d'homéotéleutes dans une disposition métrique originale :

<sup>1</sup>Quem uir[um] <sup>2</sup>aut heroa <sup>a</sup>lyra <sup>b</sup>uel acri  
tibia sumis celebrare, Clio ?  
<sup>3</sup>quem de[um] ? cuius recinet iocosa

<sup>38</sup> R.G.M. Nisbet – N. Rudd, 2004, p. 206

<sup>39</sup> Cf. p. 454.

nomen imago

Citons cet énoncé dans une disposition rhétorique :

<b>Quem</b> uirum				
aut heroa		lyra		
uel acri		tibia		sumis celebrare, Clio ?
<b>Quem</b> deum ?				

Rappelons que cette strophe est un *motto* pindarique qui reprend le début de la *seconde Olympique* de Pindare. Cependant, de la simple question du poète grec, Horace fait une phrase bien plus complexe. D’abord, dans l’énumération des sujets de célébration (« quel homme, quel héros, quel dieu »), on constate un homéotéleute entre le premier et le dernier membre (« uirum / deum »), ce qui crée une disposition encadrante de type ABA<sup>40</sup>. Cependant, le parallélisme n’est pas parfait. D’abord, sur le plan rhétorique, le troisième membre (« quem deum ? ») intervient en relance. Ensuite, sur le plan métrique, l’opposition « Quem uirum / quem deum » créerait une parfaite correspondance verticale de début de vers, à la fois anaphorique et homéotéleute, si l’élision n’effaçait la syllabe de « uirum », ce qui réduit le parallélisme.

Par ailleurs, on trouve un nouvel homéotéleute entre les deux groupes ablatifs coordonnés : « lyra uel acri tibia ». La position métrique des deux mots homéotéleutes est ici remarquable, puisqu’ils sont derrière un repère métrique, derrière la coupe pour « lyra »<sup>41</sup>, derrière le début de vers pour « tibia ».

En fait, on a ici un rythme rhétorique assez puissant, jouant sur des anaphores (« quem ») et des homéotéleutes sensibles. Mais ce rythme rhétorique ne prend pas appui sur le cadre métrique : la seule chose qui met en coïncidence métrique et rhétorique est l’unité fonctionnelle du premier hémistiche « Quem uirum aut heroa<sup>F</sup> ». Ces discordances créent un rythme original : la rhétorique est puissante, mais, à l’intérieur de la strophe, la phrase s’organise de façon complexe. On a ici, à l’échelle d’une courte strophe éolienne, un rythme assez puissant où Horace pourrait sembler imiter Pindare non seulement par la citation mais par la rhétorique elle-même.

Dans tous ces exemples, nous avons des homéotéleutes rhétoriques intervenant dans des mots placés derrière un repère métrique, donc une position métrique non pas forte, mais du moins notable. Dans les trois exemples que nous venons d’analyser, on voit qu’une telle

<sup>40</sup> Sur ce type de disposition encadrante, cf. p. 543.

<sup>41</sup> La coupe devant « lyra » est féminine, ce qui donne à l’ensemble un rythme général encore plus surprenant : elle suggère un renversement rythmique qui témoigne de la puissance du souffle pindarique.

disposition témoigne d'une grande vivacité : on montre un décalage fort entre les deux grilles de lecture, métrique et rhétorique.

iii. Homéotéleutes en fin de strophe

Une autre tendance assez notable dans l'organisation des homéotéleutes entre membres syntaxiques consiste à mettre en relation un endroit en cours de vers avec la fin de la strophe. L'importance métrique de ce repère de fin de strophe donne au couple d'homéotéleutes un grand relief et souligne ainsi cet endroit de cours de vers. On a ainsi deux cas, en strophe alcaïque, où un intermot dans le cours de l'ennéasyllabe est mis en relation avec la fin de la strophe : il s'agit de 3.29. 55-56 et 4.4. 43-44 :

[Fortunam]

Laudo manentem ; si celeris quatit

pinnas, resigno quae dedit <sup>1</sup>et mea

uirtute me inuolu<sup>o</sup> <sup>2</sup>probamque

pauperiem sine dote quaer<sup>o</sup>.

[ille dies]

qui primus alma risit adorea,

dirus per urbes Afer ut Italas

<sup>1</sup>ceu flamma per tae<sup>das</sup> <sup>2</sup>uel Eurus

per Siculas equitauit un<sup>das</sup>.

Nous verrons dans notre troisième partie combien l'ennéasyllabe alcaïque est malléable grâce à son absence de coupe fixe<sup>42</sup>. Mais l'on voit déjà ici qu'Horace peut donner un grand relief à certains intermots grâce à ces jeux rhétoriques d'homéotéleutes. L'énoncé déploie ainsi une rhétorique sans prendre appui sur les repères internes de la strophe : il en résulte un rythme assez vif.

En 3.29. 53-56, Horace décrit les avantages de son mode de vie et il le fait selon des mouvements ondoyants : les enjambements entre les vers (« mea || uirtute », « probamque || pauperiem »), l'élision de monosyllabe (« me inuoluo ») accentuent le rythme naturellement heurté de la strophe alcaïque<sup>43</sup>. Ce rythme assez vif décrit un poète confiant en sa morale de vie personnelle : Il ne s'agit pas ici de *sententiae* gnomiques, il n'y a pas de généralisation, le poète parle de lui, et le fait sur un ton vif et assuré.

En 4.4. 43-44, il s'agit du début de la narration de la victoire du Métaure : l'évocation d'Hannibal conduit le poète à deux comparaisons (qui jouent sur une antithèse entre des éléments naturels, l'eau et l'air) qui se coordonnent sans prendre appui sur le cadre métrique. Cette discordance vise à peindre la violence de l'invasion punique.

C'est toujours cet effet de vivacité qui est créé dans la dernière strophe de l'ode 3.7, lorsque le poète met en garde Astérie des avances que pourrait lui faire son voisin Enipée : il s'agit des vers 3.7. 29-32 :

<sup>42</sup> Cf. p. 871 sq.

<sup>43</sup> Rappelons que « à l'époque classique, on évite au maximum les monosyllabes élidés » (J. Soubiran, 1966, p. 435).

<sup>1</sup>Prima nocte domum claudē<sup>2</sup> neque in uias  
sub cantu querulae despice tibiae  
<sup>3</sup>et te saepe uocanti  
duram difficilis manē.

On a dans cette strophe une coordination de trois conseils. Le premier et le dernier place le verbe à l'impératif à la fin de la proposition : il y a ainsi homéotéleute entre le premier et le dernier conseil tandis que dans le second le verbe à l'impératif « despice », en cours de proposition, fait seulement écho aux deux autres. Cela crée une disposition en encadrement de type ABA. Le premier membre s'achève en plein cours de vers, ce qui crée une nette discordance avec la grille métrique<sup>44</sup>.

Notre poète lyrique décalque, dans cette ode, des lieux communs de la rhétorique élégiaque : il rappelle les plaintes des amants séparés, et peint les tentations qu'ils peuvent rencontrer<sup>45</sup>. Mais évidemment la visée rhétorique est ici fort différente : la position de témoin extérieur du locuteur l'amène à regarder les choses d'un œil amusé et distant. Dans ce passage de 3.7. 29-32, le poète conseille à Astérie de rester fidèle à son amant (ou mari<sup>46</sup>) et de se protéger d'un voisin trop entreprenant<sup>47</sup> : fermer sa porte, ne pas se montrer à la fenêtre, ne pas se laisser fléchir par les pleurs de l'amant, autant de règles qui donneront un bon *paraklausithuron* ! Mais, ici, contrairement au schéma élégiaque, le locuteur conseille à la jeune fille de résister aux plaintes<sup>48</sup>.

Horace joue donc ici sur une distanciation par rapport à l'élégiaque. Le rythme qu'il adopte témoigne d'une complexité qui donne toute sa profondeur au sens de l'ode : on y reconnaît le contrepoint entre une rhétorique imitée (l'élégiaque) et une posture (lyrique) qui lui est opposée, on y voit le creusement d'un genre se définissant par rapport à d'autres<sup>49</sup>.

<sup>44</sup> D'autant plus que l'intermot est féminin : sur le partage des brèves ainsi suscitée Cf. p. 814.

<sup>45</sup> F. Cairns, "Horace *Odes* 3.7: elegy, lyric, myth, learning and interpretation" in S. Harrison, 1995, p. 68-70, souligne que, dans cette ode, l'élégiaque tient non seulement aux topiques mais aussi au lexique employé (cf. « ignibus uri, fallax, integer... »).

<sup>46</sup> Certains critiques (cf. R.G.M. Nisbet – N. Rudd, 2004, p. 113) voient en Gygès l'époux d'Astérie et non simplement son nom, ce qui compliquerait l'ode 3.7 d'une réflexion sur le mariage à mettre en relation avec 3.6.

<sup>47</sup> F. Cairns, *ibid.*, p. 70-71 rappelle que l'exhortation à la fidélité relève d'une rhétorique anti-élégiaque : dans la même situation, Properce (*Prop*\_3.20), Tibulle (*Tib.* 1.2) conseillent au contraire l'infidélité.

<sup>48</sup> Il y a là une ambiguïté remarquable : d'un côté, par ses conseils, le poète met en place tous les ingrédients d'une scène élégiaque : en cela, il montre ses capacités à intégrer le genre élégiaque dans le lyrisme. Mais d'un autre côté, ses conseils s'opposent à la réalisation d'un cortège amoureux, d'un kômos, où pourrait s'exprimer la relation érotique. F. Cairns, *ibid* parle d'anti-kômos, qui est donc anti-élégiaque. Cf. également R.G.M. Nisbet – N. Rudd, 2004, p. 122.

<sup>49</sup> Nous avons ici montré comment ce passage se présentait comme une exhortation du locuteur lyrique à respecter un *paraklausithuron* typiquement élégiaque. Par ailleurs, il faut noter le rapport avec le genre épique : selon S.J. Harrison, 1988 (1), Astérie est invitée, dans ce passage, à tenir un rôle de Pénélope. De fait, la situation décrite ressemble fort à l'Odyssée : Gygès-Ulysse est loin de son épouse Astérie-Pénélope et tenté par Chloé-Calypso, tandis que l'épouse subit l'assaut d'Enipeus- les prétendants. F. Cairns *art. cit.*, in S.J. Harrison, 1995 (éd) p. 96-99 critique cette interprétation, trouvant les analogies discutables.



Dans tous ces passages que nous venons d'analyser, l'outil phonique, mis au service de la rhétorique, éclaire le cadre métrique d'un jour nouveau. Chaque fois, ce contrepoint complexe exprime la vivacité d'un sentiment puissant. Qu'il s'agisse de sujets élevés (la victoire du Métaure), de réflexions morales ou de sujets érotiques, le rythme donne à ces odes une profondeur de sens très particulière.

iv. Bilan de l'étude des homéotéleutes rhétoriques en position métrique faible

Dans tous les passages que nous avons étudiés ici nous avons pu reconnaître une tendance identique. Les homéotéleutes entre fins de membres, lorsqu'elles s'organisent sans concordance avec le cadre métrique, témoignent d'une rhétorique forte, vive et personnelle. Il ne s'agit plus de passages gnomiques ou hymniques, ou bien, quand c'est le cas, ils se chargent d'autres intentions (par exemple, en 3.29. 53-56, le poète se donnant en exemple d'une morale de vie, montre qu'il est intimement persuadé des avantages de cette morale). Dans la plupart de ces passages, s'expriment des sentiments individuels du poète, la confiance dans sa parole poétique (1.12), dans son art de vivre (3.16, 3.29), l'attachement personnel à des hommes (Mécène en 1.1, Auguste en 3.14). La rhétorique se déploie dans ces passages avec force mais sans chercher une coïncidence avec un cadre métrique préétabli : il n'y a plus rien du ton de rituel que l'on pouvait trouver dans les cas de rimes parallèles.

### Conclusion de la section

Au terme de cette section, on peut dire que le matériel phonique a un rôle rhétorique fondamental : au même titre que le matériel lexical que nous avons étudié dans le chapitre précédent, les jeux de sonorités, en l'occurrence les homéotéleutes, scandent la colométrie de la phrase en soulignant les relations entre membres syntaxiques fonctionnellement équivalents ou subordonnés. Ce n'est que secondairement que ce matériel phonique à pertinence rhétorique peut ou non hyperdessiner le cadre métrique : on a alors affaire ou bien à des jeux de rimes parallèles typiques de passages gnomiques ou hymniques, ou bien à une rhétorique vive en discordance avec le cadre métrique et particulièrement notable dans les passages où s'expriment des sentiments individuels.

Le rythme rhétorique créé par ce matériel phonique se dépose dans le cadre métrique selon une poétique qui oscille donc entre la représentation d'un sens transparent et immédiatement mémorisable et la peinture d'un sens sûr de lui, se déployant avec force et en entrant en conflit avec le cadre simple du mètre.

Maintenant qu'a été soulignée la nature rhétorique du matériel phonique, il nous semble possible d'essayer de montrer comment il peut également être mis au service de la grille de lecture métrique : c'est ce que nous allons faire dans une troisième section.

### III.3 ORGANISATION PHONIQUE D'UNE UNITE METRIQUE

Contrairement à l'étude rhétorique du matériel phonique que nous avons menée dans la précédente section, l'étude des jeux de sonorités au service du cadre métrique a assez souvent retenu l'attention des critiques. Certes, aucun ouvrage à notre connaissance n'existe, qui viserait à une étude complète des jeux de sonorités organisant la strophe horatienne<sup>1</sup> – d'ailleurs une exhaustivité dans ce domaine est peu envisageable ; cependant des remarques dans les commentaires<sup>2</sup>, des études plus générales comme celle dont nous avons parlé plus haut de N.I. Herescu<sup>3</sup> montrent de façon empirique comment les jeux phoniques peuvent organiser un véritable réseau dans le cadre du vers ou de la strophe.

Nous ne saurions ici étudier de façon complète cette organisation phonique de l'unité métrique. Ce que nous voudrions faire, c'est plutôt attirer l'attention sur quelques points, nous attacher à l'analyse précise de certains jeux phoniques et également montrer comment ces jeux phonique au service de la métrique s'intègrent à notre compréhension du rythme des *Odes*, comme contrepoint entre métrique et rhétorique.

Si l'étude des jeux phoniques au service du mètre est complexe et peut difficilement faire l'objet d'une étude exhaustive, c'est que les phénomènes risquent toujours d'apparaître un peu diffus, d'où un risque de subjectivisme. Au long de cette section, nous voudrions montrer quel échelonnement existe depuis des phénomènes phoniques qui peuvent faire l'objet d'une étude exhaustive, parce qu'on peut y reconnaître des pertinences bien définies, jusqu'à d'autres plus insaisissables.

La pertinence des phénomènes phoniques peut être de plusieurs natures. Dans la précédente section, nous avons exploré comment les jeux phoniques pouvaient avoir une pertinence rhétorique en intervenant en homéotéleutes en fin de membre phrastique. À cette occasion, nous avons également souligné le fait que, dans la grille de lecture rhétorique, un autre type de pertinence était nécessaire : pertinence morphologique. Les sons répétés doivent être des désinences morphologiques et coïncider avec une équivalence fonctionnelle. Si cette équivalence fonctionnelle est nécessaire dans une grille de lecture rhétorique, où le sens est primordial, elle ne l'est plus nécessairement dans une grille de lecture métrique. Enfin, la répétition phonique a une pertinence métrique quand elle intervient devant un repère métrique, en fin d'hémistiche, de vers ou de strophe.

Pour étudier comment l'outil phonique est mis au service de la grille de lecture métrique, on pourrait envisager différents niveaux : une triple pertinence métrique, rhétorique

---

<sup>1</sup> M. Nasta, *art. cit.*, in J. Dangel – M. Murat, 2005 note également que « le terrain a été [seulement déblayé] par quelques recherches fondamentales » : cf. L.P. Wilkinson, 1963 (notamment p. 9-35 et 204-212) et M. Owen Lee, 1969 (notamment p. 3-58 et 65-77).

<sup>2</sup> Notamment ceux de D. West, 1995, 1998, 2002, *passim*.

<sup>3</sup> N.I. Herescu, 1960, notamment p. 82-95.

et morphologique<sup>4</sup>, une double pertinence métrique et morphologique, une absence de pertinence métrique (avec ou sans pertinence morphologique).

Afin d'étudier les cas avec précision, il paraît bon de s'intéresser successivement aux différents types de pertinences. Dans la précédente section, nous nous sommes intéressé à la pertinence rhétorique des jeux phoniques : nous avons vu qu'elle pouvait ou non s'accompagner d'une pertinence métrique.

Dans cette section, nous allons commencer par envisager des jeux phoniques avec pertinence morphologique : afin que l'étude puisse être précise et complète, nous nous limiterons à un domaine particulier, celui des morphèmes verbaux. Nous étudierons donc les homéoptotes verbaux et nous intéresserons à leur position métrique, pertinente (c'est-à-dire devant repère métrique), simplement remarquable (dans des cas qu'il faudra définir) ou sans valeur métrique.

Ensuite, nous envisagerons en elle-même la pertinence métrique des jeux phoniques : nous verrons comment les phonèmes répétés devant les repères métriques peuvent s'organiser selon des schémas plus ou moins complexes et nous nous interrogerons sur leurs différentes valeurs.

Enfin, nous nous demanderons si des jeux phoniques peuvent organiser le vers sans prendre appui sur une pertinence métrique ou morphologique.

### **III.3. 1 Organisation phonique avec pertinence morphologique : cas des homéoptotes verbaux**

Le verbe est le nœud syntaxique et sémantique de l'énoncé. Dans une phrase complexe, s'il est un constituant syntaxique qui peut inviter à mettre en relation les différentes propositions, c'est bien le verbe. Même s'il n'est pas au début ou à la fin de la proposition, le verbe ressort naturellement et peut être mis en relation avec celui d'une proposition coordonnée ou subordonnée. Évidemment, c'est le cas quand les deux verbes de la phrase complexe sont en relation d'homéoptote<sup>5</sup> : les sonorités participent alors à cette mise en rapport des propositions. Du point de vue opposé, on peut dire que l'équivalence morphologique des sonorités ici répétées souligne ces jeux phoniques.

La question qui se pose pour nous est de savoir selon quelle modalité ces jeux phoniques à pertinence morphologique peuvent avoir un rôle d'organisateur pour la grille de lecture métrique. Le problème est double. D'une part, il s'agit de repérer quelles positions métriques de ces sons répétés peuvent avoir la force suffisante pour organiser la strophe. C'est

---

<sup>4</sup> Pour cette triple pertinence métrique et rhétorique et donc morphologique, cf. ci-dessus p. 535 sq.

<sup>5</sup> La définition de l'homéoptote selon les grammairiens antiques paraît ambiguë : cf. H. Lausberg, 1960, § 731. Quintilien, *IO* 9.3. 78, la définit comme une similitude désinentielle, qui peut être dénuée de similitude phonique (causam / mulierem) ; à l'inverse, *Rutil* 2.13 la définit comme une similitude désinentielle, accompagnée d'une similitude phonique remontant jusqu'à la syllabe tonique (consilium / auxiliium ; assentantur / insidiantur).

ce que nous ferons dans un premier temps. Après avoir ainsi défini la valeur métrique de ces jeux phoniques, nous pourrions voir, d'autre part, s'ils peuvent se passer de toute pertinence rhétorique pour organiser la strophe.

i. Position métrique des jeux de sonorités à pertinence morphologique

Nous allons examiner ici les répétitions de même désinence verbale accompagnée d'une sonorité identique entre verbes de même phrase. Le problème est de savoir si ces outils phoniques de nature morphologique, lorsqu'ils ne sont pas en position rhétorique forte, peuvent encore jouer un rôle rythmique, en organisant la strophe grâce à une position métrique notable, vraiment pertinente ou seulement remarquable : mais encore faut-il définir ces positions métriques notables. C'est ce que nous allons d'abord nous employer à faire.

En laissant de côté les jeux phoniques prolongés au-delà d'un rythme binaire, qui sont peu nombreux, on peut répertorier 111 couples de verbes homéoptotes se rencontrant dans une même phrase et dans une même strophe. Sans préjuger de leur intérêt pour nous, on peut classer ces 111 cas selon la position métrique du verbe :

**Tableau B-22**

1 <sup>er</sup> verbe 2 <sup>e</sup> verbe	initiale du vers	devant coupe	derrière coupe	cours de vers	finale du vers	<b>Total</b>
initiale du vers	20	2	11	7	3	<b>43 :38,7%</b>
devant coupe	4	1	2	0	0	<b>7 :6,3%</b>
derrière coupe	7	3	8	4	0	<b>22 :19,8%</b>
cours de vers	13	1	5	5	1	<b>25 :22,5%</b>
Finale du vers	5	3	3	0	3	<b>14 :12,6%</b>
<b>Total</b>	<b>48 :43,2%</b>	<b>10 : 9%</b>	<b>29 :26,1%</b>	<b>17 :15,3%</b>	<b>7 : 6,3%</b>	<b>111</b>

Un grand nombre de verbes homéoptotes interviennent à l'initiale du vers. Une telle position met en évidence moins la désinence répétée que le verbe dans son ensemble. Malgré cela, une telle position ne semble pas négligeable pour ce qui nous occupe ici. L'intérêt de ces différentes positions métriques doit être examiné.

Parmi ces couples de verbes homéoptotes, quels sont ceux auxquels on peut reconnaître une position métrique pertinente ? Il nous semble que deux tendances contraires se font sentir.

D'une part, les sonorités en fins de mots, de même qu'ils ont une pertinence rhétorique en fin de membre syntaxique<sup>6</sup>, doivent avoir une pertinence métrique en fin de membre

<sup>6</sup> J. Dangel, 1982, p. 139-142.

métrique, en fin de vers ou fin d'hémistiche, devant la coupe : c'est la définition moderne de la rime. Ainsi ont une pertinence métrique forte :

- Le cas unique de correspondance verticale de verbes homéoptotes devant coupe en 3.21. 17-18 :

Tu spem **reducis** | mentibus anxiiis  
uioresque et **addis** | cornua pauperi

Dans cet hymne au vin, le soulignement phonique des repères métriques, grâce à des outils de nature morphologique, mais sans recherche de position rhétorique pertinente, organise la strophe en créant des effets d'échos très nets : cela suscite, d'un vers à l'autre, un sentiment de régularité qui souligne la louange à Bacchus. On note d'ailleurs que, pour obtenir cette correspondance verticale entre les sonorités, Horace a adopté en 3.21. 18 un ordre des mots assez inhabituel et qui pourrait relever d'un style hymnique<sup>7</sup>. Tout cela concourt à créer une régularité typique du genre hymnique. En même temps, la correspondance phonique intervient à la coupe et non en fin de vers, et à des positions sans pertinence rhétorique, ce qui évite une trop grande solennité qui siérait davantage à un hymne civique traditionnel.

- Les trois correspondances verticales de verbes homéoptotes en fin de vers, comme en 2.8. 6-7 :

... ; sed tu simul obligasti  
perfidum uotis caput, **enitescis**  
pulchrior multo iuuenumque **prodīs**  
publica cura.

Cette ode 2.8 s'amuse de cette belle Bariné qui fait tourner les têtes de tous les hommes. Le jeu rythmique est complexe ici : les deux verbes des propositions coordonnées sont homéoptotes et placés en fin de vers consécutifs. Il y a là la recherche indéniable d'une régularité métrique qui s'oppose à l'organisation rhétorique : de fait, la position des deux verbes dans la phrase ne leur donne aucune pertinence dans cette grille de lecture. Ce contrepoint complexe contribue à la vivacité excessive et humoristique qu'apporte le poète à sa célébration des charmes de Bariné.

- Les trois correspondances coupe / fin de vers de verbes homéoptotes, comme en 1.3. 26-28 :

Audax omnia perpeti  
gens humana **ruit** | per uetitum nefas ;

---

<sup>7</sup> R.G.M. Nisbet – N. Rudd, 2004, p. 252 notent que cette position du « -que » est certes fréquente chez Horace mais qu'elle pourrait relever ici d'un style hymnique (ils rapprochent 2.19. 27, 3.4.11)

audax Iapeti genus

ignem fraude mala gentibus **intulit**.

En écho à l'anaphore d'« audax » qui distingue très nettement les deux moitiés du quatrain, la position métrique des verbes homéoptotes « ruit / intulit » souligne plus légèrement le parallélisme des deux énoncés en relation sémantique.

La position des verbes homéoptotes en fin de vers ou d'hémistiche est métriquement pertinente et crée, au sens moderne, un effet de rime<sup>8</sup>. Le Tableau B-22 répertorie sept cas de ce type : c'est peu. Cependant, on peut reconnaître dans ces cas un mélange de solennité et d'originalité. La répétition d'une même désinence verbale entre deux propositions relève d'une régularité de nature rhétorique, mais la position de ces désinences, sans pertinence dans cette grille de lecture rhétorique, ne vaut que dans une lecture métrique. Les trois passages que nous venons d'examiner interviennent dans des moments importants (éloge du vin ou de Bariné, expression morale) ; l'utilisation dans une lecture *ad metrum* de jeux phoniques à pertinence morphologique donne un éclairage original aux expressions, qui peuvent s'empreindre de légèreté gracieuse tout en soulignant la régularité du cadre métrique.

D'autre part la position en début de membre métrique ne doit pas être négligée, nous semble-t-il. De fait, le son répété est une désinence qui ne peut pas être séparée du radical du verbe : autant que la répétition de cette désinence elle-même, c'est la correspondance entre deux verbes qui attire l'attention de l'auditeur. Or si le début de ces verbes coïncide avec le début d'un membre métrique, début de vers ou d'hémistiche, après la coupe, la position métrique de l'homéoptote nous semble avoir sinon une pleine pertinence, du moins une valeur notable.

Ainsi une correspondance verticale de verbes homéoptotes à l'initiale de vers est notable. Dans le cas où les deux verbes sont isosyllabiques, la correspondance est évidente. C'est le cas par exemple en 1.9. 5-8 :

**Dissolue** frigus ligna super foco

large reponens atque benignius

**deprome** quadrimum Sabina,

o Thaliarche, merum diota.

Ici, bien sûr, ce n'est pas seulement l'homéoptote de la désinence de l'impératif /e/ qui suscite un sentiment d'écho entre les deux verbes, c'est également l'isosyllabie des deux verbes, l'allitération initiale en [d] et la répétition de la même voyelle tonique [ó]. Tous ces phénomènes phoniques sont soulignés par le fait que les deux mots sont fonctionnellement équivalents. Ces jeux phoniques ont ainsi une pertinence morphologique. Les deux verbes, en

---

<sup>8</sup> Ce type de rime sera défini plus loin comme une rime parallèle sans pertinence rhétorique (cf. p. 567).

position métrique initiale, apportent une organisation métrique très nette de la strophe en deux fois deux vers. Le dessin phonique très net de cette organisation métrique est cependant en concurrence avec l'organisation syntaxique, puisque le passage de la première à la deuxième proposition se fait à la coupe du deuxième vers : autrement dit, dans une lecture *ad sensum*, la correspondance entre les deux verbes ne se fait aucunement sentir, elle n'a aucune pertinence rhétorique. Cette concurrence entre l'organisation syntaxique de la strophe, soulignant la coupe du deuxième vers, et le soulignement phonique d'une organisation métrique en deux fois deux vers crée un contrepoint intéressant. On y reconnaît à la fois une clarté de la pensée et une grâce légère dans l'injonction prononcée.

Cependant, même lorsqu'il n'y a pas d'isosyllabie et donc pas de correspondance verticale entre les deux fins de mots, la relation d'équivalence fonctionnelle entre les deux verbes invite à mettre en relation la désinence répétée. Sans être aussi puissante, la répétition de la désinence de troisième personne en 3.5. 6-8 n'est pas sans intérêt pour l'organisation métrique de la strophe :

Milesne Crassi coniuge barbara  
turpis maritus | **uixit** et hostium,  
pro curia inuersique mores !,  
**consenuit** socerorum in armis

La position des deux verbes homéoptotes à la coupe du deuxième vers et au début du quatrième éclaire la strophe, semble-t-il, d'une façon originale et assez notable. Bien sûr, c'est là une organisation beaucoup moins régulière que dans le cas précédent de 1.9. 5-8 : ici s'exprime la vivacité de la parole du poète dénonçant la décadence morale des Romains.

Les positions métriques des verbes, que nous venons de définir, avant et après les repères métriques, nous semblent avoir une valeur suffisante pour que ces répétitions de sons à pertinence morphologique puissent paraître hyperdessiner le cadre métrique.

Lorsqu'en revanche au moins un des deux verbes ne se trouve pas à l'une des positions que nous venons de définir, il ne nous semble pas que les sonorités puissent nettement organiser le cadre strophique. Par exemple dans la strophe gnomique de 2.2. 5-8, la position en cours de vers du deuxième verbe empêche un sentiment de correspondance métrique :

**Viuet** extento Proculeius aeuo,  
notus in frates animi paterni ;  
illum **aget** pinna metuente solui  
Fama superstes.

La position du verbe « aget », en cours de vers, ne permet pas un sentiment de correspondance métriquement pertinente dans la répétition de la désinence de futur /-et/. Dans cette strophe saphique très simple, nettement organisée syntaxiquement en deux fois deux vers, Horace évite d'ajouter encore un unisson phonique. Cette absence de correspondance verticale peut avoir pour effet de souligner le « illum » initial : le « oui » initial dans la traduction de F. Villeneuve peut paraître exprimer cet effet.

On considérera donc qu'une organisation phonique de la strophe est sensible lorsqu'une répétition de sons morphologiquement pertinente a lieu avec des mots placés avant ou après des repères métriques, coupes ou changements de vers. On dénombre 75 couples de ce type dans les *Odes* ; sur les 111 couples d'homéoptotes verbaux, seuls 36 ont au moins un verbe en cours de vers, en position métrique faible.

La question qui se pose alors est de savoir si une telle organisation phonique de la strophe perdure lorsque ces sons ne sont pas en position rhétorique pertinente

ii. Analyse de ces jeux phoniques avec ou sans pertinence rhétorique

Tous les exemples que nous avons donnés ci-dessus illustrent déjà le fait que des homéoptotes verbaux peuvent être placés par Horace selon des positions métriques pertinentes notables, même lorsqu'ils n'ont pas une position rhétorique pertinente. En effet, dans aucun des cas que nous avons cités, les deux verbes ne se trouvent au début ou à la fin du membre syntaxique.

Lorsqu'Horace organise ces jeux d'homéoptotes verbaux dans le moule de la strophe, il ne recherche pas particulièrement un unisson avec la grille de lecture rhétorique. Il y a unisson dans les cas où la position rhétorique du verbe est équivalente à la position métrique, en début ou en fin de membre. C'est le cas par exemple en 2.4. 5-8, lorsque les deux verbes homéoptotes sont à l'initiale à la fois du vers et de la proposition :

**mouit** Aiacem Telamone natum

forma captivae dominum Tecmessae ;

**arsit** Atrides medio in triumpho

uirgine rapta.

La répétition de la désinence /-it/ a une grande pertinence rhétorique : les deux verbes ainsi placés à l'initiale de la phrase ont un effet d'insistance oratoire évident. Le jeu phonique sert donc ici davantage la rhétorique que la métrique. On a ici un exemple d'unisson parfait entre les positions rhétoriques (début de membre) et métriques (début de vers) des deux verbes.

Plusieurs fois, il arrive qu'un seul des deux verbes homéoptotes soient en position d'unisson pertinent métrique / rhétorique. Quand le second verbe est en initiale de membre à la fois métrique et rhétorique, le jeu phonique sert l'organisation rhétorique de l'énoncé. Ainsi



en 3.11. 21-24, lorsqu'Horace montre le pouvoir de la lyre aux Enfers, le jeu sur les désinences verbales est sensible<sup>9</sup> :

Quin et Ixion Tityosque uoltu  
**risit** inuito, | **stetit** urna paulum  
sicca, dum grato Danaï puellas  
carmine mulces.

Le verbe « stetit » à l'initiale de la nouvelle proposition à un effet de relance en reprenant la même désinence que le verbe précédent placée en position pénultième de la proposition<sup>10</sup>. L'outil phonique est alors intégré dans les deux grilles de lecture métrique et rhétorique, placé au centre d'un contrepoint qui peint l'exaltation du poète évoquant le pouvoir mythique de son art.

Dans les autres cas où un seul des verbes homéoptote est en position d'unisson pertinent métrique / rhétorique, le jeu phonique sert avant tout la grille de lecture métrique, même si la grille de lecture rhétorique n'est pas oubliée pour autant. Citons par exemple 1.23. 5-8 :

Nam seu mobilibus ueris **inhorruit**  
aduentus foliis, seu uirides rubum  
dimouere lacertae,  
et corde et genibus **tremitt**.

Le poète compare ici la rétive Chloé à un faon qui craint de s'éloigner de sa mère. L'ironie de cette strophe est sensible. La phrase est construite sur une double conditionnelle qui se prolonge sur trois vers et qui décrit avec force détails les menus événements qui font trembler la jeune fille : le décalage entre l'ampleur de ces conditionnelles et la petitesse des événements qu'elles décrivent expriment la moquerie du poète vis-à-vis de la peureuse Chloé.

Or ici, le jeu phonique d'homéoptotes entre « inhorruit » et « tremitt » ne sert pas directement la grille de lecture rhétorique, puisque le premier verbe intervient en plein cours de proposition. Le jeu de sonorité vaut surtout pour la grille de lecture métrique, puisqu'il crée une rime de fin de vers. On pouvait s'attendre à ce qu'un jeu phonique renforce l'aspect oratoire et par là ironique de l'énoncé. En réalité, la correspondance entre les deux verbes est de nature métrique. D'une part, elle hyperdessine le cadre strophique, créant cette rime entre le premier et le dernier vers. D'autre part surtout, le jeu de mot sur « inhorruit » est souligné métriquement : « inhorruit » a pour sujet « aduentus ueris » selon un emploi poétique qui

<sup>9</sup> On sera sensible également à la rime interne « inuito | ... grato |... » : Là-dessus, cf. ci-dessous p. 564.

<sup>10</sup> L'effet est proche de celui de la construction que nous avons analysée dans le chapitre précédent sur les outils lexicaux, et qui confronte une anaphore métrique à une quasi anadiplose rhétorique : cf. p. 424.

exprime l'idée du frémissement des feuilles et du bruissement qu'il provoque<sup>11</sup>, mais en même temps le verbe laisse ressortir son sens fréquent « trembler de peur ». De la sorte, l'arrivée d'un printemps, symbole d'un élan vital qui fait trembler Chloé, exprime elle-même un sentiment de crainte. Or « inhorruit » rime avec « tremit » qui dénote bien, cette fois, le tremblement de peur du faon auquel Chloé est comparée. On a ainsi un jeu sémantique sur les verbes à la rime. Ce jeu à la fois phonique et sémantique se fait sans prendre appui sur la grille de lecture rhétorique, mais seulement grâce au cadre métrique qui gagne ainsi en importance. Il n'y a pas directement d'ironie ici ; soulignant le cadre métrique, le poète joue plutôt sur la musique des sons et des images qui se croisent, pour faire de ce passage une chanson d'amour légère et tempérer l'ironie oratoire que la structure de la phrase pouvait créer.

Lorsqu'aucun des deux verbes homéoptotes n'est en position d'unisson pertinent métrique / rhétorique, le jeu phonique est entièrement mis au service de l'organisation métrique de la strophe. En 1.25. 1-4, cela participe au même effet qu'en 1.23. 5-8 : comme nous l'avons dit plus haut, cette strophe, du moins au début, montre la simplicité d'une chanson d'amour légère :

Parcius iunctas | **quatiunt** fenestras  
 iactibus crebris iuuenes proterui  
 nec tibi somnos | **adimunt** amatque  
 ianua limen

La correspondance verticale entre les deux verbes en début de second hémistiche saphique est très nettement sensible : outre la répétition de la désinence « -unt », l'auditeur est sensible à la reprise des mêmes voyelles [a] et [i]. Cette correspondance entre le premier et le troisième vers correspond à une organisation phonique de la strophe : elle donne un sentiment de régularité. On notera cependant que la contradiction entre la position métrique du verbe « adimunt » en début d'hémistiche et sa position rhétorique en fin de proposition suscite un décalage, une impression de rejet qui complexifie légèrement l'ode.

Malgré tout, la coordination entre les deux propositions contenant les verbes homéoptotes se fait en début de vers (1.25. 3 : « nec... ») ; de plus il n'y a pas de tension syntaxique à la fin de cette strophe. Tout cela témoigne de la simplicité de ce passage qui appartient au genre de la chanson d'amour<sup>12</sup>.

<sup>11</sup> Ce passage est d'une interprétation difficile : l'emploi d' « inhorrescere » avec comme sujet la cause du tremblement est attesté chez Pétrone, mais la logique de l'énoncé manque de précision. Alors que le mouvement du lézard (seconde conditionnelle) est la cause immédiate de la crainte du faon (proposition principale), l'arrivée du printemps (première conditionnelle) n'est qu'une cause éloignée. Sur ce problème, cf. R.G.M. Nisbet-M. Hubbard, 1970, p. 276-277. Plusieurs éditeurs ont préféré modifier le texte des manuscrits : l'édition de D.R. Shackleton Bailey, 2008, suivant une conjecture de Gogau et Bentley, propose « uepris inhorruit ad uentum foliis » : cf. cependant les réserves de R.G.M. Nisbet – M. Hubbard, *ibid.*

<sup>12</sup> Sur cette ode, comparée à 4.13, cf. p. 382.

Il en va de même en 4.11. 9-12 :

cuncta festinat manus, huc et illuc  
**cur**sit**ant** mixtae pueris puellae,  
sordidum flammae | **trep**id**ant** rotantes  
uertice fumum.

Cette strophe saphique est parfaitement close sur elle-même avec un pilier syntaxique très net à la fin du second vers. La simplicité de l'ensemble est donc parfaitement assurée : on a affaire à une invitation bachique gracieuse et sans violence. C'est dans ce contexte que les jeux phoniques interviennent dans le but unique d'hyperdessiner le cadre métrique. On note ainsi l'homéoptote des deux verbes trissyllabiques<sup>13</sup> « cursit**ant** » et « trepid**ant** » en début de vers et devant la coupe<sup>14</sup>. En plus de cela, il faut souligner l'allitération d'un vers à l'autre dans les deux premiers vers « cuncta / **cur**sit**ant** », l'allitération unifiant l'hémistiche « **pueris puellae** », enfin la rime entre trois repères métriques consécutifs (« ... mixtae | ... puellae || ... flammae | »)<sup>15</sup>. Par tous les jeux phoniques de cette strophe, ainsi que par ceux des strophes précédentes, le poète peint la grâce et la vitalité de la fête qu'il désire préparer pour l'anniversaire de son ami Mécène. Tout bouge dans cette strophe : la troupe des invités (« manus »), les garçons et les filles, les flammes. Horace peint cette vie dans un cadre parfaitement maîtrisé et orné de jeux phoniques remarquables.

Dans cette strophe de 4.11, comme dans celle, plus haut, de 1.25, la syntaxe est en parfait accord avec le cadre métrique : les changements de propositions interviennent à des repères métriques et il n'y a pas de tension syntaxique en fin de strophe. Seuls quelques rejets (1.25. 3 : « amatque », 4.11. 9 : « huc et illuc ») viennent donner un peu de vivacité sur le plan syntaxique.

La structure syntaxique est beaucoup plus complexe en 1.16. 17-21 : le changement de proposition intervient en cours de vers 18 et il y a enjambement strophique compact :

17 Irae Thyesten exitio graui

<sup>13</sup> M.C.J. Putnam, 1986, p. 190, souligne une gradation entre les trois premières strophes qui sont toutes formées de trois propositions juxtaposées : en 4.13. 1-4, on a une anaphore du verbe monosyllabique « est » ; en 4.13. 5-8, les trois verbes de la strophe sont dissyllabiques (« fulges, ridet, auet » : les deux derniers forment une homéoptote dans les mêmes positions métriques qu'à la strophe suivante) ; en 4.13. 9-12, les trois verbes sont trissyllabiques. L'auteur juge que cette gradation témoigne d'une montée en puissance de la vitalité, de la joie dans l'attente de la fête qui se prépare.

<sup>14</sup> *Id.*, 189 note, remarque que cet homéoptote « cursit**ant** / trepid**ant** » est prolongé en écho par « rot**antes** » et que ce son [an], avec son renversement [na], scande les cinq premières strophes de cette ode : 4.11. 1 : « super**ant**is **ann**um », 4.11. 2 : « **Albani** », 4.11. 9 : « festinat », 4.11. 17-18 : « **sanctior**que **natali** », 4.11. 19 : « **Maecenas** », 4.11. 20 : « **ordinat annos** ».

<sup>15</sup> Enfin, H.P. Syndikus, 2001, p. 373 note en 4.11. 11 une allitération en [r] et [t].

strauere et altis urbibus ultimae

stetere causae, cur perirent

20 funditus inprimeretque muris

21 hostile aratrum exercitus insolens.

Les jeux phoniques entre les deux verbes sont le centre d'un contrepoint très complexe entre les deux grilles de lecture. La répétition de la désinence du parfait « -ere » est suggérée mais effacée dans la grille de lecture métrique par l'éliision qu'impose la diction liée ; pourtant, c'est exclusivement dans cette grille de lecture métrique, que l'homéoptote a sa pertinence, puisque le second verbe est en plein cours de proposition. L'homéoptote suggère donc un dessin phonique de la strophe par la correspondance verticale en début de vers, mais elle est effacée par cette même grille métrique. Pourtant, un autre jeu phonique insiste également sur la correspondance verticale : l'allitération des deux verbes « strauere / stetere » est, elle, parfaitement sensible et souligne le cadre métrique.

Mais ces jeux phoniques autour des verbes, qu'ils soient puissants comme l'allitération ou seulement suggérés comme l'homéoptote, tout en soulignant la régularité métrique de la strophe, sont en total décalage avec le déploiement rhétorique : en effet, le premier verbe, qui achève la première proposition, est en rejet d'un vers à l'autre, et le second vers, lui, intervient en plein cours de la seconde proposition qui enjambe deux vers. Alors que les jeux phoniques soulignent la régularité de la strophe, les verbes qui en sont le support sont, dans l'organisation phrastique, en contradiction avec cette régularité.

Ce contrepoint très complexe contribue à la vivacité de l'énoncé. Horace décrit les effets de la colère : il n'est donc pas étonnant qu'il adopte ici un rythme empreint d'agitation.

### iii. Bilan de l'étude des homéoptotes verbaux

Par l'analyse de ces homéoptotes verbaux, nous avons essayé d'analyser comment les jeux phoniques à pertinence morphologique pouvaient, en position métrique pertinente, souligner la régularité du cadre strophique ; nous avons voulu montrer comment cette pertinence métrique des jeux phoniques pouvait exister, même lorsqu'il n'y a pas d'unisson avec la grille de lecture rhétorique. Bien au contraire, lorsque, loin d'avoir un unisson, on a un complet décalage avec la grille de lecture rhétorique, un contrepoint complexe s'établit dont la valeur sémantique est évidente.

Nous avons relevé, plus haut, 75 couples de verbes homéoptéleutes en position métrique pertinente ou notable ; parmi ceux-ci, on note que la moitié (37) s'appuie sur un unisson avec la grille de lecture rhétorique, tandis que l'autre moitié (38) n'a pas cet unisson. Cela montre bien que des jeux phoniques peuvent être mis au service de la grille de lecture métrique, sans référence à la rhétorique.

On a donc affaire à des cas où le cadre métrique est souligné par des outils phoniques dotés d'une pertinence morphologique, et ce en contradiction plus ou moins importante avec une grille de lecture rhétorique qui ne reconnaît à ces outils aucune pertinence. Dans de telles situations, on reconnaît un mélange de régularité et d'originalité qui peut aller de la légèreté gracieuse à la franche vivacité. Souvent, il s'agit de donner au cadre strophique une musicalité nouvelle pour éclairer le sens d'une lumière particulière : Horace a recours à cela quand il évoque avec humour des sujets légers, érotiques (1.23, 1.25, 2.8), quand il donne une touche personnelle et subjective à son propos (association de l'invitation à boire et de l'hymne bachique en 3.21, du sujet érotique et de la réflexion morale en 1.16). Parfois, quand il y a contradiction plus forte entre métrique et syntaxe, de tels procédés phoniques expriment une franche vivacité.

Rappelons encore une fois que cette étude des verbes homéoptotes a valeur d'exemple : des équivalences fonctionnelles peuvent créer des jeux de sonorités semblables avec d'autres natures de mots. Notons par exemple la récurrence phonique du son « -es », morphème du nominatif pluriel en 2.8. 21-24 :

Te suis matres<sup>es</sup> metuunt iuuencis  
te senes<sup>es</sup> parci miseraeque nuper  
uirgin<sup>es</sup> nuptae, tua ne retardet  
aura maritos.

Il y a ici un jeu phonique à pertinence morphologique. Les positions de ces mots « matres » devant la coupe, « senes » et, presque, « uirgines » à l'initiale, leur donnent une pertinence métrique qui leur permet d'organiser phoniquement la strophe comme dans les cas d'homéoptotes verbaux. Très clairement, il y a dans cette strophe une recherche de régularité rythmique qui apparente l'éloge de Bariné à un hymne parodique à une divinité destructrice<sup>16</sup>.

Les cas que nous venons de voir sont ceux des jeux phoniques à double pertinence métrique et morphologique. Le dessin phonique de la strophe a ici une force qu'elle tire de l'équivalence fonctionnelle des mots qui sont le support de ces jeux sonores. Nous allons maintenant voir s'il existe des jeux phoniques purs, où les sons soulignent l'organisation de la strophe avec une pertinence purement métrique, sans référence ni à la position rhétorique, ni à la nature morphologique. C'est là le problème des rimes.

### III.3. 2 Organisation phonique en simple pertinence métrique : les effets de rime

La notion de « rime » en poésie latine est problématique, puisqu'elle n'existe pas en tant que phénomène purement métrique. À partir de ce constat d'évidence, il nous semble

---

<sup>16</sup> Cf. ce que nous en disons p. 498.

fondamental de savoir dans quel champ d'étude intégrer ce phénomène de rime, si du moins il existe.

Les études statistiques de P. Tordeur ont établi que la proportion des vers rimés en poésie latine était négligeable. Cela démontre, s'il en était besoin, que la rime n'est jamais un élément constituant de la versification latine<sup>17</sup>. Mais B. Bureau a beau jeu de remarquer que les calculs de P. Tordeur évacuent totalement la dimension stylistique de l'étude de la rime<sup>18</sup> : la rime ne doit pas être étudiée comme un phénomène métrique, mais comme un procédé stylistique<sup>19</sup>. C'est pourquoi il nous a semblé ne pas pouvoir l'aborder autrement qu'en l'intégrant à l'analyse des jeux phoniques que nous plaçons eux-mêmes, comme tout phénomène stylistique en poésie, au centre du contrepoint entre la rhétorique et la métrique<sup>20</sup>. Nous commencerons donc par définir les conditions du phénomène de rime, après quoi nous examinerons ses réalisations dans les *Odes*.

#### i. Définition de la rime

Les études de poésie latine se sont surtout intéressées, jusqu'ici, aux rimes internes, entre la coupe et la fin de vers. Dans les distiques élégiaques, l'étude de ces rimes internes, que nous qualifierons, quant à nous, d'horizontales, ont été relativement nombreuses<sup>21</sup>. Pour les vers éoliens d'Horace, une seule étude complète a été menée à notre connaissance : il s'agit de la thèse de doctorat intitulée « Rhyme in the *Odes* of Horace » soutenue à Londres en 1962 par A.W. Blackett, qui n'a pas été éditée mais dont un résumé assez riche a été donné par le métricien O. Skutsch<sup>22</sup>.

Même dans les études un peu succinctes du phénomène de rime en latin, une distinction importante ressort généralement : d'une part, les rimes que l'on peut qualifier de « syntaxiques », « grammaticales », ou « avec accord », que A.W. Blackett qualifie d'« attributive », qui désigne singulièrement les rimes entre adjectif et nom ; d'autre part les rimes sans accord, que A.W. Blackett qualifie de « unrelated », que nous dirons, quant à nous, « indépendantes ». A.W. Blackett identifie de plus un type de rimes qu'il ne reconnaît pas comme indépendantes mais où il n'y a pas de relation d'accord syntaxique : il s'agit des rimes

---

<sup>17</sup> P. Tordeur, 1992.

<sup>18</sup> B. Bureau « Usages de la rime dans la poésie latine chrétienne » in J. Dangel – M. Murat, 2005, p. 97 n. 1.

<sup>19</sup> Le récent ouvrage intitulé « poétique de la rime » (J. Dangel – M. Murat, 2005) co-dirigé par une latiniste et un francisant et réunissant des études couvrant une large période depuis le lyrisme grec jusqu'à la chanson française du XXe siècle a permis de souligner la spécificité du phénomène de la rime dans les langues antiques.

<sup>20</sup> Nous sommes redevable de cette conception de la rime au remarquable article de J. Dangel, *art. cit.*, in J. Dangel – M. Murat, 2005, p. 75-96 : celle-ci remarque en effet que « la rime en latin ne mérite cette dénomination qu'à condition d'entrer dans une structure réglementée et construite » (p. 79), qu'elle identifie aux grilles de lecture métrique et rhétorique.

<sup>21</sup> Cf. par exemple M. Platnauer, 1951, p. 49, L.P. Wilkinson, 1963.

<sup>22</sup> O. Skutsch, 1964.

homéoptotes entre mots fonctionnellement équivalents dans des constructions parallèles et qu'il appelle donc « parallel rhyme ». Nous avons parlé de ces rimes parallèles, plus haut<sup>23</sup>.

Du point de vue syntaxique, on distinguera ainsi :

- Les rimes dépendantes, qui sont de deux types :

o Les **rimes syntaxiques**, par exemple la rime horizontale en 1.2. 6 :

saeculum **Pyrrhae** | noua monstra **questae**

o Les **rimes parallèles**, par exemple la rime horizontale en 3.11. 6 :

diuitum **mensis** | et amica **templis**

- Les **rimes indépendantes**, par exemple la double rime, horizontale entre la coupe et la fin de vers 1.32. 2, et verticale entre les deux fins de vers 1.32. 2-3 :

Poscimur. Si quid uacui sub umbra

lusimus **tecum**, | quod et hunc in **annum**

uiuat et pluris, age dic **Latinum**

barbite, carmen.

Ces distinctions entre les types de rimes faites du point de vue syntaxique sont essentielles pour comprendre un phénomène qui n'est pas naturellement métrique, mais qui se trouve à l'intersection de la rhétorique et la métrique, de la prose et de la poésie, des possibilités phoniques naturelles à la langue latine et de leur réglementation par l'art du versificateur. Mais précisément parce que ce phénomène croise plusieurs grilles de lecture, cette distinction syntaxique ne suffit pas. Afin de bien comprendre comment nous intégrons ce phénomène de rime dans notre lecture stylistique, il convient de le replacer, lui, au sein des phénomènes phoniques en général, et son étude, à l'intérieur de notre chapitre.

Cette section de notre chapitre vise à comprendre comment les jeux phoniques peuvent organiser le cadre métrique. Ces jeux phoniques ont une efficacité importante dans ce domaine, lorsque les sonorités mises en jeu sont en position métrique forte. Dans l'étude précédente des homéoptotes verbaux, nous avons admis que la position devant le repère métrique était pertinente, et celle derrière simplement notable. Nous nous restreindrons ici aux positions pertinentes, qui précèdent les repères métriques, devant les coupes et en fin de vers, ce qui correspond donc aux positions de rimes traditionnelles.

Ces jeux phoniques en position métrique forte peuvent ou non avoir une pertinence rhétorique (position rhétorique forte), et syntaxique (ou plutôt morphologique : rime syntaxique ou parallèle). On distingue ainsi quatre types de rimes que l'on peut classer de

---

<sup>23</sup>Cf. *supra* p. 535.

l'effet rythmique le plus insistant et le plus univoque jusqu'au relief rythmique moins sensible et entrant en contrepoint avec d'autres grilles de lecture :

1. Les rimes en position rhétorique forte (fin de membre) et dans une dépendance syntaxique qui ne peut être due qu'à un parallélisme (puisque un changement de membres parallèles empêcherait naturellement qu'il y ait une relation d'accord) : ce sont des **rimes rhétoriques parallèles**. De tels jeux phoniques ont une pertinence à la fois métrique (du fait de leurs positions), et morphologique et rhétorique (équivalence fonctionnelle en fin de membre). Ce sont ces jeux phoniques que nous avons étudiés dans la première section de ce chapitre<sup>24</sup>. Citons par exemple 4.14. 1 :

Quae cura patrū | quaeue Quiritiū

Il y a à la fois équivalence fonctionnelle entre « patrum » et « Quiritium » et position rhétorique forte puisque ces deux mots achèvent les deux groupes sujets coordonnés. Ces rimes rhétoriques parallèles témoignent d'une recherche d'un unisson parfait entre la métrique et la rhétorique et sont le propre, nous l'avons vu, des passages de célébration.

2. Les rimes en position rhétorique faible (cours de membre) mais en dépendance syntaxique. Ces jeux phoniques ont une pertinence métrique, du fait de leur position, et morphologique, du fait de l'équivalence fonctionnelle. Cette dernière peut cependant recouvrir deux choses :

○ les **rimes purement syntaxiques**, celles où un adjectif rime avec un nom, comme dans le cas de 1.2. 6 cité ci-dessus. On sait combien ce type de rime est fréquent entre la coupe et la fin de vers dans tous les vers latins, à commencer par l'hexamètre dactylique<sup>25</sup>. Il correspond à un équilibre simple entre métrique et rhétorique.

○ les **rimes parallèles sans pertinence rhétorique** : ce sont les cas où les deux mots rimant, en équivalence fonctionnelle, ne sont pas en position rhétorique forte. Pour les homéoptotes verbaux, nous avons compté sept cas de ce type et en avons parlé plus haut<sup>26</sup>. Mais ces parallélismes peuvent se créer avec d'autre nature de mots, comme en 2.8. 3 :

dente si nigro | fieres uel uno

turpior ungui.

Dans le redoublement de groupes ablatifs parallèles « dente nigro uel uno ungui », la position métrique forte de « nigro » et « uno » crée une rime parallèle sans qu'il y ait pertinence rhétorique, puisque « uno » laisse attendre le nom « ungui ».

3. Les **rimes en fin de membre phrastique mais sans équivalence morphologique**. J. Dangel considère qu'en prose, les homéotéleutes en fin de membre n'ont pas de pertinence

---

<sup>24</sup> Cf. *supra* p. 535.

<sup>25</sup> Cf. tout simplement J. Nougaret, 1948.

<sup>26</sup> Cf. *supra* p. 555.



rhétorique s'ils ne correspondent pas à une équivalence fonctionnelle<sup>27</sup>. Ici, en vers, il n'est pas sans intérêt que la répétition phonique en position métrique forte coïncide avec une fin de membre de phrase. À cause de cela, nous reconnaissons un certain relief à ces constructions. Les cas de ce type sont d'ailleurs rares : on pourrait citer, s'il n'y avait, en réalité ensuite, un enjambement additionnel, 4.11. 3-4 :

Est mihi nonum superantis annum  
plenus Albani cadus, est in horto,  
Phylli, nectendis apium coronis<sup>is</sup>,  
est hederæ uis<sup>is</sup>

Les deux mots « coronis » et « uis » riment ici, sans qu'il y ait équivalence fonctionnelle entre les deux : dans ces deux propositions au parallélisme pourtant marqué à l'initiale par l'anaphore de « est », les mots finaux n'occupent pas les mêmes fonctions. « Coronis » appartient à un groupe gérondif au datif final, « uis » est le sujet du second groupe. Pourtant, le fait que ces deux mots soient à la fin des membres rhétoriques (presque pour le second puisqu'il y a une rallonge en enjambement) permet un certain équilibre entre les deux grilles de lecture, équilibre auquel s'ajoute un effet de surprise dû à la différence morphologique des deux mots rimant. Cet équilibre simple convient à cette ode simple, qui présente l'organisation d'une fête.

4. Les rimes en position rhétorique faible et indépendante syntaxiquement. Il s'agit alors des cas de **rimes à pertinence uniquement métrique**. Citons par exemple 3.27. 50 :

Impudens Orcum<sup>um</sup> | moror. O deorum<sup>um</sup>  
si quis haec audis, utinam inter errem  
nuda leones.

Ici le jeu phonique entre la coupe et la fin de vers ne prend appui sur aucun type de relation syntaxique ni sur un positionnement rhétorique pertinent. C'est la seule grille de lecture métrique qui invite à souligner la relation entre les deux sonorités, puisque ni les relations syntaxiques ni la place des mots dans la phrase ne les mettent en rapport. Nous devons nous interroger sur la valeur stylistique de ce type de rimes.

L'objet de cette section est de savoir si Horace met les outils phoniques exclusivement au service de la grille de lecture phonique. À un premier niveau, nous avons vu que des jeux phoniques sans pertinence rhétorique étaient souvent utilisés en position métrique forte pour souligner la régularité de la strophe, lorsque ces sons s'appuient sur des équivalences fonctionnelles : l'analyse que nous avons menée des homéoptotes verbaux l'a bien montré nous semble-t-il. Il s'agit maintenant de savoir, à un second niveau si, même sans équivalence

---

<sup>27</sup> J. Dangel, 1982, p. 140.

fonctionnelle, sans recherche de pertinence rhétorique, des jeux phoniques peuvent être utilisés pour organiser la strophe avec la seule et unique pertinence métrique. Autrement dit, parmi les quatre types de rimes que nous venons de répertorier, le type 4., celui qui ne se caractérise que par la pertinence métrique, est-il fréquent et intéressant stylistiquement ?

Comme nous l'avions annoncé au début de cette section, nous atteignons ici un niveau d'analyse plus diffus : reconnaître une valeur stylistique à des phénomènes qui n'ont de pertinence que métrique court le risque d'un certain subjectivisme. Aussi faut-il sans doute restreindre l'analyse à des phénomènes précis. Par exemple, il paraîtrait dangereux de parler d'organisation phonique de la strophe, lorsque la coupe du premier vers de la strophe rime avec la fin de cette strophe, si cette rime n'a pas de pertinence rhétorique ou morphologique. Aussi examinerons-nous d'abord des rimes très rapprochées, qui ne peuvent qu'être sensibles : c'est le cas des rimes horizontales, entre la coupe et la fin de vers. Ensuite, nous considérerons des jeux de rimes prolongés au-delà de simple couple binaire : le prolongement du phénomène le rend forcément plus sensible.

ii. Nature des rimes dans les vers horatiens

➤ *Conclusions de A.W. Blackett*

Il s'agit ici d'examiner si parmi les rimes horizontales, dans les vers horatiens, il en est beaucoup qui n'ont de pertinence ni rhétorique ni morphologique. C'est là un bon test pour savoir si Horace use de jeux phoniques selon une grille de lecture exclusivement métrique, sans référence à la rhétorique ou à la syntaxe.

Cela correspond aux travaux menés par A.W. Blackett, dont nous pouvons reprendre les conclusions que développe largement le compte-rendu d'O. Skutsch. D'après des décomptes établis par l'auteur, et en les recoupant avec nos propres relevés, nous pouvons classer les rimes horizontales d'après les quatre types de rimes que nous avons définies ci-dessus :

**Tableau B-23**

	alcaïques	saphiques	asc. min. <sup>28</sup>
1. Rimes rhétoriques parallèles <sup>29</sup>	3	2	2
2. Rimes rhétoriquement faibles à pertinence morphologique: <i>dont</i> :	50	56	40

<sup>28</sup> A.W. Blackett n'étudie que les vers éoliens à coupe fixe et compte ensemble tous les asclépiades mineurs de quelque strophe qu'ils proviennent.

<sup>29</sup> Il s'agit des jeux phoniques déjà répertoriés à la ligne « rimes parallèles horizontales » dans le Tableau B-21 p. 535. Comme nous le signalions, en note, un cas en strophe saphique accompagné de l'enclitique « -que » pouvait être compté quand nous nous intéressions à la grille de lecture rhétorique, mais ne peut plus être compté ici : cela explique la différence de chiffre.

<i>Rimes syntaxiques</i>	50	55	39
<i>Rimes parallèles</i>	0	1	1
3. Rimes en fin de membre phrastique sans pertinence morphologique	0	0	0
4. Rimes en cours de membre phrastique sans pertinence morphologique	6	4	7

Ce tableau montre clairement, nous semble-t-il, que les rimes sans pertinence morphologique (disposition de type 4.) sont exceptionnelles dans les *Odes* : dans le cas des couples de rimes horizontales, Horace ne cherche pas à, voire même évite de, mettre l'outil phonique exclusivement au service de la grille de lecture métrique, sans autre critère pertinent. Certes, l'unisson parfait dans lequel les jeux phoniques sont valables aussi bien rhétoriquement, morphologiquement que métriquement, sont tout aussi rares ; mais ce sont là des cas d'une solennité remarquable, typique des passages de célébration, que nous avons étudiés plus haut<sup>30</sup>. Cependant, la plupart du temps, les rimes horizontales sont syntaxiques : l'adjectif rime avec le nom, selon une disposition tout à fait banale et commune à beaucoup de vers latins. Au contraire, les rimes sans pertinence morphologique sont très rares. Comme le note O. Skutsch<sup>31</sup>, Horace écrit :

1.2. 6 : saeculum Pyrrh[ae] | noua monstra quest[ae]

Il n'aurait pas écrit :

1.2. 1 : iam satis \*terra[ae] | niuis atque dir[ae]

grandinis misit Pater ...

Il faut donc conclure que dans les relations binaires horizontales (coupe / fin de vers), Horace ne recherche pas, voire évite, les jeux phoniques dénués de pertinence morphologique. Les jeux phoniques qui existent à cet endroit, et qui placent en symétrie l'adjectif et le nom à la coupe et à la fin de vers, visent à donner au vers une organisation syntaxique, à créer un unisson simple entre le sens et le cadre métrique.

Mais qu'en est-il des cas où interviennent de telles répétitions phoniques n'ayant de pertinence que métrique ? Si Horace évite ces constructions, est-ce parce que ces rapprochements phoniques sont jugés inconvenants s'ils ne sont soutenus par une autre grille de lecture ? Il est difficile de conclure sur ce point. Quand on examine les 17 cas de rimes horizontales sans pertinence rhétorique ou morphologique, on en relève encore 8 (donc presque la moitié) où la coupe correspond à un changement de membre syntaxique (changement de proposition ou de groupe nominal coordonné). Ainsi en 1.32. 2 :

Poscimur. Si quid uacui sub umbra

<sup>30</sup> Cf. *supra* p. 535 sq.

<sup>31</sup> O. Skutsch, 1964, p. 73.

lusimus tecum, quod et hunc in annum  
uiuat et pluris, age, dic Latinum,  
barbite, carmen

La première occurrence du son répété dans « tecum » intervient avant un changement de proposition. On ne peut pas classer ces huit cas dans la disposition de type 3., puisque « annum », quant à lui, ne correspond pas à un changement de membre ; pourtant on n'en est pas loin<sup>32</sup>. Dans ces huit cas, la répétition phonique est légèrement soutenue par la syntaxe<sup>33</sup>. Ce n'est plus du tout le cas en 3.27. 50, cité plus haut<sup>34</sup>, ou encore en 1.36. 12 :

neu morem in Salium sit requies pedum

Il est difficile de trouver une explication stylistique à l'emploi exceptionnel de ces jeux phoniques à pertinence exclusivement métrique. Ils interviennent dans des contextes variés (bachique, comme ci-dessus ou en 4.1. 28, érotique comme en 1.13. 8, dramatique comme en 3.27. 50, épictique comme en 4.14. 14) et rien, autour, ne donne l'impression d'une recherche stylistique particulière.

L'étude d'A.W. Blackett conduit donc à conclure, au vu des rimes horizontales, qu'Horace n'utilise pas des jeux phoniques sans pertinence morphologique pour organiser la grille métrique, mais qu'il préfère donner à ces sonorités une double pertinence métrique et morphologique. Avant de voir ce qu'il en est dans des jeux de rimes prolongées, nous voudrions dire un mot d'un cas de rimes verticales dont les tendances se rapprochent de celles des rimes horizontales : il s'agit de la rime entre la fin de l'ennéasyllabe alcaïque et la fin du décasyllabe.

➤ *Cas particulier : rime verticale entre le troisième et le quatrième vers*

Lorsque nous avons étudié les rimes verticales parallèles à pertinence rhétorique (rimes verticales de type 1.), nous avons été frappé par leur grand nombre entre le troisième et le quatrième vers des strophes alcaïques et asclépiades<sup>35</sup> : nous avons souligné l'effet conclusif dont ces rimes étaient souvent porteuses. Que ces rimes parallèles soient fréquentes dans ces deux strophes et non dans la strophe saphique, s'explique par la nature même de ces strophes : dans la strophe saphique, le dernier vers, l'adonique, est souvent trop court, pour contenir à lui-seul un membre complet qui serait parallèle à un membre précédent. C'est donc la nature même de ces deux strophes qui permet de créer des parallélismes entre le troisième et le quatrième vers.

---

<sup>32</sup> En fait, ici, il faut plutôt reconnaître une unification phonique globale de la strophe sans pertinence (situation que nous étudierons p. 589sq).

<sup>33</sup> Une construction paradoxale ressemblant à ces cas mais qu'on ne peut classer avec eux est celle de 2.4. 10 que nous analysons en partie C : cf. p. 620.

<sup>34</sup> Cf. p. 568.

<sup>35</sup> Cf. p. 541.

Cela ne signifie par pour autant que dans les autres types de strophes, et dans la strophe saphique, il n'y ait pas également, entre le troisième et le quatrième vers, une tendance à instaurer une relation jouant sur des outils phoniques. L'étude des jeux de rimes entre ces deux derniers vers de strophe amène à un constat éclairant.

On peut comparer les rimes à pertinence morphologique, de type syntaxique ou parallèle (disposition de type 1. et 2.) aux rimes indépendantes (disposition de type 3. et 4.) entre les troisièmes et quatrièmes vers des strophes : on arrive alors aux chiffres suivants :

Tableau B-24

	Alcaïque	Saphique	Asclépiade a	Asclépiade b	autres
Rimes syntaxiques	24 : 7,6%	21 : 10,2%	2 : 3,2%	0	4 : 2,9%
Rimes parallèles	10 : 3,2%	0	1 : 1,6%	2 : 5,7%	1 : 0,7%
Rimes indépendantes	11 : 3,5%	1 : 0,5%	2 : 3,2%	0	7 : 5,2%
Total	45 : 14,2%	22 : 10,7%	5 : 7,9%	2 : 5,7%	12 : 8,8%

Dans la précédente section, nous avons constaté que dans la strophe alcaïque et dans la strophe asclépiade b, des rimes parallèles rhétoriques (disposition de type 1.) intervenaient souvent entre le troisième et le quatrième vers. En fait, ce tableau nous montre que ce constat participe à une tendance plus générale.

Un simple regard sur ce tableau permet de repérer une tendance commune à la strophe saphique et, au moins, aux strophes alcaïques et asclépiade b : entre le troisième et le quatrième vers, les rimes qui se rencontrent ont rarement une pertinence morphologique.

Pour mesurer l'importance de ces rimes syntaxiques ou parallèles entre le troisième et le quatrième vers, on peut, comme élément de comparaison, voir ce qu'il en est entre les deuxième et troisième vers :

Tableau B-25

	Alcaïque	Saphique	Asclépiade a	Asclépiade b	autres
Rimes syntaxiques	5 : 1,6%	1 : 0,5%	0	0	3 : 2,2%
Rimes parallèles	5 : 1,6%	1 : 0,5%	1 : 1,6%	0	2 : 1,5%
Rimes indépendantes	10 : 3,2%	11 : 5,4%	3 : 4,8%	1 : 2,9%	3 : 2,2%
Total	20 : 6,3%	13 : 6,3%	4 : 6,3%	1 : 2,9%	8 : 5,9%

On voit qu'entre les deuxième et troisième vers, les rimes, bien moins nombreuses d'ailleurs, sont beaucoup plus souvent indépendantes syntaxiquement.

Dans les strophes horatiennes, les relations phoniques entretenues entre le troisième et le quatrième vers semblent donc comparables aux relations d'un hémistiche à un autre. Alors qu'entre les autres vers, les rimes qui se rencontrent sont sans pertinence morphologique et sont peut-être d'ailleurs dénuées de valeur stylistique, les troisième et quatrième vers entretiennent aisément des relations de rimes à pertinence morphologique, comparables à

celles que l'on trouve souvent entre une coupe et une fin de vers. Cela est vrai aussi bien entre l'ennéasyllabe et le décasyllabe alcaïque qu'entre l'hendécasyllabe saphique et l'adonique.

Dans la strophe saphique, on constate un jeu de rimes très fréquent entre un adjectif placé à la fin du troisième hendécasyllabe et un nom à la fin de l'adonique (ou inversement)<sup>36</sup>. Cela tient bien sûr aux relations syntaxiques fortes qui lient le plus fréquemment l'adonique à ce qui précède<sup>37</sup> ; mais lorsque, en plus, les sons soulignent ces relations syntaxiques, on a alors ce que l'on peut considérer comme un jeu d'écho. Après les trois hendécasyllabes saphiques successifs, le rythme descendant de l'adonique referme la strophe sur elle-même et l'écho avec le troisième vers souligne un peu plus encore cette fermeture. C'est là un phénomène tout à fait commun dans la strophe saphique. Il n'est que de citer le début de l'hymne à Mercure, 1.10. 1-8 :

1 Mercuri facunde nepos Atlantis,  
qui feros cultus hominum recentum  
uoce formasti catus et **decor**ae  
more **palaestrae**,  
  
5 te canam, magni Iouis, et deorum  
nuntium curuaeque lyrae parentem,  
callidum quicquid placuit **iocos**  
8 condere **furto**.

Dans cette phrase formée de deux strophes en enjambements progressifs, le rythme est ferme et simple, propre à un début d'hymne : les rimes, en échos syntaxiques à la fin de l'adonique, apportent une clôture à la fois nette et élégante à chacune des deux strophes. De même qu'à l'intérieur d'un vers, une rime syntaxique horizontale met en relation la fin du vers avec l'ensemble et lui apporte ainsi un cadre net, de même ici, cette rime syntaxique verticale clôt la strophe sur elle-même. L'invocation hymnique à Mercure se fait ainsi selon un rythme d'une grande netteté où le passage de la protase à l'apodose est marqué phoniquement, en coïncidence avec la structure strophique.

Si ce phénomène est typique de la strophe saphique, il est bien connu également des autres types de strophes<sup>38</sup>. Entre l'ennéasyllabe et le décasyllabe de la strophe alcaïque, ce

---

<sup>36</sup> N.A. Bonavia-Hunt, 1969, p. 51-52 remarque cette fréquence de la disposition d'une épithète à la fin du troisième vers et d'un nom à la fin du quatrième et la rime syntaxique qui en résulte souvent.

<sup>37</sup> Sur les liens syntaxiques entre l'adonique et le troisième hendécasyllabe, notamment par les disjonctions adjectif / nom, cf. p. 254.

<sup>38</sup> Selon E.D. Stevens, 1953, p. 204-205, cette disjonction adjectif – nom entre la fin du troisième et la fin du quatrième, qui peut créer une rime syntaxique finale, se rencontre dans 55 strophes saphiques, 27 strophes

type de rimes syntaxiques est très fréquent : il est d'autant plus notable que la disjonction de l'adjectif et du nom est alors beaucoup plus longue. Voyons par exemple 3.29. 9-12 :

Fastidiosam desere copiam et  
molem propinquam nubibus arduis,  
omitte mirari **beat**ae  
fumum et opes strepitumque **Rom**ae.

Cette double injonction s'appuie sur une rhétorique d'une grande insistance, en coïncidence avec le cadre métrique. Les deux ordres sont coordonnés au centre de la strophe, à la fin du second vers. On note des jeux de sonorités à double pertinence rhétorique et métrique : d'abord les deux groupes objets de la première injonction sont homéotéleutes et en correspondance verticale (« Fastidiosam |... copiam et || molem propinquam |»), ensuite nous avons la rime syntaxique entre adjectif et nom disjoints en fin de vers consécutifs, « beatae || ... Romae ||| ». Tout cela donne une force remarquable à l'injonction. Ce poids rythmique tient d'ailleurs autant à l'insistance que veut donner le locuteur à son propos qu'à la peinture qu'il fait d'une Rome luxueuse et prétentieuse, éloignée de l'idéal de simplicité prôné par le poète : le long mot « fastidiosam » qui emplit tout un hémistiche, le terme « molem », le contre-rejet de « et » témoignent d'un rythme très ample qui semble toucher les limites du cadre métrique. Le poète peint ainsi les excès de Rome dont il veut éloigner son allocutaire, Mécène.

La rime syntaxique entre les deux derniers vers de la strophe est également fréquente entre strophe asclépiade b. De même, ce phénomène est à rapprocher des rimes parallèles que nous avons étudiées en fin de strophe et qui forment des motifs conclusifs amples<sup>39</sup>.

Il n'y a, en fait, que dans les quatrains des odes en distiques et monostiques que les rimes à pertinence morphologique ne sont pas majoritaires entre le troisième et le quatrième vers. Notons que c'est seulement dans ces odes qu'une coupe constante peut se trouver au quatrième vers : dans ces conditions, la relation phonique entre les fins des troisième et quatrième vers ne serait, de toute façon pas immédiate, puisqu'elle serait séparée par une coupe. Relevons cependant le cas de 1.8. 11-12 : dans cette ode, en distiques aristophanien / saphique majeur, une rime en écho syntaxique relie à la fois la fin du troisième vers, la coupe et la fin du quatrième :

---

alcaïques et 19 autres strophes. Aux autres endroits des strophes, de telles hyperbates sont exceptionnelles. Selon E.D. Stevens, cet ornement hyperbatique serait davantage le fait des odes de jeunesse.

<sup>39</sup> Cf. p. 541. Dans une perspective d'histoire des formes, qui n'est pas la nôtre, il est à remarquer que cette tendance à traiter les troisième et quatrième vers des strophes éoliennes comme des hémistiches qui forment un vers unifié rejoint la nature originelle de ces strophes. Comme l'a rappelé J. Irigoin, 1956 et 1957, chez les poètes grecs éoliens, ce n'est pas seulement le troisième saphique et l'adonique qui forment un seul vers, c'est également l'ennéasyllabe et le décasyllabe alcaïque. Le traitement stylistique donné par Horace des vers éoliens rejoint donc leur origine métrique : cela tient-il au hasard, à des tendances naturelles de ces strophes, aux connaissances métriques d'Horace ? C'est là une question à laquelle nous ne pouvons et n'avons pas à répondre.

8 ... ? Cur oliuum

sanguine uiperino

10 cautius uitat neque iam liuida gestat armis

bracchia, saepe disc□

12 saepe trans finem iacul□ nobilis expedit□ ?

La phrase et la strophe s'achèvent sur un groupe ablatif dépendant de l'adjectif « nobilis », et dont les substantifs sont redoublés, scandés à l'initiale par l'anaphore de « saepe ». Ces deux substantifs, « disco et iaculo » sont de plus homéoptotes et placés devant repère métrique ; leur désinence en /-o/ est reprise enfin à la fin de la strophe par le participe qui en dépend « expedito ». Cette double rime, en écho syntaxique, en fin de strophe, nous semble avoir le même effet de clôture que dans les odes en strophes quatrains avérées. Dans cette chanson d'amour, le rythme est simple, la syntaxe s'appuie sur les repères métriques, et empêche tout effet de surprise.

On voit donc qu'entre le troisième et le quatrième vers des strophes horatiennes, les rimes qui se rencontrent sont de même nature que les rimes horizontales : ce sont des rimes à pertinence morphologique, soit syntaxique soit parallèle. Cela semble montrer que dans les cas de jeux phoniques binaires, Horace préfère une double pertinence métrique et morphologique. Horace ne donne pas une pure pertinence métrique à ces jeux phoniques très simples, visiblement parce qu'ils ne suffiraient pas à souligner l'organisation métrique de la strophe ; il préfère, lorsqu'il s'agit de ces jeux phoniques simples, leur donner une pertinence morphologique : c'est alors la syntaxe qui souligne, en unisson, le cadre strophique.

Le second problème qui se pose est alors de savoir si, dans les jeux phoniques plus amples, prolongés au-delà des couples binaires, l'absence de pertinence morphologique se rencontre davantage. Autrement dit, lorsqu'il s'agit de rimes insistantes, doubles voire triples, la simple pertinence métrique suffit-elle ?

### iii. Organisations phoniques prolongées

Nous venons de voir que dans les situations de rimes simples et rapprochées, Horace ne fait pas jouer l'outil phonique pur et simple en faveur de la métrique ; il met cet outil phonique dans une situation d'unisson, dans une double pertinence métrique et morphologique.

Est-ce à dire que l'outil phonique est sans valeur stylistique, s'il n'a pas de pertinence morphologique ? Il ne nous semble pas. Si dans les cas de rimes simples, la pertinence morphologique paraît nécessaire, en revanche, quand ces rimes sont insistantes, doubles, voire



triples, elle ne paraît plus l'être autant : l'outil phonique peut à lui-seul servir la grille métrique, la souligner, sans qu'il y ait de relation syntaxique mise en jeu.

Pour repérer méthodiquement ces organisations phoniques amples, nous avons dû poser quelques principes afin d'éviter des analyses trop subjectives. On parlera d'organisation phonique ample lorsque le même son revient, dans une seule et même strophe, trois (rimes doubles), quatre fois (rimes triples), voire plus. Nous avons considéré que ces récurrences phoniques étaient objectivement sensibles et repérables dans les deux cas suivants :

- Lorsqu'il y a, entre deux récurrences phoniques au moins, une relation de correspondance directe : une correspondance horizontale, ou bien une correspondance verticale entre repères métriques (devant deux coupes ou deux fins de vers qui se suivent).
- Lorsqu'il n'y a pas de correspondance directe, mais si entre deux sons placés en correspondance verticale dans deux vers qui ne se suivent pas, ce même son se retrouve également dans un autre vers à une position métrique forte. Par exemple, en 3.14. 13-16, il y a correspondance phonique verticale entre la fin du premier et du quatrième vers, et entre les deux, le même son [as] se retrouve à la coupe du second vers :

Hic dies uere mihi festus atr[as]  
eximet cur[as];| ego nec tumultum  
nec mori per uim metuam tenente  
Caesare terr[as].

Ces principes permettent d'établir un corpus bien défini de 89 structures phoniques prolongées. Parmi elles, on distingue :

- 79 rimes doubles :
  - o 73 avec au moins une correspondance directe, c'est-à-dire entre deux vers suivis. Parmi ceux-ci :
    - 11 strophes ont une organisation phonique où les trois occurrences du son répété sont en correspondance verticale, dont une, au moins entre deux vers suivis. Les trois occurrences du même son sont donc à des positions métriques identiques. On en compte 8, où la même sonorité revient à la fin de trois vers, dont 6 où ce sont des fins de vers consécutives, et 2, où la même sonorité revient à la coupe de trois vers consécutifs. Ces dix cas sont, bien sûr, remarquables. En 3.11. 29-32, les trois fins de vers qui riment ne sont pas consécutives :

25     Audiat Lyde scelus atque notas  
uirginum poenas et inane lymphae  
dolum fundo pereuntis imo  
seraque fata,  
  
quae manent culpas etiam sub Orco].

30 Impiae (nam quid potuere maius)

impiae sponso potuere duro

32 perdere ferro.

Entre ces deux phrases, la rime en [o] a, semble-t-il, une importance stylistique forte. Ce son [o] qui clôt la première phrase annonce la clôture de la seconde phrase qui s'achèvera sur la rime en écho syntaxique « duro || perdere ferro » : cette mise en relation phonique des deux phrases dans la même strophe est d'autant plus forte que, dans la première phrase, le son [o] était répété avec insistance dans la strophe suivante (v. 27 : « ... fundo | ... imo || »).

Cette rime est bien sûr pleine de sens : le geste des Danaïdes (« sponso duro perdere ferro ») est l'exemple même de la faute qui condamne les morts au royaume d'Orco (« sub Orco »). Cette répétition phonique a un effet d'unification de la strophe<sup>40</sup>, ce qui a une grande importance : elle met au premier plan l'idée d'impiété, de malédiction qui domine toute cette histoire ; de plus, l'unification phonique et métrique de ces deux phrases permet de relier l'exhortation à la lyre (Audiant Lyde) qui clôt l'hymne, première partie de l'ode, à la narration proprement dite, deuxième partie de cette ode.

On peut dire que l'unification phonique de la strophe, due à ces organisations amples, contribue à la création d'une atmosphère unifiée. Alors que d'un point de vue rhétorique, l'ode passait de l'exhortation à la narration, la métrique unit l'ensemble. Le cadre métrique moule le sens et rapproche le discours de persuasion érotique adressé à Lydé, l'exhortation hymnique à la lyre et la narration mythologique.

Ce jeu d'unification phonique et sémantique se retrouve également en 4.6. 9-12 :

Ille mordaci uelut icta ferro

pinus aut impulsus cupressus Euro

procidit late posuitque collum in

pulvere Teucro.

Cette strophe évoque la mort d'Achille avec une double comparaison. La double rime de fin de vers en [ro] crée un sentiment homogène de poids, de fatalité et de deuil. L'insistance de la récurrence est d'autant plus forte que la fin du troisième vers, où ce son [o] n'apparaît pas, n'a aucun relief syntaxique : il y a synaphie du fait du mot métrique qui l'enjambe et de la synalèphe qui précède (« coll(um) in || pulvere »). Le couple de rime a une pertinence syntaxique, du fait du parallélisme de construction « icta ferro pinus » / « impulsus

<sup>40</sup> Il faut souligner ici l'effet contradictoire joué par l'hiatus interlinéaire correspondant à une ponctuation forte : « sub Orco. || Impiae » (sur cet hiatus, cf. K. Bohnenkamp, 1972, p. 37). D'un côté cet hiatus rompt la synaphie et contribue, en accord avec le sens, à briser l'unité strophique. Mais en même temps, ici, cet hiatus attire particulièrement l'attention sur ce phonème [o] qui rime avec les vers suivants. Cet hiatus témoigne ainsi, en lui-même, de l'ambiguïté où l'on se trouve : il montre à la fois le rapprochement difficile de deux phrases différentes dans une même strophe, et, malgré tout, leur unification.

cupressus Euro ». Le son [o] domine ainsi la strophe qui acquiert par là une unité phonique<sup>41</sup>. Cette partie de l'ode hymnique en l'honneur d'Apollon est constituée d'une parenthèse qui narre les exploits d'Achille. En dépit de cette parenthèse de nature très pindarique, la présentation du héros grec se fait dans des strophes saphiques très closes, typiques de l'art horatien, et qui, chacune, donne une image particulière du personnage : chaque strophe est ainsi une petite vignette à l'atmosphère spécifique et celle de 4.6. 9-12 paraît nettement endeuillée.

Ces deux cas de 3.11. 29-32 et 4.6. 9-12 sont ceux où les trois rimes en fin de vers ne sont pas, chaque fois, à des vers consécutifs. Quand elles le sont, l'effet est plus fort puisque la régularité métrique est davantage soulignée encore.

Dans l'ode amébee de 3.9, un jeu de rimes se met en place dans deux quatrains consécutifs, et donne l'impression d'une concurrence entre les deux locuteurs. Dans les deux premiers tiers de l'ode, le premier locuteur et Lydie se mentent l'un à l'autre et font semblant de ne plus se désirer. Entre les deux anciens amants, il semble y avoir alors une rivalité pour user du discours le plus brillant, celui qui paraîtra le plus riche, et qui, en réalité, cachera le mieux les véritables sentiments de l'un et de l'autre. L'homme, d'abord, joue sur un couple de rime simple en 3.9. 9-12 entre « mori » et « superstiti » : il s'agit de mots homéotéleutes sans pertinence morphologique mais placés en fin de membre syntaxique, ce qui leur donne un certain relief. À ces propos, Lydie répond en 3.9. 13-16 et renchérit sur le jeu de rime : elle crée une rime double en introduisant le nom du père de son nouvel amant : « Ornyti » :

Me torret face mutua  
 Thurini Calais filius Ornyti],  
 pro quo bis patiar mori],  
 si parcent puero fata superstiti].

À cette double rime s'ajoutent de nombreux jeux phoniques : écho du son [is] entre « Calais » et « bis », assonance en [o] dans le vers 3.9. 15. Visiblement, Lydie use d'une poésie un peu précieuse en ornant le plus possible le cadre métrique pour donner l'impression qu'elle a oublié son ancien amant<sup>42</sup>.

Lorsque les rimes verticales sont à la coupe, la répétition phonique est certes moins sensible, mais elles restent très nettes. Citons 2.4. 17-20 :

Crede non illam] | tibi de scelesta  
 plebe delectam], | neque sic fidelem  
 sic lucro auersam] | potuisse nasci

<sup>41</sup> Le son [o] domine la strophe non seulement par sa répétition en fin de vers, mais également par un jeu d'assonance particulièrement sensible au troisième vers : « **pro**cidit late **pos**uitque **coll**um in ».

<sup>42</sup> Nous étudierons plus loin à quel point on peut reconnaître une rivalité poétique entre ces deux strophes : cf. p. 1008.

matre pudenda.

Le poète engage ici son allocutaire à ne pas avoir honte de son amour pour Phyllis et l'invite à croire à ses qualités sociales. Le son [am], dont on trouve trois occurrences en correspondance à la coupe, a une pertinence morphologique puisque cet accusatif féminin renvoie chaque fois à Phyllis. Cette forte insistance de la même sonorité à la coupe, avec pertinence morphologique, contrairement aux cas précédents, apporte une insistance de nature rhétorique à l'exhortation du poète<sup>43</sup>.

▪ 23 strophes ont une organisation phonique à trois occurrences avec une correspondance verticale directe et une correspondance horizontale. Là-encore, la constante proximité métrique des trois occurrences du son et leur relation de correspondance très forte donne de la netteté à l'architecture phonique ainsi créée. On citera simplement la première strophe du *Chant Séculaire*, en C.S. 1-4 :

Phoebe siluarumque potens Diana,  
 lucidum cael[um] | decus, o colend[um]  
 semper et cult[um], | date quae precamur  
 tempore sacro

C'est dans le vers et demi central de cette strophe, dans l'invocation proprement dite, qu'est placée cette double rime. Entre « colendi » et « culti », il y a équivalence fonctionnelle, mais le rejet de « semper » donne à « colendi » une position rhétorique faible ; quant à « caeli », il est par rapport aux autres mots sans pertinence morphologique ou rhétorique. Le jeu phonique vaut donc pour lui-même : il organise, à soi-seul, le cadre métrique. Des jeux d'échos phoniques se créent ainsi, ce qui donne de la profondeur à l'invocation, loin de la simplicité d'un unisson qu'on pourrait attendre dans cet hymne officiel. Il est intéressant de constater, en effet, que dans cette première strophe, Horace ne recherche nullement un rythme simple et mnémotechnique qui exprimerait seulement la clarté d'une célébration communautaire : dès l'abord, il montre nettement son art très personnel, sa manière de faire jouer ensemble métrique et rhétorique afin d'éclairer l'énoncé d'un jour qui lui est propre<sup>44</sup>.

Au début de cet hymne, le chœur chante l'éternité de gloire dont jouissent les divinités (« colendi semper et culti »). La gloire de ces dieux est représentée par la lumière qui les

<sup>43</sup> Cette strophe est la dernière d'une exhortation qui n'a cessé d'évoluer au cours de l'ode. Comme le notent R.G.M. Nisbet – M. Hubbard, 1978, p. 68, l'ode est passée d'une consolation (2.4. 1 : *ne sit pudori*) à des félicitations (2.4. 13 : *decorent* fait contraste avec *pudori* [*ibid.*, p. 72]). Les félicitations pour les qualités de Phyllis sont de plus en plus assurées : 2.4. 13 : *nescias an* ; 2.4. 15 : *certe* ; 2.4. 17 : *crede* (cf. *ibid.*).

<sup>44</sup> Jusqu'ici, les analyses que nous avons menées sur le *Chant Séculaire* ont surtout mis l'accent sur la rhétorique hymnique très insistante du poème et sur la concordance que cette rhétorique garde avec le cadre métrique. Dans ce passage, et dans ceux que nous étudierons dans la partie C de notre travail, nous verrons que le *Chant Séculaire* n'est pas dénué d'une complexité rythmique qui témoigne d'un sens également complexe (cf. notamment p. 696 note). M.C.J. Putnam, 2000, p. 107-108 remarque que l'emploi de la strophe saphique pour le *Chant Séculaire* donne à l'hymne une valeur littéraire et le rapproche du recueil des *Odes* : le *Chant Séculaire* n'a pas seulement été écrit pour être chanté en une occasion officielle, il est aussi fait pour être lu.

symbolisent (« *lucidum caeli decus* ») et dont leur nom porte l'éclat (Phoebe : *phos-* ; Diana : *di-*). Dans l'instant sacré où le poème est chanté (« *tempore sacro* »), les hommes se mettent en contact avec le temps divin de gloire éternelle. Tout cela témoigne d'une rhétorique hymnique traditionnelle. Cependant, le décalage de cette rhétorique avec la grille de lecture métrique invite à reconnaître une profondeur de sens dans l'expression. Au vers 2, le mot « *decus* » est en rejet derrière la coupe et est ainsi mis en évidence : un familier d'Horace ne pourra que mettre en relation ce passage avec le second vers de la première ode du livre I<sup>45</sup> :

O et praesidium et dulce **decus** meum

Du livre I des *Odes* au *Chant Séculaire*, Horace est passé du statut d'homme privé qui se faisait gloire (*decus*) de la protection de Mécène, au statut du voix officielle de la cité qui chante la gloire (*decus*) des dieux protecteurs. Mais si ce statut a changé, le bonheur sur terre, que recherchait Horace dans ses odes, n'est pas oublié dans l'hymne aux dieux qu'est le *Chant Séculaire* ; au contraire, dans cette strophe, le poète met en contact ces deux réalités, celles de la terre et celle des dieux.

▪ 39 strophes ont une organisation phonique à trois occurrences avec une correspondance directe verticale ou horizontale. Ce sont les cas les plus fréquents. Ils permettent une organisation phonique simple, claire, sans être trop insistante. Citons ainsi 3.22. 1-4 qui est le début d'une épigramme votive, dédiée à Diane :

Montium custos nemorumque uirgo  
quae laborant<sup>is</sup> utero puellas  
ter uocata audi<sup>s</sup> adimisque leto,  
diua triform<sup>is</sup>,

Comme dans la première strophe du *Chant Séculaire*, le jeu de rime intervient dans une invocation ; ici, les trois mots rimant n'ont aucune équivalence fonctionnelle. Le jeu phonique ne vaut ici que par sa position métrique qui donne un éclairage original de l'organisation de la strophe. Sans recherche d'unisson avec la grille de lecture syntaxique, cette organisation phonique du cadre métrique donne de la profondeur à l'énoncé, sans solennité officielle : elle met en relief des mots importants. La relation entre Diane et les parturientes est ainsi soulignée (« *laborant<sup>is</sup> (puellas) audi<sup>s</sup> (diua) triform<sup>is</sup> »).*

○ 6 strophes sont dénuées de correspondances verticales. Cela correspond au cas cité ci-dessus de 3.14. 13-16. Comme dans les deux situations précédentes, mais avec encore moins d'insistance, ces jeux phoniques soulignent de façon originale le cadre phonique, en donnant un relief à certains mots que la rhétorique ignorait.

---

<sup>45</sup> C'est ce que suggère M.C.J. Putnam, 2000, p. 53-55.

- 10 organisations phoniques sont prolongées au-delà de trois occurrences du même son. Dans de telles situations, l'insistance est forte. Dans un cas comme 1.27. 1-4, la pertinence de ces rimes est largement morphologique :

Natis in usum | laetitia scyphis  
 pugnare Thracum est ; | tollite barbarum  
 morem uerecundumque Bacchum  
 sanguineis prohibete rixis.

Sont placés ici en correspondance verticale, à la coupe, l'adjectif et le nom du groupe prépositionnel « in usum | ... Thracum est ; | » ; de plus, on peut considérer qu'il y a rime parallèle du fait d'une équivalence fonctionnelle entre les deux termes de groupes objets appartenant aux deux injonctions coordonnées :

**Tollite barbarum** || morem  
 uerecundumque Bacchum || sanguineis **prohibete** rixis. |||

Dans son étude de la rime latine, J. Dangel cite cette strophe horatienne comme exemple de jeu de rimes typique d'une « écriture de nature didactique ou célébrante »<sup>46</sup>. De fait, la posture du poète est ambivalente dans cette ode : il anime un banquet, mais en même temps, et au début, il est le *uates* qui en préserve l'équilibre à la fois humain et religieux. Dans cette strophe, en effet, il place le banquet sous le signe d'un Bacchus mesuré et même civilisé<sup>47</sup>. Les mots rimant sont, sur ce point, riches de sens : Le dieu invoqué, « Bacchum » (« qui est d'ailleurs « uerecundum »), est éloigné de ce qui est « barbarum », de ce qui relève de l'« usum Thracum ». La grande pertinence de ces rimes, pertinence à la fois métrique et morphologique, leur donne ainsi une importance et un rôle-clé dans une parole qui se veut solennelle, mais cependant la position en cours de membre de ces jeux de sonorité maintient cette parole dans un contexte plus léger, non-officiel.

Mais même quand la pertinence morphologique de ces jeux rimiques est moins forte, leur grande ampleur souligne le cadre strophique et apporte une insistance assez exceptionnelle à l'énoncé qui y est moulé. Voyons ainsi la strophe 4.5. 9-12 où l'attachement de la patrie pour Auguste est comparé à celui d'une mère pour son fils :

9 Vt mater iuuenem, quem Notus inuidio  
 10 flatu Carpathii trans maris aequora  
 cunctantem spatium longius annuum  
 dulci distinet a domo,

<sup>46</sup> J. Dangel *art. cit.*, in J. Dangel – M. Murat, 2005, p. 86.

<sup>47</sup> Cf. p. 527.

uotis ominibusque et precibus uocat,  
curuo nec faciem litore dimouet,  
15 sic desiderii icta fidelibus  
16 quaerit patria Caesarem.

La reprise en position métrique forte du son [o], qui apparaît quatre fois en tout, crée dans la strophe un effet de résonance qui donne de la profondeur à l'expression en soulignant des mots essentiels. C'est bien de jaloux « inuid<sup>o</sup> » qu'est qualifié le souffle qui retient le fils dans un lieu « a dom<sup>o</sup> » pendant un temps trop long, « spati<sup>o</sup> longius annu<sup>o</sup> ». Seule la rime horizontale au vers 11 a une pertinence morphologique, puisqu'il s'agit d'une relation syntaxique adjectif / nom. L'organisation phonique de la strophe, en créant ces jeux de résonances, unifie l'atmosphère de cette strophe de comparaison<sup>48</sup>.

Ce jeu rythmique est très important pour souligner cette comparaison originale. Nous avons déjà eu l'occasion de noter que dans cette ode, Horace entreprenait d'adresser à Auguste un véritable hymne divin, sans pour autant y atteindre totalement<sup>49</sup>. L'ampleur rhétorique de cette phrase de 4.5. 9-12 construite autour du couple « ut...sic... » donne une puissance oratoire à l'éloge d'Auguste. Mais cet éloge très rhétorique ne se fait pas de la manière que l'on pourrait attendre : dans la comparaison, Auguste n'apparaît plus comme le père protecteur qu'il était plus haut (4.5. 2 : « custos gentis »), mais comme un fils dont s'inquiète la mère-patrie<sup>50</sup>. L'ambiguïté des deux positions semble montrer que cet hymne adressé à Auguste n'est pas hymne divin achevé et univoque : il contient des contradictions qui sont celles de sa nature humaine. La comparaison avec un jeune homme dont une mère s'inquiète semble empruntée à l'élégie et le vocabulaire employé (« desiderii icta ») relève de ce genre<sup>51</sup>. La louange à Auguste est faite ici selon des procédés un peu ambigus et le rythme adopté en porte la marque.

Nous avons essayé de montrer ici que les rimes prolongées, doubles, triples, voire plus amples encore sont en nombre non-négligeable et se rencontrent avec des organisations métriques très variables. Dans les différents cas cités, bien souvent les rimes prolongées n'ont d'autre pertinence que métrique : il n'y a souvent aucune relation morphologique, ni équivalence fonctionnelle, ni relation adjectif / nom. Les chiffres le confirment :

---

<sup>48</sup> En plus de ce jeu de rimes, on note d'autres procédés phoniques visant à donner de l'importance à cette comparaison : l'homéotéleute dans une accumulation de groupes nominaux, à l'intérieur du vers 4.5. 13 dont la coupe est effacée par élision (uotis ominibusque et precibus uocat), l'allitération initiale en [d] au vers précédent (« dulci destinet a domo » : cf. H.P. Syndikus, 2001, p. 318).

<sup>49</sup> Cf. p. 136.

<sup>50</sup> M.C.J. Putnam, 1986, p. 106-107 note qu'après le *paternus animus* dont il était crédité en 4.4. 27-28, Auguste reçoit pour attribut la jeunesse, la *iuentas*, « dont la présence vitale est essentielle au rajeunissement complet de l'État ».

<sup>51</sup> C'est ce que soulignent H.P. Syndikus, 2001, p. 318 et M.C.J. Putnam, 1986, p. 105-106.

Tableau B-26

	Strophes contenant des rimes prolongées	Nombre de répétitions du son	Répétitions sans pertinence morphologique
<b>Rimes doubles :</b>			
Correspondances verticales	11 : 1,5 % <sup>52</sup>	22	14 : 63,6 % <sup>53</sup>
1 correspondance verticale + 1 horizontale	23 : 3 %	46	27 : 58,7 %
1 seule correspondance directe	39 : 5,2 %	78	45 : 57,7 %
Pas de correspondance directe	6 : 0,8 %	12	6 : 50 %
Rimes triples et plus	10 : 1,3 %	31	13 : 41,9 %
<b>Total</b>	<b>89 : 11,8 %</b>	<b>189</b>	<b>105 : 55,6 %</b>

Dans les rimes doubles, l'indépendance syntaxique des mots rimant est majoritaire : cela prouve que dans les organisations phoniques amples, contrairement aux rimes simples et rapprochées, la simple pertinence métrique des jeux phoniques suffit : il n'est pas besoin que ces sons aient une pertinence morphologique pour qu'ils soient utilisés pour organiser la strophe. On pourrait même avoir l'impression, d'après les statistiques, que plus les relations métriques entre les sons répétés sont simples et nettes, moins elles ont besoin d'une pertinence morphologique.

En revanche, dans les cas de rimes triples ou encore plus amples, cette dépendance syntaxique se révèle plus fréquente ; en fait, ces répétitions phoniques sont rares et il semble bien que, quand on les rencontre, elles soient le fait de relations syntaxiques.

L'étude de ces organisations phoniques amples apporte donc une contrepartie à l'analyse des rimes horizontales simples menées par A.W. Blackett. Si les rimes horizontales simples, léonines sont majoritairement dues à des relations syntaxiques ou morphologiques, quand ces rimes sont davantage prolongées sur toute une strophe, ces relations syntaxiques sont moins fréquentes. Cela montre, nous semble-t-il, que pour ces jeux phoniques amples, l'outil phonique est aisément utilisé par le poète avec une simple pertinence métrique.

#### iv. Bilan de l'étude des rimes avec ou sans pertinence morphologique

L'étude des rimes en poésie latine pose des problèmes méthodologiques évidents dans la mesure où ce procédé n'est pas un critère définitoire de la versification antique. Dans une perspective stylistique, il nous a paru possible d'envisager ce procédé de rimes comme un

<sup>52</sup> Nous donnons la proportion de strophes contenant des rimes prolongées parmi toutes les strophes quatrains horatiennes.

<sup>53</sup> Nous donnons la proportion de répétitions de son qui n'ont pas de pertinence morphologique.



outil rythmique, d'origine rhétorique, que le poète, à certains moments, mettrait au service exclusif de la grille de lecture métrique. En cela, ce matériel phonique s'intégrerait dans notre lecture du style horatien comme contrepoint entre métrique et rhétorique.

Pour pouvoir dire que l'outil phonique est mis au service d'une grille de lecture métrique, il faut examiner ces jeux de sonorité pour définir d'abord leur valeur stylistique générale, ensuite leur pertinence dans telle ou telle grille de lecture.

Dans les rimes horizontales, entre coupe et fin de vers, il apparaît difficile de reconnaître autre chose qu'une recherche d'un unisson entre la syntaxe et le mètre. En effet, dans la majorité des cas, ces rimes horizontales ont une pertinence morphologique : elles tiennent à une disjonction adjectif / nom ou bien à une homéotéleute rhétorique entre membres parallèles. Dans de telles situations, nous considérons que l'outil phonique est utilisé comme procédé rhétorique placé en coïncidence avec le cadre métrique. Il s'agit d'une structure simple commune à tous les vers latins. Au contraire, les cas où l'outil phonique ne vaut que pour la métrique, sans pertinence morphologique, sont exceptionnels : Horace apparemment les évite soit que le procédé paraît disgracieux soit qu'il suscite une confusion parce qu'il invite à un rapprochement morphologique qui n'existe pas.

En revanche, nous avons examiné les jeux de rimes prolongées sur une strophe entière, avec au moins trois occurrences du même son : quand ces trois occurrences ne sont pas trop éloignées (notre étude a posé des limites de méthode sur ce point), la répétition phonique ne peut passer inaperçue et semble difficilement pouvoir être due au hasard. Or, nous avons reconnu que ces répétitions phoniques ne sont pas exceptionnelles (Tableau B-26 : 11,8 % des strophes en contiennent) et que dans leur majorité elles ne s'appuient pas sur des équivalences fonctionnelles. Il s'agit donc de cas où ces répétitions ne tirent une pertinence que du fait qu'elles sont placées à des positions métriques remarquables. Nous croyons pouvoir reconnaître là des jeux phoniques exclusivement mis au service du cadre métrique qui s'organise ainsi sans prendre appui sur des équivalences fonctionnelles ou des positionnements rhétoriques. De tels phénomènes se rencontrent dans des cas où le poète recherche une musicalité particulière tirée seulement du cadre métrique hyperdessiné par des jeux phoniques. Le poète unifie phoniquement la strophe, lui donne une grâce très originale et montre ainsi tout son art poétique.

Après avoir étudié ces phénomènes où les jeux phoniques unifient le cadre métrique en n'ayant d'autre pertinence que leur positionnement par rapport aux repères métriques, il nous reste à nous demander si des phénomènes phoniques peuvent être étudiés sans qu'on leur reconnaisse de pertinence en lecture *ad metrum* ou *ad sensum*.

### III.3. 3 Unification phonique sans pertinence

Cette section a pour objectif, rappelons-le, de comprendre selon quelle modalité l'outil phonique est utilisé en lui-même par Horace pour organiser l'unité strophique. À un premier niveau, ces jeux phoniques peuvent organiser le cadre métrique par une double pertinence

métrique et morphologique : l'effet d'une telle construction est net et indiscutable<sup>54</sup>. Une fois définie la nature des mots dont on recherchera les équivalences morphologiques (pour nous, les verbes), on peut faire un repérage exhaustif.

À un second niveau, l'organisation phonique de la strophe peut ne prendre appui que sur une pertinence métrique, simplement grâce à des positions métriques fortes. La valeur stylistique d'une telle construction peut être discutée, mais il nous a semblé que quand elle était ample, l'organisation phonique était sensible<sup>55</sup>.

À un troisième niveau, qui, cette fois, confine à des phénomènes diffus et parfois difficilement étudiable objectivement, il nous semble que des jeux phoniques peuvent souligner une organisation métrique, sans prendre appui sur des positions métriquement fortes, non plus seulement par des homéotéleutes qui auraient une pertinence morphologique ou seraient placés devant des repères métriques, mais également par des jeux d'assonances et d'allitérations. En l'absence de position pertinente ou de nature bien définie, il paraît difficile de mener, à ce niveau, une étude complète et objective. On se contentera donc de donner quelques exemples.

i. Unification phonique d'un vers

Des répétitions de sonorités peuvent avoir une valeur d'unification phonique pour un vers sans être placées en positions métriques fortes. Malheureusement, dénués de ce positionnement repérable, ces jeux phoniques peuvent difficilement être étudiés de façon systématique. Pourtant, il est concevable que ces jeux phoniques, qui hyperdessinent la structure métrique, s'organisent selon des principes métriques qu'il faudrait définir<sup>56</sup> ; dans le cadre de notre étude, il ne nous est pas possible cependant de pousser des recherches dans ce domaine. En revanche, il est loisible de souligner la fréquence des dispositions symétriques de mêmes sons à l'intérieur d'un vers<sup>57</sup> : dans ces conditions, si les sons répétés ne sont pas forcément en position métrique forte, du moins, souvent, la coupe sert-elle d'axe de symétrie pour ces dispositions phoniques. Citons par exemple le vers 3.30. 15 :

... . Sume superbiam  
quaesitam meritis et mihi Delphica  
lauro cinge uolens, Melpomene, comam.

---

<sup>54</sup> C'est ce que nous avons étudié dans le premier point de cette section pour les homéoptotes verbaux : p. 554 sq.

<sup>55</sup> C'est ce que nous avons étudié dans le second point de cette section avec les jeux de rimes : p. 564 sq.

<sup>56</sup> M. Nasta, *art. cit.*, in J. Dangel – M. Murat, 2005, p. 29-49, suggère que les homophonies fonctionnent en synergie avec les « modules podiques » dans le but de souligner une architecture des ensembles. Malheureusement, son article, fort complexe, suggère seulement des pistes d'étude : il propose des relations entre les jeux phoniques et les règles métriques de base qui président à l'architecture des strophes éoliennes.

<sup>57</sup> Ces symétries phoniques ont été souvent soulignées dans la poésie latine. Cf. notamment N.I. Herescu, 1960, p. 84.

Cette ode 3.30 qui clôt le premier recueil d'odes d'Horace s'achève elle-même sur une ultime invocation à la Muse à qui il demande de le couronner du laurier delphique, par deux propositions injonctives, coordonnées à la coupe. On note que ce vers 3.30. 15, au centre duquel intervient le changement de proposition, est unifié phoniquement grâce à un jeu de symétrie, que présente bien J. Bermudez Ramiro<sup>58</sup> :

quaesitam meritis et mihi Delphica

ae i a //e ii | e ii //e i a

La symétrie phonique unifie le vers alors même que la syntaxe le divisait en deux hémistiches distincts. Ce jeu phonique va contre la syntaxe; il ne prend appui sur aucune équivalence morphologique ; enfin, cette disposition phonique a, certes, la coupe pour axe de symétrie, mais les sonorités ne sont pas toutes à des positions métriquement pertinentes.

On a là un exemple typique d'utilisation de l'outil phonique pour organiser le vers, sans qu'il prenne appui sur des repères définis d'une grille de lecture. Cette unification phonique du vers 3.30. 15 réunit, dans le cadre d'un vers, les deux injonctions et souligne la confiance du poète en sa valeur, en sa puissance de *uates* inspiré : la seule pertinence métrique de ce jeu de sonorité tient au fait que les repères métriques, début, coupe et fin de vers, servent de cadre aux jeux de symétrie. Dans cette invocation très solennelle à la Muse, cet effet phonique crée des jeux d'écho : au moment de clore son recueil, le poète achève de montrer son art.

Il est possible de reconnaître une même organisation symétrique des sonorités en 3.18. 3. Nous avons déjà dit que cette ode 3.18, derrière un hymne à Faune, permet l'évocation d'un *locus amoenus* qui se rapproche de l'âge d'or<sup>59</sup>. En jouant sur les sonorités, le poète montre que c'est par la richesse de son art qu'il peut construire ce monde :

Faune, Nympharum fugientum amator,

per meos finis et aprica rura

lenis incedas abeasque paruis

aequus alumnis

|| -is -as | -as -is ||

La construction est identique à ce que l'on trouvait en 3.30. 15 : la coupe du vers saphique forme un axe de symétrie autour duquel s'organisent des jeux de sonorités qui unifient le vers alors même qu'un changement de proposition intervient à cette même coupe. La pertinence de ce jeu phonique est encore plus importante ici, du fait de l'équivalence

<sup>58</sup> J. Bermudez Ramiro, 1991, p. 55.

<sup>59</sup> Cf. p. 376.

fonctionnelle des deux mots homéotéleutes, « *incedas abeasque* », qui sont les deux verbes de l'invocation. Mais la différence fonctionnelle entre « *lenis* », apposition au nominatif, et « *paruis* », épithète d'un groupe ablatif, évite que ce jeu phonique soit un pur chiasme syntaxique. D'ailleurs les jeux phoniques de cette strophe sont nombreux : outre l'organisation symétrique de ce vers, on note une organisation phonique ample avec la répétition du son « -is », qui revient en écho syntaxique comme une rime verticale entre le troisième vers et l'adonique, « ... *paruis || aequus alumnis |||* » et qui, déjà, était annoncé à la coupe du second vers « *per meos finis* ».

On ne saurait nier qu'il y a dans cette strophe de nombreux jeux phoniques qui organisent le cadre métrique, du troisième vers, mais globalement aussi de la strophe entière.

Si dans les deux exemples précédents, l'organisation phonique du vers prenait nettement appui sur la coupe centrale, il n'en est rien dans le décasyllabe 3.1. 16 :

9      Est ut uiro uir latius ordinet  
10     arbusta sulcis, hic generosior  
         descendat in campum petitor,  
         moribus hic meliorque fama  
  
         contendat, illi turba clientium  
         sit maior : aequa lege Necessitas  
15     sortitur insignis et imos,  
16     omne capax mouet urna nomen.

Nous avons déjà souligné combien le dernier vers de cette phrase, le décasyllabe de la strophe, avait une valeur de clôture pour l'ensemble de l'énoncé<sup>60</sup>. Cela est sensible également dans les jeux phoniques.

Cette phrase de deux strophes est constituée en énoncé-fonction. D'abord, quatre propositions accumulées illustrent les concurrences qui existent entre les hommes, les concurrences de richesses (« *uiro uir... sulcis* »), les luttes politiques où se confrontent la noblesse de sang (*hic ... petitor*), la valeur personnelle (*moribus hic... contendat*), le clientélisme (*illi... maior*).

Dans cette première partie, le poète montre, par une série d'images évocatrices, combien les ambitions multiples opposent les hommes. On sera sensible ici, à la répétition du son « -or » : le son intervient en cours de mot (« *moribus* »), mais plus souvent en fin de mot, sans équivalence fonctionnelle (« *generosior / petitor* »), mais plusieurs fois comme marque du comparatif (« *generosior / melior / maior* ») ; d'ailleurs, ce comparatif se retrouve

---

<sup>60</sup> Cf. p. 348.

également, dans la première proposition, mais sans équivalence phonique (« latius »). Cette répétition insistante de sonorités peint la course permanente pour les honneurs, cette concurrence qui ne s'achève jamais.

A cette description des ambitions humaines, le poète oppose, en énoncé-fonction, la vision du Destin personnifié, qui derrière les apparences, tire les lots impartis à chacun. Cette évocation se fait en deux propositions, la dernière se trouvant dans le décasyllabe. L'unification phonique de ce dernier vers lui fait clairement jouer le rôle de sceau pour toute la phrase. On est d'abord sensible à la construction en chiasme de deux groupes [adjectif-nom] autour du verbe « mouet » ; mais cette disposition syntaxique se double d'une architecture phonique créée par la reprise du couple de sons [o-e] :

omne capax mouet urna nomen

Les jeux phoniques unifient ainsi ce vers qui clôt tout l'énoncé qui avait commencé au vers 9. On note cependant que cette organisation phonique ne s'appuie pas sur la grille de lecture phonique. Le décasyllabe n'a pas de coupe qui pourrait servir d'axe de symétrie comme dans les cas précédents. Certes, l'intermot après la quatrième syllabe est très fréquent, sans être constant, loin de là ; mais même placé après cet intermot, « mouet », mot pyrrhique, peut difficilement constituer, d'un point de vue métrique et prosodique, un centre nettement sensible du vers. Il le devient cependant ici des points de vue phonique et syntaxique.

Dans cet exemple, l'outil phonique ne prend donc pas appui directement sur la grille de lecture métrique pour unifier le vers, bien que, malgré tout, il joue sur des effets de symétrie.

Les jeux phoniques intervenant à l'intérieur d'un vers et l'unifiant ne sont sans doute nulle part aussi importants et sensibles que dans l'adonique, à la clausule de la strophe saphique<sup>61</sup>. Dans cette strophe très close qu'est la strophe saphique, les jeux de sonorité à la clausule viennent évidemment renforcer la clôture et faire de cette strophe un moule aux limites à la fois nettes et richement ornées. Les exemples abondent ; parmi les jeux phoniques les plus objectivement identifiables, on peut renvoyer au « *perdere ferro* » de 3.11. 32 cité plus haut et qui se double d'un jeu de rime avec le vers précédent<sup>62</sup> ou bien citer 2.2. 16 et 3.18. 16 :

... et aquosus albo  
*corpore languor.*

gaudet inuisam pepulisse fossor  
*ter pede terram.*

<sup>61</sup> L'adonique s'apparente à la clausule de l'hexamètre dactylique ; or J.P. Chausserie-Laprée, 1979 a bien mis en évidence que, en poésie hexamétrique, les jeux phoniques étaient particulièrement fréquents dans ces deux derniers pieds du vers.

<sup>62</sup> Cf. p. 576.

Dans le second cas, la répétition de [ter] aux temps forts des deux pieds consécutifs mime le sens : elle peint la danse rustique où le paysan « frappe la terre »<sup>63</sup>. Dans le premier, la répétition du son [or] élargit, en finale, une assonance en [o] déjà présente au second hémistiche du précédent vers (« *aquosus albo* ») : ce jeu de sonorité donne évidemment de l'insistance au tableau désagréable donné de l'hydropique. Mais dans l'un comme dans l'autre cas, ce jeu de sonorité nous semble avoir pour effet essentiel de clore la strophe par un ornement remarquable.

De même, il n'est peut-être pas sans intérêt de remarquer que plusieurs adoniques contiennent un phénomène phonique très particulier : celui qui consiste dans la reprise, au début d'un mot, de la syllabe finale du précédent. Ce phénomène de *complosio syllabarum*, critiqué par Quintilien<sup>64</sup>, est en général évité par Horace<sup>65</sup> ; si on le rencontre dans un endroit aussi important que l'adonique, cela peut difficilement être attribué à une négligence du poète. Or on peut citer plusieurs cas de ce type, comme 1.12. 36 ou 1.12. 52 :

..., dubito an Catonis	... : tu secundo
<i>nobile letum.</i>	<i>Caesare regnes</i>

Il s'agit, dans les deux cas, de strophes rythmiquement très intéressantes, que nous avons largement étudiées plus haut : si Horace les clôt sur ce phénomène phonique très spécial, ce ne peut être lié au hasard. Il y a visiblement une volonté de marquer de façon nette la clôture de la strophe par un jeu rythmique exceptionnel.

Tout cela nous semble montrer que l'adonique est un lieu privilégié pour les jeux phoniques qui l'unifie. Les cas d'unification de la strophe montrent également qu'Horace est capable de mettre l'outil phonique entièrement au service de cette grille de lecture métrique.

## ii. Unification phonique des strophes

Les effets phoniques sont très sensibles en correspondance verticale en initiale de vers. Si nous avons considéré, en abordant les rimes, que la position devant repère métrique n'avait pas une pertinence de premier ordre<sup>66</sup>, elle n'est cependant pas dénuée d'intérêt et, au niveau qui nous intéresse maintenant, elle doit être prise en compte.

Par exemple, il faut être sensible aux jeux phoniques en 2.10. 6-8 :

Auream quisquis mediocritatem  
diligit, tutus caret obsoleti  
sordibus tecti, caret inuidenda

<sup>63</sup> L'allitération de « ter » et son sens n'ont évidemment échappé à aucun critique : cf. R.G.M. Nisbet-N. Rudd, 2004, p. 226. Il semblerait même que déjà le Ps. Acrion l'ait remarquée : « ter uero ad rhythmum rettulit sonos ».

<sup>64</sup> *IO* 9.4. 41.

<sup>65</sup> D. Bo, 1960, p. 163.

<sup>66</sup> Cf. *supra* p. 535.

sobrius aula.

Les deux propositions principales juxtaposées, dont dépend la relative sujet par laquelle débute la phrase, sont scandées à l'initiale par l'anaphore « caret »<sup>67</sup> ; des effets sonores ont également de l'intérêt bien qu'ils ne jouent pas sur des positions rhétoriquement pertinentes.

On note d'abord une paronomase en correspondance verticale au début des troisième et quatrième vers : *sordibus / sobrius*<sup>68</sup>. En plus de cette correspondance verticale, on note un jeu d'opposition de sonorités. La première proposition contient un groupe nominal disjoint, placé entre la fin du deuxième vers et la coupe du troisième, « *obsoleti || ... tecti. |* ». Par opposition à cette voyelle fermée [i], la seconde proposition contient un autre groupe nominal disjoint, cette fois placé entre la fin du troisième vers et celle du quatrième, et qui répète cette fois la voyelle ouverte [a] : « *inuidenda || ... aula |||* ». Tous ces jeux de sonorités soulignent le moule très clos de la strophe saphique dans lequel prennent place les propositions. La *sententia* ici énoncée dépasse ainsi la simple pensée gnomique et acquiert une musicalité exceptionnelle.

De même, il faut citer la première strophe de l'ode 3.24. En 3.24. 1-4, la répétition du son [is] est liée souvent à une relation syntaxique de type adjectif / nom ; cependant, les mots homéotéleutes sont plus souvent derrière que devant le repère métrique : il ne s'agit donc pas de rimes syntaxiques mais de jeu de sonorités à pertinence moins forte, mais néanmoins sensible :

Intact<sup>[is]</sup> opulentior  
 thesaur<sup>[is]</sup> Arabum et diuit<sup>[is]</sup> Indiae  
 caement<sup>[is]</sup> licet occupes  
 terrenum omne tul<sup>[is]</sup> et mare publicum :

La répétition de ce son [is] intervient dans un contexte identique à celui de la répétition du son [-or] cité plus haut en 3.1. 9-15<sup>69</sup> : le poète y décrit la recherche permanente de la richesse et des honneurs, et va y opposer ensuite la règle inflexible du Destin personnifié. Comme en 3.1. 9-15, ici la répétition de sonorité a visiblement pour effet de peindre l'insistance avec laquelle l'homme recherche l'enrichissement.

On citera enfin la strophe 1.12. 21-24 où les jeux de sonorité sont également très sensibles, mais plus variés :

Proeliis audax, neque te silebo,  
 Liber, et saeuis inimica uirgo

<sup>67</sup> Sur cette répétition, cf. p. 423.

<sup>68</sup> Rappelons que la paronomase est, avec l'homéotéleute, l'homéoptote et l'isocolie rimée, l'un des quatre jeux phoniques reconnus par Quintilien, *IO* 9.3. 75.

<sup>69</sup> Cf. p. 587.

beluis, nec te, metuende certa

Phoebe sagitta.

En fin de vers, on notera les deux couples de rimes « silebo / uirgo » et celle en écho syntaxique « certa / sagitta ». Mais ces jeux phoniques n'étant pas amples, l'essentiel nous paraît ailleurs, et plutôt en début de vers. On notera la répétition du son [-is] dans trois vers consécutifs « Proeliis / saeuis / beluis » : le premier et le troisième mots sont en initiale de vers, en correspondance verticale, le second est devant la coupe, selon un effet de *uariatio*. On note, par ailleurs, la répétition de la syllabe [be], toujours dans les débuts de vers : « Liber / beluis / Phoebe », avec une présence également de la consonne sourde équivalente [p] (proeliis), ou, avec aspiration, [ph] (Phoebe). Enfin, entre le premier et le quatrième vers, on note la reprise, à l'initiale, de la diphtongue « oe ». À l'évidence, il y a, dans toute cette strophe, des jeux phoniques puissants, même s'ils ne prennent pas appui sur des positions métriques ou syntaxiques traditionnellement fortes.

Dans cette strophe, Horace invoque une série de divinités, Liber, Diane et Phébus. Si l'association des deux derniers, le frère et la sœur, est prévisible, y ajouter Liber a quelque chose d'inattendu : cette strophe associe Bacchus et Apollon, dans une volonté de fusion. D'ailleurs Liber est présenté ici comme « proeliis audax », qualificatif qui n'est certes pas démerité, puisque Horace insiste par ailleurs (2.19. 21-24 ; 3.3. 13-16) sur le rôle de Bacchus, mais qui ici, sans autres explication, peut paraître surprenant<sup>70</sup>. Qualifier Liber de belliqueux, c'est lui donner un point commun avec Diane chasseresse (*inimica beluis*) et Apollon maître de l'arc (*metuende sagitta*). De la même manière, les jeux phoniques unifient la strophe saphique, déjà naturellement close, et rapprochent ainsi Liber et Apollon.

Même si cette ode partage quelques aspects avec le genre hymnique, elle n'a pas la simplicité mnémonique des poèmes de ce genre (d'ailleurs, elle se réclame de Pindare) : les jeux de sonorités que l'on reconnaît ici témoignent d'effets rythmiques très complexes qui visent à donner une profondeur au sens ici développé. Le poète associe Bacchus-Liber aux divinités tutélaires de Rome, et au couple formé par Diane et Apollon : célébrant Rome, il réunit des aspects différents et, en apparence, opposés d'une même vision de la Ville protégée par les dieux. Le cadre saphique naturellement clos, les jeux rythmiques anaphoriques (polysyndète) et phoniques rendent possible l'expression de cette pensée.

Ce cas de 1.12. 21-24 montre des jeux de sonorités où s'exprime tout l'art du poète visant à atteindre une profondeur du sens, à réunir des divinités dans une image renouvelée de Rome. En 1.32. 1-4, il semble également que des jeux phoniques tâchent de donner une profondeur nouvelle à une invocation à la muse :

Poscimur. Si quid uacui sub umbra :

lusimus tecum quod et hunc in annum

<sup>70</sup> D'ailleurs Horace dit lui-même à Bacchus en 2.19. 22-23 : « non sat idoneus || pugnae ferebaris ». Sur le problème du rattachement de ce groupe « proeliis audax » à Bacchus, plutôt qu'à Pallas, cf. *supra* p. 489.



uiuat et pluris age dic Latinum

barbite, carmen

On sera sensible ici à l'assonance [um / mu] relayée, secondairement par une répétition du simple phonème [u]. Si ce jeu phonique se déploie sur toute la strophe, d'autres procédés interviennent à des échelles moindres : la répétition du son [at] d'un hémistiche à l'autre au troisième vers (« uiuat / Latinum »), celle du son [ar] dans l'adonique<sup>71</sup>. Cette ode 1.32 est sans doute celle qui définit le plus positivement la poésie lyrique que veut pratiquer Horace<sup>72</sup>. Au début de cet éloge d'Alcée, Horace pratique un art complexe qui, mêlant jeux de sonorités et jeux d'images (l'évocation de la fraîcheur d'un jeu dans le premier vers), tâche d'exprimer, au-delà du simple sens dénotatif, toute la profondeur de la relation qui relie le poète à son œuvre.

Tous ces exemples visaient à souligner l'importance des jeux phoniques pour unifier le cadre strophique, même dans des positions qui n'ont pas de véritable pertinence, ni métrique ni rhétorique. Horace met alors l'outil phonique totalement au service de l'unité métrique. Cependant cette absence de pertinence dans les positions rend l'étude de ces phénomènes phoniques difficile et souvent subjective : aussi nous sommes-nous contenté d'analyser des cas remarquables. Dans notre troisième partie, nous soulignerons d'autres utilisations de l'outil phonique en lien avec l'organisation syntaxique de la strophe.

### Conclusion de la section

À travers cette section, nous avons essayé de montrer jusqu'à quel point il paraît possible d'étudier objectivement et systématiquement les jeux phoniques dans les *Odes*. Depuis le début de notre travail, notre thèse a été que les phénomènes stylistiques peuvent se saisir dans la mesure où ils viennent se prendre dans le réseau de la rhétorique et de la métrique. S'il est difficile d'étudier comment les jeux phoniques organisent l'unité métrique, c'est que l'on atteint parfois des situations où l'on a du mal à reconnaître une inscription pertinente dans une grille de lecture : il s'agit alors de phénomènes dont l'importance stylistique perd de son objectivité.

Outre les cas de coïncidence complète entre métrique et rhétorique (cas que nous avons étudiés dans la précédente section), nous avons reconnu trois niveaux de pertinence des phénomènes phoniques organisant le cadre métrique. D'abord viennent les cas où les jeux phoniques ont une origine morphologique (équivalence désinentielle) et sont en position métrique pertinente : ce sont des homéoptotes. Dans de telles situations, le cadre métrique est

---

<sup>71</sup> M. Nasta, *art. cit.*, in J. Dangel – M. Murat, 2005, p. 36, en plus de ces jeux phoniques, soulignent l'importance des monosyllabes qui après la première ponctuation forte « déclenche un *staccato* [qui] se répercute jusqu'au dénivellement solennel du cinquième (*sic* : quatrième ?) vers (clausule adonienne). »

<sup>72</sup> Cf. p. 446.

hyperdessiné par le matériel phonique, et sa régularité est ainsi mise en valeur. Dans la mesure où cette régularité métrique est en discordance avec le déploiement de la phrase, l'ensemble témoigne cependant d'une certaine originalité et exprime de la légèreté, voire de la vivacité.

Ensuite, des phénomènes phoniques peuvent n'avoir de pertinence que par leur position en fin d'hémistiche ou de vers. Il s'agit de rimes, ou homéotéleutes métriques. lorsque l'on a affaire à une simple rime horizontale, on peut douter qu'elle ait une valeur stylistique si elle ne relève pas d'une équivalence désinentielle. En revanche, il nous a semblé que lorsque ces répétitions phoniques sont prolongées (au-delà de deux occurrences), elles ne peuvent qu'être sensibles et avoir une valeur stylistique. Elles apportent à l'énoncé une musicalité et une richesse phonique très particulière.

Enfin, nous avons essayé d'étudier des cas où un vers, une strophe voient leur unité soulignée par des jeux phoniques sans que ceux-ci soient en position métrique forte. Il s'agit là de phénomènes plus fuyants ; cependant quand une organisation phonique symétrique ressort du vers, quand les mots où ces sonorités apparaissent sont à des positions notables, en début de vers, alors il semble possible de parler d'organisation phonique.

## CONCLUSION DU CHAPITRE III

Nous avons commencé ce chapitre en soulignant l'importance des études menées sur les jeux phoniques dans les *Odes* d'Horace. Selon l'expression de J. Marouzeau, Horace est un « artiste de sons » : cela est connu et nous ne prétendons pas l'apprendre au lecteur ! En revanche, ce que nous avons voulu faire, c'est comprendre comment cet « art phonique » participe de stratégies rhétoriques ou métriques, dont le croisement permet la définition d'un rythme, d'un style, d'une poétique particulière.

Dans les deux premières sections, nous avons essayé de montrer que le matériel sonore constitue un outil stylistique dont la nature nous semble être fondamentalement rhétorique. Les jeux phoniques relevés par Quintilien (paronomase, homéotéleute, homéoptote, isocolie rimée) se retrouvent dans les énoncés lyriques de notre poète. Ils permettent de scander et d'unifier un membre de phrase et de souligner le passage d'un membre à un autre. Par de tels procédés, la rhétorique de l'ode devient ferme et puissante.

Quand cette scansion phonique des membres rhétoriques se fait en accord avec la scansion métrique, autrement dit quand il y a unisson entre les deux grilles de lecture, on peut parler d'un souci d'évidence du sens, de clarté, fréquent lorsqu'il s'agit de poèmes hymniques, de célébrations, de paroles officielles où la personne du locuteur s'efface derrière une apparente objectivité.

En revanche, il peut bien souvent arriver que ces jeux phoniques rhétoriques s'organisent sans accord avec la grille de lecture métrique. On a alors un phénomène remarquable : un énoncé se déploie dans une rhétorique puissante et en désaccord avec le cadre métrique. Dans une telle situation, tout dépend bien sûr de l'ampleur du phénomène. Quand l'énoncé est court (cf. par exemple 3.19. 9-11) ou du moins restreint à l'unité strophique (1.12. 33-36), il s'agit d'un mouvement rhétorique vif qui convient quand le poète veut introduire une idée qui lui tient à cœur, mais qui n'attire pas spécialement l'attention. En revanche, dans un énoncé comme 4.3. 1-12, une rhétorique d'une puissance exceptionnelle est développée et contribue à l'exaltation de l'art du poète lyrique qui y est loué.

Les jeux phoniques nous paraissent d'origine rhétorique, dans la mesure où ils relèvent d'un matériel rythmique à l'égal des outils lexicaux étudiés dans le précédent chapitre. Cependant, comme les outils lexicaux d'ailleurs, les outils phoniques peuvent être mis au service de la grille de lecture métrique. Dans la troisième section de ce chapitre, nous avons essayé de montrer les différents phénomènes phoniques susceptibles d'hyperdessiner le cadre métrique. Quand ce soulignement phonique de la métrique n'accompagne pas la rhétorique, cela témoigne essentiellement de jeux musicaux où le poète cherche à créer des impressions de vivacité, de grâce légère ou à charmer l'auditeur.

## CONCLUSION GENERALE DE LA PARTIE B

Au long de cette seconde partie de notre travail, nous avons tâché de comprendre comment le rythme interne de la phrase vient se déposer dans le cadre métrique de la strophe. Afin de mener cette étude de façon rigoureuse et systématique, nous avons reconnu plusieurs outils rhétoriques à même de créer du rythme dans la phrase : à la suite des travaux de J. Dangel sur la prose livienne, nous avons distingué le « matériel syntaxique », qui a fait l'objet du premier chapitre de cette partie, du « matériel rythmique » qui nous a semblé pouvoir être de nature lexicale (deuxième chapitre) ou phonique (troisième chapitre).

Ces deux matériels, syntaxiques et rythmiques, sont très différents. Le matériel syntaxique permet la création d'un rythme grâce aux changements de membres phrastiques (nous nous sommes intéressé aux membres propositionnels), à leur nature, à leur longueur, à leur alternance. Quand on a bien défini la notion de proposition, il nous semble que l'on peut considérer tout changement de proposition comme un repère dans le déploiement du rythme rhétorique. La question qui se pose est alors, simplement, de savoir si ces repères syntaxiques concordent ou non avec les repères métriques, en distinguant cependant des natures de repères syntaxiques et métriques différentes.

En revanche, le matériel rythmique, phonique ou lexical, ne forme pas nécessairement un repère dans le rythme rhétorique : encore faut-il que la position de ce matériel lui donne une pertinence dans cette grille de lecture. C'est pourquoi ce matériel rythmique, s'il est certes de nature rhétorique, n'a de valeur stylistique qu'en puissance ; bien plus, il peut être mis au service de la grille de lecture métrique. C'est cette autonomie du matériel rythmique que nous avons entrepris d'étudier dans les deuxième et troisième chapitres de cette partie. Les effets rythmiques créés par ce matériel sont donc bien plus riches que ceux du matériel syntaxique.

Arrivé au terme de cette étude, nous pensons pouvoir tirer quelques conclusions qui permettent de mieux définir l'esthétique horatienne et par là de mieux comprendre le projet poétique que notre poète poursuit à travers ses odes.

S'interroger sur la poétique à l'œuvre dans les *Odes*, c'est, pour nous, essayer de comprendre comment la forme métrique met à distance le discours rhétorique, comment

l'espace de la strophe, telle une scène de théâtre, est le lieu du spectacle d'un sens dont la rhétorique accentue l'efficacité<sup>1</sup>.

Dès notre première partie, par l'étude des fins de phrases et de strophes, nous avons reconnu que la poésie des *Odes* se caractérise d'abord par une maîtrise parfaite de toute expansion : c'est dans le moule clos de l'espace strophique que peuvent s'exprimer les richesses du sens. Faisons maintenant la synthèse de ces richesses rythmiques que nous avons étudiées dans cette seconde partie.

Dans leur ensemble, les *Odes* présentent le sens se développant avec simplicité et mesure. Les contradictions entre le rythme rhétorique et le moule strophique sont rarement excessives. Cependant, selon leur visée rhétorique, certains énoncés peuvent faire l'objet d'une mise en scène particulière.

Au niveau le plus simple du rythme se trouve le rythme de la syntaxe, étudié au chapitre I de cette partie. Globalement, nous avons constaté un accord général entre les repères de ce rythme syntaxique et ceux du rythme métrique. Nous avons également remarqué une tendance commune à introduire dans la deuxième moitié de la strophe une proposition en expansion gratuite : cela relève d'un jeu stylistique léger à lancer une idée ultime que le cadre strophique vient refermer. Pourtant nous avons également souligné des différences sensibles, d'abord entre les types de strophes. Dans la strophe alcaïque, le rythme de la syntaxe respecte moins les repères du cadre métrique : le développement du sens paraît plus agité, moins posé. Le contraste est fort avec la strophe saphique où l'énoncé se développe selon des structures répétitives et attendues parce qu'en accord avec les repères métriques.

Dans notre premier chapitre, nous avons également essayé de montrer que les différences de développement du rythme de la syntaxe dans la strophe tenaient à des différences de stratégies rhétoriques : toutes n'invitent pas le poète à une même mise en scène poétique du sens. Dans ce domaine, il paraît judicieux de rapprocher les conclusions sur le rythme de la syntaxe avec celles tirées, dans les deuxième et troisième chapitres, de l'étude des outils phoniques et lexicaux lorsqu'ils sont mis au service de la rhétorique.

On constate d'abord que, dans les odes hymniques, la plupart du temps, le rythme rhétorique de l'énoncé s'appuie sur la régularité du cadre métrique. Cela est sensible dans le rythme syntaxique dont les repères concordent avec ceux du rythme métrique ; on le voit également dans le rythme créé par les outils lexicaux ( avec le *Du-Style*) et phoniques (les rimes parallèles). L'ensemble de ce rythme rhétorique fonctionne selon des structures répétitives et

---

<sup>1</sup> Dans la phrase, où « coïncident un espace de configuration défini par ses contours (où virtuellement tout est en rapport avec tout) et un espace de relations linguistiques (où des rapports privilégiés entre éléments sont définis) », L. Jenny, 1990, p. 172-173 reconnaît ce qu'il appelle une « dramaturgie du sens » : c'est souligner la puissance active (*drama*) de l'unité rhétorique que forme la phrase. En poésie, cette dramaturgie active se trouve mise à distance par le vers qui, toujours selon ce critique (*ibid.*, p. 115), « projette sur les relations proprement linguistiques du discours une forme hétérogène ». L'espace métrique est un espace où est mis en spectacle la dramaturgie de la phrase selon des dispositifs qui ne participent pas en eux-mêmes à l'efficacité du sens : aussi parlons-nous plutôt ici d'une « chorégraphie du sens ».

attendues, qui sont celles du cadre métrique. La simplicité de ces structures témoigne d'une poétique de l'évidence et de la transparence du sens. Dans ces poèmes qui ne sont pas de véritables hymnes destinés au culte, mais qui sont des œuvres d'art, un spectacle est donné à l'auditeur d'un énoncé qui pourrait paraître se développer sans énonciateur subjectif, comme pure émanation de la voix religieuse de la Cité et dont le déploiement, par son rythme simple et clair, est à même de s'imprimer directement dans les esprits. Dans cette transparence du sens, il y a cependant bien sûr la distance de la poésie, de l'œuvre d'art : il ne s'agit pas d'hymnes véritables, et c'est pourquoi il arrive également que le rythme de ces odes s'éloigne de cette trop grande simplicité.

Dans les odes gnomiques, il arrive que l'on ait également cet unisson parfait entre métrique et rhétorique qui témoigne de l'expression d'une objectivité absolue. Il s'agit alors de donner le spectacle, dans l'espace strophique, d'un énoncé moral universel, sans énonciateur subjectif et immédiatement mémorisable par tout auditeur. Mais en même temps, nous avons constaté que bien souvent, dans ces énoncés gnomiques, le rythme se faisait plus complexe. Par ce contrepoint entre métrique et rhétorique, l'ode souligne la distance poétique par rapport à l'énoncé : il ne s'agit pas de froides leçons de morale, mais de la représentation poétique d'énoncés parénétiqes.

Dans certains passages, le rythme de la phrase, créé par la syntaxe, par les outils lexicaux ou phoniques, entre en discordance directe avec le rythme de la strophe. On a alors le spectacle d'une rhétorique puissante qui s'affronte au cadre métrique, comme cherchant à en briser le moule. Nous avons largement étudié la complexité de ce contrepoint. Il intervient lorsqu'une forte subjectivité s'exprime, lorsque des émotions, de nature diverse, se font sentir ; cependant, le moule généralement clos de la strophe rappelle qu'il ne s'agit que du spectacle de cette émotion et que le poète reste maître de sa forme : on peut alors parler d'une chorégraphie du sens très recherchée.

Dans l'étude des relations entre le cadre métrique et l'utilisation du matériel syntaxique, lexical ou phonique selon des visées rhétoriques, nous avons également entrepris d'étudier la nature du déploiement phrastique : relève-t-il d'une stratégie d'ouverture ou de clôture ? de tendances synthétiques ou analytiques ? et comment la nature de ce déploiement phrastique entre-t-il en relation avec le cadre strophique ?

Quand les phrases ne sont pas trop amples, les structures analytiques ne risquent pas de menacer l'intégrité de l'énoncé. Ce qui nous a surtout intéressé dans l'étude du rythme de la syntaxe, c'est la répartition des repères, synthétique ou analytique, dans l'espace strophique. Quelques tendances dans ce domaine méritent d'être rappelées. Dans la strophe saphique, quand le poète veut construire un énoncé ample et puissant grâce à une structure syntaxique synthétique, il place très souvent le repère syntaxique à la coupe du second hendécasyllabe, selon un contrepoint plus complexe que d'habitude : par là, est représenté, dans le cadre de la strophe, le développement d'un énoncé plus puissant que d'habitude dans ce type de strophe. Par ailleurs, nous avons reconnu une tendance à placer une proposition en expansion libre dans les derniers vers de la plupart des types strophiques. Cette structure

analytique permet d'ajouter *in extremis* une idée nouvelle, de créer un effet de surprise, le tout, toujours moulé dans la strophe.

Pour ce qui est du rythme rhétorique créé par les outils phoniques et lexicaux, nous avons également étudié la nature de son déploiement. Dans ce domaine aussi, rares sont les cas de rythmes excessivement amples où l'énoncé perdrait son intégrité. Nous avons relevé quelques cas de séquences rythmiques très longues mais parfaitement closes rhétoriquement : il s'agit alors de structures rythmiques très puissantes. Par ailleurs, nous avons noté que quand les rythmes lexicaux thématiques se trouvaient dénués de délimitation rhétorique, le cadre métrique pouvait y suppléer. On voit là encore la parfaite maîtrise du rythme horatien.

Tels sont les points essentiels que nous avons étudié du contrepoint entre le cadre métrique et le rythme rhétorique créé par les matériels syntaxiques, lexicaux et phoniques. Dans les deuxième et troisième chapitre de cette partie, nous avons également étudié comment le matériel rythmique lexical et phonique pouvait être mis au service du cadre métrique pour l'hyperdessiner. L'espace métrique, dans lequel se joue la chorégraphie du sens, peut donc lui-même être mis en valeur, souligné, relevé par divers outils. De tels procédés rythmiques oscillent entre vivacité et grâce légère, selon que le déploiement de la phrase se fait, lui-même, simplement ou non. De plus, pour l'unité phonique, nous avons distingué les cas selon que les sons répétés relèvent ou non d'une identité morphologique. Lorsqu'il n'y a pas d'identité morphologique, que des jeux phoniques purs et simples soulignent le cadre métrique, il s'agit d'une pure richesse phonique, d'une recherche de musicalité qui charme l'auditeur.

L'ensemble des analyses de cette deuxième partie nous semble ainsi montrer que le cadre strophique a permis à Horace de développer des effets rythmiques d'une grande richesse. Ils lui permettent d'atteindre son projet poétique : la représentation d'une chorégraphie du sens, oscillant entre la clarté transparente, où la subjectivité semble s'effacer derrière une voix communautaire, et une profondeur complexe à même d'exprimer des sentiments touchant l'inexprimable, mais toujours néanmoins dans un cadre parfaitement maîtrisé.

PARTIE C

LES STRUCTURES METRIQUES AUX PRISES

AVEC LA SYNTAXE



La deuxième partie de notre travail a entrepris d'étudier comment l'énoncé déploie son rythme à l'intérieur du cadre de la strophe, de façon à suggérer une chorégraphie du sens tantôt suivant un parcours attendu et répétitif, tantôt adoptant un itinéraire plus complexe à même d'approfondir l'expression des sentiments. Nous avons montré comment ce rythme rhétorique est créé par la succession de propositions de nature variée (matériel syntaxique), ou par l'utilisation de marqueurs de nature lexicale ou phonique (matériel rythmique lexical et phonique).

Mais un domaine d'importance essentielle reste à envisager. En plus des structures syntaxiques et rythmiques, on sait que la puissance rhétorique des énoncés de prose peut également être augmentée par des structures métriques<sup>1</sup> : il s'agit là bien sûr d'abord des clausules métriques qui scandent les fins de membres et de phrases. Il est certain que, dans un discours rhétorique pris en lui-même, ces positions finales sont les plus pertinentes stylistiquement, les mieux à même d'accueillir des jeux de métrique quantitative visant à créer un effet rythmique sensible. En revanche, quand ce discours rhétorique est pris à l'intérieur du cadre de la strophe, les structures métriques quantitatives, qui proviennent de la grille de lecture métrique elle-même, sont partout sensibles. La question qui se pose est alors de savoir comment la phrase réagit à ces structures métriques venant du vers.

Quand il y a coïncidence entre mètre et phrase, cette dernière fait sienne la structure métrique du vers : une phrase qui se moule dans une strophe saphique s'achève sur la clausule héroïque que forme l'adonique final, celle qui se moule dans une strophe alcaïque s'achève sur le ditrochée qui clôt le décasyllabe<sup>2</sup>. Les structures métriques confortent alors la netteté de ces rythmes.

Le problème devient beaucoup plus épineux quand il y a discordance entre mètre et syntaxe. Un contrepoint s'instaure entre une lecture *ad metrum* et une lecture *ad sensum* des

<sup>1</sup> Rappelons que structures syntaxiques, rythmiques et métriques sont les trois parties qui organisent l'analyse stylistique des discours liviens menée par J. Dangel, 1982.

<sup>2</sup> De plus, en examinant la métrique verbale, on reconnaît aisément que dans la quasi-totalité des strophes saphiques, et dans la majorité des strophes alcaïques, les clausules finales sont hyperdessinées par une homodynamie accent – temps fort (J. Dangel, 1982, p. 295 sq. souligne que ces clausules homodynes constituent le type le plus soigné des clausules métriques) : on a ainsi

en 3.18. 15-16 : « qualis aut Nireus fuit aut aquosa || raptus ab Ida »

en 3.21. 7-8 : « descende, Coruino iubente || promere languidiora uina. »

structures métriques quantitatives. Cette discordance a une double conséquence : d'un côté, la lecture métrique du vers, qui relève d'une diction liée, est menacée par les pauses auxquelles incite le sens ; d'un autre côté, cette diction liée nécessairement dominante menace elle-même la lecture *ad sensum*. Le tout a pour conséquence de donner à la structure métrique de la strophe des apparences rythmiques nouvelles, parfois très originales, du fait de l'éclairage qu'elle tire du contrepoint avec la grille de lecture rhétorique. De plus, du point de vue de la phrase se développant dans le cadre strophique, on peut dire qu'elle tire des structures métriques du vers une puissance rythmique nouvelle capable d'enrichir la portée de la parole. Le développement chorégraphique du sens se fait ainsi selon des schémas métriques qui peuvent se révéler d'un grand intérêt.

Ce sont ces structures métriques aux prises avec une syntaxe rebelle que nous voulons étudier dans cette troisième partie : le but est de comprendre comment ces structures métriques sont mises au service de la phrase dans une lecture *ad sensum*, de telle sorte que, d'une part, le rythme quantitatif participe au rythme rhétorique de la phrase, d'autre part, le cadre strophique tire de ce contrepoint une apparence nouvelle. Ce contrepoint entre les deux lectures des structures métriques, *ad metrum* et *ad sensum*, ne va évidemment pas sans difficulté, car il va à l'encontre de la diction liée, dominante dans le vers et qui suppose un souci exclusif du vers : nous verrons les problèmes prosodiques avec lesquels ce contrepoint doit jouer.

Pour mener cette étude complexe qui va nous plonger dans la structure même du vers, il va nous falloir procéder selon une méthode analytique très précise.

Dans un premier chapitre, nous verrons comment la syntaxe peut effacer les repères métriques de coupe et de fin de vers : par cet effacement rhétorique des repères métriques, la structure métrique du vers est en discordance avec le déploiement phrastique. C'est une étape dans l'affirmation d'une lecture *ad sensum* des structures métriques. Dans ce chapitre, nous examinerons l'ensemble des odes d'Horace, même celles qui n'ont pas de structure quatrain.

Dans les chapitres suivants, nous étudierons le plus précisément possible comment ces structures métriques se prêtent à une lecture *ad sensum*, comment les vers, leur structure, leur équilibre se trouvent réorganisés par la syntaxe, qui tire de cela une richesse stylistique remarquable. Pour mener cette étude de la façon la plus complète possible, nous étudierons, d'abord, les odes en quatrains avérés (saphiques, alcaïques, asclépiades a et b) : dans le deuxième chapitre de cette partie, nous nous intéresserons aux structures métriques des vers à coupe constante de ces strophes, dans le troisième à celles des vers sans coupe constante. Enfin, dans un quatrième chapitre, nous étudierons les structures métriques des odes en distiques et monostiques où nous avons reconnu une organisation quatrain.

Mais avant cela, dans un préambule méthodologique, nous allons définir notre manière d'étudier l'organisation de la syntaxe.

## REFLEXIONS METHODOLOGIQUES :

### ETUDIER UNE ORGANISATION SYNTAXIQUE

Au long de cette partie, nous allons tâcher de comprendre comment la phrase réutilise les structures métriques de la strophe et les transforme dans le cadre d'une lecture *ad sensum* concurrente de la lecture *ad metrum*. Pour ce faire, il faut pouvoir comparer, aux membres métriques qui composent la strophe (le vers, l'hémistiche), des membres syntaxico-rhétoriques qui composent la phrase. Par cette comparaison, on pourra voir si la phrase est composée de membres qui se moulent dans l'hémistiche, dans le vers, et qui adoptent donc les structures métriques de la strophe sans les changer, ou bien si les membres de la phrase ne correspondent pas aux membres métriques, ce qui conduit à suggérer une lecture rhétorique des vers, une rerythmisation rhétorique des structures métriques dans un contrepoint complexe avec la diction liée de la lecture *ad metrum*.

Plus précisément, nous allons comparer, au cours de cette partie, les fins de membres métriques (coupes, fins de vers) et les fins de membres syntaxico-rhétoriques. En effet, les structures métriques de la strophe sont organisées par différents repères qui en soulignent l'organisation avec netteté : il s'agit des coupes et des fins de vers. Le retour régulier de ces repères métriques forme le cadre essentiel qui structure la lecture *ad metrum* des structures métriques quantitatives. Or, toute cette partie va consister à se demander si, à ces repères métriques, la grille de lecture rhétorique ne peut pas opposer des repères rhétoriques qui, en contrepoint, organisent de façon différente ces structures métriques quantitatives, y apporter un éclairage nouveau.

Dans la comparaison entre les repères métriques qui structurent la strophe (la coupe et la fin de vers) et les fins de membres syntaxico-rhétoriques qui composent la phrase, deux questions d'ensemble se posent :

1. Le repère métrique, qui marque la fin d'un membre métrique (coupe où s'achève l'hémistiche, fin de vers), correspond-il à la fin d'un membre syntaxico-rhétorique ? La question porte ici sur le respect, par la grille de lecture rhétorique, du cadre métrique. S'il y a unisson, on a affaire à une structure très simple qui n'appelle aucun commentaire. En revanche, lorsque le repère métrique intervient en plein milieu d'un membre, il y a un

sentiment d'effacement rhétorique de ce repère métrique : c'est une première étape dans l'affirmation d'une lecture *ad sensum* des structures métriques.

2. La fin des membres correspond-elle à un repère métrique ? Ici, la question porte directement sur l'organisation de la syntaxe. Comme nous venons de le dire, la coïncidence entre les deux rythmes correspond à une structure simple qu'il n'est pas utile d'approfondir. Dans le cas contraire en revanche, le contrepoint est plus complexe ; il vaut alors la peine de s'intéresser à l'organisation des mots à l'intérieur de ce membre : s'achève-t-il sur le verbe ou sur un autre élément central du membre ? sur un mot facultatif ? Selon la fonction syntaxique et l'importance sémantique du mot achevant le membre, le décalage entre ce dernier et le mètre aura un effet différent.

La meilleure manière de répondre à ces deux questions complémentaires est de les aborder successivement : la première question fera l'objet du premier chapitre de cette partie, la seconde sera examinée dans les chapitres suivants.

Mais s'il est nécessaire de séparer ces deux questions, c'est aussi qu'il paraît intéressant de ne pas utiliser, pour l'une et l'autre, la même définition du « membre syntaxico-rhétorique » (par commodité, nous parlerons désormais de membres rhétoriques : nous voulons dire par ce terme que ces membres ont une valeur, une pertinence pour le rythme rhétorique).

Pour étudier l'organisation de la syntaxe, il est indispensable de parfaitement définir les membres qui la composent. Or cette notion de *côlon* rhétorique pose des problèmes de méthode très complexes. Il nous semble nécessaire ici de présenter la méthode que nous avons utilisée par examiner les membres de phrase.

Jusqu'ici, en particulier dans la deuxième partie de notre travail, nous nous sommes intéressé aux propositions à mode personnel et aux membres scandés par un matériel rythmique. Les uns et les autres sont des membres rhétoriques que nous appellerons « **membres ou côla rythmiques** ». Dans son étude des discours liviens, c'est à la fin de ces membres que J. Dangel étudie les clausules métriques : ce sont donc dans ces membres que l'on peut reconnaître au premier chef une pertinence rythmique et ce sont eux qui réutilisent vraiment les structures métriques du vers et transforment le cadre strophique dans une lecture *ad sensum*.

Mais reconnaître la pertinence rythmique d'un membre n'est pas chose aisée. Nous avons suivi les critères posés par J. Dangel pour son étude des clausules liviennes<sup>1</sup> : les fins de *côla* rythmiques ont été « déterminées en fonctions des pauses syntaxiques et rythmiques très nettement marquées, c'est-à-dire :

---

<sup>1</sup> J. Dangel 1982, p. 293-294.

- fins de propositions<sup>2</sup>
- fin d'un membre rythmique clairement délimité en son commencement
  - o soit par un support rythmique :

[ex. : 1.12. 14 : « *qui res hominum ac deorum,*|| <sup>2</sup>*qui mare...* temperat »]

- o soit par les éléments fixes d'un couple syntaxique ou sémantique :

[ex. : 1.12.26 : « *hunc equis,* / <sup>2</sup>*illum* superare *pugnis nobilem* »]

- o ou bien encore reposant sur un cumul de mots fonctionnellement équivalents » :

[ex. : *qui mare* / <sup>2</sup>*ac terras* | <sup>3</sup>*uariisque mundum* || temperat horis. »]

Nous avons repéré les membres rythmiques constituant les énoncés en nous appuyant sur ces critères. Il nous semble que c'est seulement pour ces membres qu'il est pertinent de se demander où ils s'achèvent dans le vers (question 2.) : en effet, seuls ces membres peuvent réellement réorganiser rythmiquement les structures métriques de la strophe dans une lecture *ad sensum*. Pourtant, même tous les membres rythmiques, ainsi définis, n'ont pas, dans le déploiement de la phrase, la même grande importance susceptible de scander le rythme rhétorique et de concurrencer le rythme métrique. En effet, certains membres rythmiques sont plus longs que d'autres, plus importants que d'autres. Aussi, même avec la définition ci-dessus, il nous faudra examiner les cas un par un dans leur contexte, pour pouvoir juger de leur importance dans la grille de lecture rhétorique. Pour répondre à la question 2., nous examinerons donc un par un les cas qui répondent à la définition ci-dessus des membres rythmiques pour trouver ceux qui vraiment scandent l'organisation rythmique de la phrase<sup>3</sup>.

En revanche, la question 1. ne porte pas sur la rerythmisation rhétorique des structures métriques, mais seulement sur l'effacement des repères de la lecture *ad metrum*. C'est une question plus simple : il n'est pas besoin que les membres de phrase aient une pleine valeur rythmique en eux-mêmes pour qu'ils suggèrent un effacement des repères métriques. Il suffit de peu pour que la lecture *ad metrum* se ressente des contradictions avec la syntaxe. Aussi, pour cette question que nous traiterons dans le premier chapitre, nous faut-il examiner des membres beaucoup plus simples que ceux que nous avons envisagés jusqu'ici : nous parlerons pour eux de « **membres ou côla syntaxiques** ». Nous appellerons « membres syntaxiques » les syntagmes, c'est-à-dire les groupes conjoints d'au moins deux mots constituant une unité fonctionnelle dans la phrase : ce membre peut être formé par deux mots en dépendance

---

<sup>2</sup> Rappelons qu'en ce qui nous concerne, nous faisons nôtre la définition de la proposition par C. Touratier, 1994, p. 503 : « la proposition est un constituant phrastique pouvant lui-même être pris, tel quel, comme phrase ». Aussi ne parlons-nous pas de changement de membres rythmiques dans le passage d'un verbe principal seul suivi d'une complétive : cf. sur ce point le commentaire de J. Soubiran, 1974, p. 73 au sujet de la première strophe du *Chant Séculaire*.

<sup>3</sup> Cf. l'étude au cas par cas au début de notre analyse de l'hendécasyllabe saphique : p. 679.

syntaxique (adjectif/nom ; verbe/complément, noms coordonnés fonctionnellement équivalents)<sup>4</sup>.

Divers travaux d'E. Fraenkel tendent également à repérer des *côla* très brefs définis comme de courts éléments grammaticaux repérables à l'intérieur de la phrase<sup>5</sup> : sans suivre exactement ses définitions de *côla*, nous suivons dans l'ensemble sa conception des choses et nous nous appuyons sur ses travaux. La critique faite aux définitions de E. Fraenkel est que la brièveté de ces *côla* leur ôte toute valeur stylistique réelle en prose : il paraît peu probable que de tels membres si courts puissent être le support de structures métriques comme les clausules<sup>6</sup>.

En prose, une telle définition de *côlon*, qui s'apparente au syntagme grammatical, ne semble pas permettre de repérer les étapes stylistiques du rythme de la phrase : ces *côla* syntaxiques n'ont pas en soi de valeur rythmique propre dans la grille de lecture rhétorique. En poésie, en revanche, cette définition de *côla* syntaxiques a un intérêt stylistique, car si ces membres n'ont pas de valeur rythmique propre pour la rhétorique, en tout cas, quand un membre métrique (hémistiche, vers) se trouve en contradiction avec, cela ne peut qu'être sensible, puisque c'est alors la structure même de la phase qui contredit le mètre.

Pour comprendre cela, expliquons-nous par des exemples, d'abord de prose, puis de vers. Prenons d'abord le début de la première phrase du *Pro lege manilia* de Cicéron :

“Quamquam mihi semper frequens conspectus uester multo iucundissimus, hic autem locus ad agendum amplissimus, ad dicendum ornatissimus est uisus, Quirites, ...”

B. Sträterhoff reconnaît dans « frequens conspectus uester » un *côlon*, considérant qu'il s'agit d'un de ces cas d'« erweitertes Subjekt »<sup>7</sup> qu'E. Fraenkel reconnaît comme un *côlon*<sup>8</sup>. J. Soubiran, dans sa recension, critique une telle colométrie et, se référant à la lecture donnée par F. Crusius, préfère ne pas voir de fin de *côlon* avant « multō iūcūndīssīmūs » ponctué d'un dicrétique et suivi d'un nouvel ensemble fonctionnellement équivalent [sujet/attribut] relié par « autem » et avec « uisus est » en facteur commun<sup>9</sup>. L'objection de J. Soubiran est fort légitime : reconnaître des clausules en fin de membres aussi courts, c'est

<sup>4</sup> Nous avons conscience de la difficulté à repérer clairement ces membres syntaxiques : cf. *infra* p. 657.

<sup>5</sup> En dernier lieu, E. Fraenkel 1968. Pour une présentation synthétique de ses vues, cf. B. Sträterhoff 1995, p. 6-12.

<sup>6</sup> Cf. la critique de T.N. Habinek (*in The colometry of Latin Prose*, Berkeley, Los Angeles, London, 1985) présentée par B. Sträterhoff, *ibid.*, p. 13-14. Cette dernière a entrepris une étude des clausules métriques chez Cicéron selon des vues assez proches d'E. Fraenkel. Dans la recension qu'il donne de cette thèse, J. Soubiran p. 918 [recension de B. Sträterhoff, 1995] présente bien la difficulté par l'alternative suivante : ou bien on repère des *côla* très brefs, mais alors on ne saurait y voir des clausules à la fin de chaque (et donc ces brefs *côla* sont des repérages assez abstraits), ou bien on repère des clausules soulignant les fins de *côla*, mais alors ceux-ci doivent être de longueur plus significative.

<sup>7</sup> B. Sträterhoff, 1995, p. 113: elle reconnaît avant ce membre un crétique-spondée [quamquām mīhī sēmpēr], et à la fin, un spondée [frequens conspēctūs uēstēr].

<sup>8</sup> E. Fraenkel, *Kleine Beiträge zur klassischen Philologie, 1. Bd zur Sprache*, Rome, 1964, p. 77.

<sup>9</sup> J. Soubiran, p. 918 [recension de B. Sträterhoff, 1995] ; cf. F. Crusius, 1955.

prôner une diction extrêmement hachée, tant il est vrai qu'un rythme métrique final suppose une légère pause dans la diction et, le cas échéant, un hiatus.

En prose, il paraît difficile de reconnaître à ces *côla* syntaxiques une valeur stylistique si le matériel rythmique ne les souligne pas : voir des clausules à la fin de ces membres pose donc problème.

Mais en vers, le problème ne se pose pas dans les mêmes termes. En effet, les pauses de diction, les hiatus sont exigés par le mètre : quel que soit le sens, la coupe du vers est toujours un point de repère plus ou moins sensible, la fin de vers et de strophe toujours le lieu d'une pause de diction. Dans ces conditions, ces ***côla* syntaxiques** ont leur validité : en vers, le rythme métrique assure une régularité dans la répétition des repères. De façon générale, la place d'une fin de vers ne souffre aucune contestation : on peut alors à loisir l'étudier et se demander si on peut y repérer une fin de *côlon* : même s'il s'agit d'un *côlon* court et sans grande importance rythmique, comme l'est souvent le *côlon* syntaxique, cela suffit pour apporter un certain relief au repère métrique.

Dans ces conditions, il paraît tout à fait légitime d'étudier la position dans le mètre des fins de *côla*, entendues dans ce sens syntaxique très large. Ainsi un groupe nominal, même s'il est simplement formé de deux mots, un adjectif et un nom, pourra constituer un *côlon* syntaxique susceptible :

- de coïncider avec une unité métrique : ainsi cet hémistiche de 1.12.9 :

**arte materna** | rapidos morantem

fluminum lapsus

Le groupe nominal ablatif qui ouvre la participiale ici citée est conjoint et est d'une grande importance sémantique : il rend hommage à la muse Calliope, mère d'Orphée. Ce groupe représente donc ce que l'on peut appeler un *côla* syntaxique<sup>10</sup>. Sa coïncidence avec l'hémistiche est remarquable : elle apporte au rythme une régularité très claire, parfaitement convenable dans cette évocation mythologique d'Orphée, allégorie de la poésie.

- ou au contraire d'entrer en discordance avec l'unité métrique, ainsi en 1.17. 9 :

Inpune **tutum** | **per nemus** arbutos

quaerunt latentis

Ici, le groupe prépositionnel « *tutum per nemus* » peut correspondre à l'un des cas de *côla* syntaxiques définis par E. Fraenkel<sup>11</sup>. Or ce *côlon* est à cheval sur les deux hémistiches

---

<sup>10</sup> Ces deux mots relèvent exactement d'un des cas où B. Sträterhoff, 1995, p. 8 parle de *côlon* : „An der Spitze eines Satzes stehende Glieder mit einer zusammenfassenden oder überschriftartigen Funktion bilden eigenständige Kola.“ L'auteur appuie sa définition par des renvois à E. Fraenkel, *Kleine Beiträge zur klassischen Philologie, 1. Bd zur Sprache*, Rome, 1964, p. 127-128.

<sup>11</sup> E. Fraenkel, *Kleine Beiträge zur klassischen Philologie, 1. Bd zur Sprache*, Rome, 1964, p. 98, 126. Cf. B. Sträterhoff, 1995, p. 8 : „präpositionale Verbindungen, die einem temporalen, modalen, oder konzessiven Nebensatz funktionsgleich sind.“

de sorte que le repère métrique que constitue la coupe est comme effacée par l'absence de soulignement syntaxico-rhétorique. À l'évidence, ce cas où la fin de l'hémistiche ne coïncide pas avec la fin de membre syntaxique peut peindre l'agilité des chèvres gambadant dans un paysage réjouissant.

Cette définition très large du *côlon* syntaxique permet ainsi de repérer clairement la valeur rhétorique des repères métriques : dès qu'un *côlon* syntaxique s'achève à ces endroits, ils peuvent être considérés comme soulignés rhétoriquement, au contraire quand un *côlon* enjambe ce repère métrique, ce dernier est sans relief rhétorique. L'étude de cette relation entre les deux grilles permet ainsi de répondre à la question 1., énoncée plus haut.

En adoptant ces critères, nous allons donc entreprendre l'analyse des fins de membres rythmico-syntaxiques dans leur rapport au cadre métrique. Dans un premier temps, nous examinerons les repères métriques (coupe et fin de vers) pour voir les cas où ils perdent de leur relief : dans de telles situations, la lecture *ad metrum* perd de son importance par rapport à la grille de lecture rhétorique. Nous allons nous intéresser aux cas où les fins de membres métriques ne coïncident pas avec des fins de membres syntaxiques.

Après quoi, dans les chapitres suivants, nous verrons comment les membres rythmiques de la phrase peuvent réutiliser les structures métriques des vers. Nous nous intéresserons aux endroits où s'achèvent les membres rythmiques pour voir comment ils se comportent par rapport au mètre.



## CHAPITRE I :

### EFFACEMENT DES REPERES METRIQUES CONSTANTS

L'objectif de cette troisième partie de notre travail, rappelons-le, est de comprendre ce que la phrase, le déploiement du sens, en contrepoint de la diction liée dominante, font des structures métriques provenant du vers, quelles richesses rythmiques ils en tirent, et quelle apparence nouvelle ce contrepoint complexe apporte au cadre strophique. Comme nous l'avons annoncé, au cours de cette partie, nous allons nous demander si, en contrepoint des repères métriques qui scandent le cadre strophique, des repères rhétoriques, constitués par les fins de membres rhétoriques, ne peuvent provoquer une rerythmisation des structures métriques quantitatives au profit du rythme rhétorique.

L'objectif de ce premier chapitre est d'étudier les repères métriques pour voir dans quelle mesure ils concordent avec les repères rhétoriques, en fin de membres rhétoriques<sup>1</sup>. C'est là une première étape. Avant que les membres de la phrase réorganisent et s'approprient les structures métriques quantitatives en utilisant des repères qui leur sont propres, ils doivent effacer les repères métriques, leur ôter tout relief. C'est le relief ou l'absence de relief rhétorique des repères métriques que nous allons étudier dans ce chapitre. Comme nous l'avons annoncé, nous allons examiner ici l'ensemble des *Odes*, même celles n'ayant pas de structure quatrains sensible.

Étudier le relief ou l'absence de relief des repères métriques, c'est essayer de comprendre précisément l'importance donnée au rythme métrique dans le vers. Depuis le début de notre travail, nous avons déjà beaucoup parlé, bien sûr, des repères métriques, c'est-à-dire des points qui organisent le rythme métrique. Ce dernier, nous l'avons défini, au début de notre travail, comme une régulière répétition qui permet la confrontation d'unités dans un cadre fixe : confrontation d'hémistiches dans le cadre du vers, avec, au centre, la coupe, confrontation de vers dans le cadre de la strophe, avec entre deux vers, le changement de vers.

De plus, les travaux de J. Soubiran ont minutieusement démontré que pour permettre à ces unités métriques, hémistiches, vers, d'exister et de se confronter, le poète disposait de

---

<sup>1</sup> Comme nous l'avons dit, nous prendrons en considération, dans ce chapitre, tous les membres syntaxiques.

nombreux procédés prosodiques de synaphie visant à maintenir une diction liée à l'intérieur de l'unité métrique<sup>2</sup>.

Dans ce chapitre, nous voudrions voir comment ressort ce rythme métrique, par le relief ou au contraire par l'effacement des repères métriques. Bien sûr, ce qui va nous intéresser, ce qui va occuper l'essentiel de ce chapitre et nous introduire aux chapitres suivants, c'est le relief ou l'absence de relief rhétorique, correspondant à une concordance ou une discordance entre la fin du membre métrique et la fin d'un membre syntaxique.

Mais avant d'étudier cela, dans une première section, il va falloir s'interroger sur la pertinence des repères métriques à l'intérieur de la grille de lecture métrique elle-même : avant même que la syntaxe n'intervienne, des incidents prosodiques, de nature diverse, peuvent obscurcir ces repères métriques, ce qui ne peut que réduire l'importance de la grille de lecture métrique, peut-être au profit de la grille de lecture rhétorique.

L'enjeu de ce chapitre est de voir jusqu'à quel point le cadre très clos de la strophe horatienne maintient, en elle, prégnante la succession des repères métriques, garante d'un rythme où domine la lecture *ad metrum*. Une idée qui va organiser notre analyse est que dans ce cadre strophique, les repères de coupes et de fins de vers peuvent être étudiés ensemble<sup>3</sup> et que pour comprendre le rythme métrique à l'intérieur d'une strophe, il faut regarder le relief des différents repères qui le scandent.

Cependant pour pouvoir étudier ensemble le relief des coupes et des fins de vers, il convient de distinguer différents types de coupes qui se rencontrent dans les odes. Parmi l'ensemble des vers horatiens, on distinguera :

- **Les vers à une coupe constante** : hendécasyllabes alcaïques et saphiques, asclépiades mineurs, aristophaniens<sup>4</sup>.
- **Les vers à deux coupes constantes** : asclépiades majeurs, saphiques majeurs, archiloquiens.
- **Les vers à coupe fréquente**, c'est-à-dire que d'autres peuvent concurrencer : ce sont des vers de série dactylique (hexamètres dactyliques ; quaternaires dactyliques) et iambo-trochaïque (sénaires iambiques catalectiques).
- **Les vers à intermot fréquent**, mais non pas suffisamment pour que la tradition parle de coupe : il s'agit des ennéasyllabes et décasyllabes alcaïques, des phérécratiens et glyconiens, ainsi que des quaternaires trochaïques catalectiques.
- **Les vers où aucun intermot fréquent ne ressort** : ce sont l'adonique, et le ternaire dactylique catalectique.

---

<sup>2</sup> J. Soubiran, 1974-1975, a mené une étude métrico-prosodique des *Odes*.

<sup>3</sup> Que la coupe et la fin de vers fonctionnent de façon semblable est, bien sûr, une idée bien connue : cf. J. Soubiran, 1988, p. 171.

<sup>4</sup> Par exception, l'hendécasyllabe saphique a deux coupes possibles, penthémimère ou trochaïque troisième.

Les vers isosyllabiques à coupe constante constituent la grande innovation du lyrisme horatien. Contrairement aux autres versifications utilisées à Rome, la versification isosyllabique garantit déjà un même nombre de syllabes dans chaque vers ; mais de plus, contrairement à la versification éolienne grecque, les coupes sont ici constantes, ce qui garantit également l'isosyllabie entre deux hémistiches. Bref, ces vers à coupe constante forment l'idéal de ce que recherche Horace : une régularité parfaite des membres métriques. Il est donc possible, dans les strophes qui y ont recours, d'étudier ensemble les reliefs des coupes et des fins de vers. C'est à ces repères métriques constants et au relief qui leur est donné que sera consacré ce chapitre.

Dans un premier temps, nous allons interroger les limites de la pertinence métrico-prosodique de ces repères métriques. Parfois en effet, même dans ces exemples parfaits de la régularité horatienne, des incidents prosodiques viennent à obscurcir les repères métriques. Avant d'étudier le relief apporté par la rhétorique à la grille métrique, il convient donc d'abord d'interroger en elle-même la grille métrico-prosodique : on pourra ainsi souligner les limites de cette constance des repères métriques, et montrer dans quelle mesure on peut parler de grille métrico-prosodique régulière.

## I.1 RÉGULARITÉ DE LA GRILLE MÉTRICO-PROSODIQUE

Il est utile avant toute chose d'étudier la pertinence métrico-prosodique réelle des repères métriques que sont la coupe et le changement de vers. Encore une fois, rappelons que l'esthétique horatienne est caractérisée par une extrême régularité du rythme métrique ; pourtant des cas particuliers ressortent parfois. Nous ne ferons ici que présenter ces cas, dans la mesure où ce n'est pas directement notre sujet (lequel consiste en l'étude des relations entre cette grille métrico-prosodique et la grille rhétorique), et qu'il s'agit de problèmes repérés dans tous les index métriques horatiens<sup>1</sup>. Nous distinguerons deux types de phénomènes par lesquels les repères métriques perdent de leur pertinence à l'intérieur même de la grille de lecture métrico-prosodique : des phénomènes d'ordre syllabique et des phénomènes d'ordre prosodique. Nous les étudierons successivement.

### **I.1. 1 Incidents de nature syllabique dans la grille métrico-prosodique**

L'intermot ayant valeur de repère métrique peut être totalement ou partiellement absent, si la position, à laquelle il correspond, se trouve en plein milieu d'un mot : on parlera alors d'incident de nature syllabique. On peut distinguer des degrés dans cet effacement du repère, selon que la position normale du repère se trouve en plein cours de mot, ou bien s'il se trouve entre préfixe et radical, voire entre la préposition et le régime d'un mot métrique.

#### i. Absence de repère métrique

L'intermot peut être totalement absent à l'endroit traditionnellement attendu du repère métrique.

1. Dans un changement de vers, l'absence d'intermot correspond à ce que l'on appellera une **synaphie syllabique**<sup>2</sup>. Il s'agit bien sûr de cas exceptionnels que l'on ne rencontre que deux fois entre le troisième hendécasyllabe saphique et l'adonique<sup>3</sup> :

1.2. 19-20 : labitur ripa Ioue non probante u- || xorius amnis. |||

---

<sup>1</sup> On pourra notamment consulter D. Bo, 1960, α).

<sup>2</sup> Rappelons qu'on appelle synaphie tout procédé qui lie les mots. Comme nous l'avons dit dans notre introduction, entre les vers des strophes horatiennes existe une **synaphie prosodique** modérée créée par l'absence d'hiatus et de syllabe *anceps*, qui rend possible une diction liée. La coupure d'un mot entre deux vers (les Allemands parlent de « Wortbrechung » : cf. H. Mørland, 1966) lie les vers en question de façon infiniment plus puissante : nous parlons de **synaphie syllabique**. Nous verrons plus loin qu'il peut exister une synaphie prosodique plus insistante que d'ordinaire (l'hypermétrie : cf. p. 618), et que l'on peut envisager l'existence d'un autre type de synaphie : la **synaphie rhétorique** (cf. p. 636 sq). Sur la valeur stylistique de ces synaphies syllabiques (Wortbrechung) et prosodiques (Hypermetron), cf. H. Mørland, 1966, qui remarque très justement que l'un et l'autre phénomènes tendent au même effet et doivent être étudiés ensemble (p. 109).

<sup>3</sup> En 4.2. 1-2, entre deux hendécasyllabes saphiques, V. Ussani, 1900-1901, propose, dans son édition, de lire « aemulari, I-|| ulle, ... » suivant une imitation du style de Pindare (cf. F. Villeneuve, 1929, appareil critique *ad loc*).

2.16. 7-8 : Gropshe, non gemmis neque purpura ue- || nale neque auro. |||

Une construction aussi exceptionnelle montre évidemment le lien privilégié qui unit l'adonique au troisième hendécasyllabe saphique : nous avons commencé à le remarquer dans la grille rhétorique<sup>4</sup> ; on le voit également ici dans la grille métrique. L'effet de cette coupure de mot est évident pour l'ode 1.2. 19-20 : la course du fleuve Tibre, agitée et violente, paraît hors de contrôle<sup>5</sup>. En 2.16. 7-8, cela se justifie moins : sans doute faut-il y voir la volonté d'insister sur une énumération qui ne semble pas pouvoir s'arrêter et qui outrepassa le cadre métrique.

2. À la position normale de la coupe, l'absence d'intermot supprime purement et simplement le repère métrique<sup>6</sup>. Dans les vers dits « à coupe constante », cette suppression du repère est évidemment surprenante et exceptionnelle. On a trois cas de ce type, deux en hendécasyllabe alcaïque :

1.37. 14 : mentemque **lymphatam** Mareotico

4.14. 17: spectandus in **certamine** Martio

Quant au troisième, il s'agit d'un vers de l'ode 4.8 que, à la suite, de F. Klingner, K. Büchner et bien d'autres, nous considérons comme inauthentique<sup>7</sup> :

4.8. 17 : non incendia **Carthaginis** impiae

Ces trois cas exceptionnels ont d'ailleurs tous reçu des justifications variées : non seulement accusation de non-authenticité, mais également problèmes de manuscrits, nécessité de placer un nom propre, ou un mot ionique majeur<sup>8</sup>.

En dehors de ces cas tout à fait exceptionnels, on en rencontre d'autres plus ambigus, en ceci que l'intermot n'apparaît pas nettement. Les métriciens ne s'accordent pas sur la pertinence de ces repères. C'est pourquoi il nous faut ici préciser exactement notre point de vue.

L'intermot parfois est absent mais peut néanmoins paraître comme suggéré lorsque le repère métrique attendu sépare un préfixe d'un radical.

## ii. Repère métrique entre préfixe et radical

---

<sup>4</sup> Cf. *supra* p. 254.

<sup>5</sup> R.G.M. Nisbet – M. Hubbard, 1970, p. 27.

<sup>6</sup> On met évidemment de côté les cas des vers saphiques où l'absence d'intermot en penthémimère tient à la présence d'une coupe trochaïque, une syllabe après.

<sup>7</sup> Cf. *supra* p. 299 : rappelons-le, mettre en question l'authenticité de ce vers permet de reconnaître à l'ode 4.8 un nombre de vers divisibles par quatre.

<sup>8</sup> Pour ces absences de coupe, les commentateurs généralement avancent des arguments purement philologiques. R.G.M. Nisbet – M. Hubbard, 1970, p. 415 notent pour 1.37. 14 qu'il peut y avoir aussi la volonté de créer un vertige qui correspond à l'évocation de l'ivresse.

1. En changement de vers, les index métriques ne différencient pas ces cas des précédents<sup>9</sup>. De même que pour ceux-là, le seul cas se trouve en strophe saphique, entre le troisième hendécasyllabe saphique et l'adonique<sup>10</sup> :

1.25. 11 : Thracio bacchante magis sub *inter-*|| lunia uento ||||<sup>11</sup>

2. À la position traditionnelle de la coupe, la relation d'un préfixe à un radical efface le repère métrique. L. Müller a considéré cependant de telles constructions comme des cas de « césure par tmèse » ; F. Vollmer, quant à lui, parle de « césure obscurcie », tandis que A. Waltz, à l'inverse, y voit une « atténuation à l'absence de césure »<sup>12</sup>. On voit donc que dans de telles constructions, la coupe paraît absente tout en étant suggérée, ce qui peut sauver, mais en partie seulement, la régularité des vers à « coupe constante ». Cette construction se rencontre :

○ Dans trois hendécasyllabes alcaïques : 1.16. 21 ; 1.37. 5 ; 2.17. 21 : pour citer le deuxième :

Anthac nefas *de*promere Caecubo

○ Dans un asclépiade mineur : 2.12. 25 :

cum flagrantia *de*torquet ad oscula

○ À la seconde coupe d'un asclépiade majeur, en 1.18. 16 :

arcanique fides | prodiga, *per*lucidior uitro.

On a, comme dans les cas précédents, une synaphie syllabique qui ôte sa pertinence à ces repères dans la grille métrico-prosodique. Tout en étant moins radicale que précédemment, elle interdit de parler de repère métrique à ces endroits, même s'il est, pour ainsi dire, suggéré<sup>13</sup>. Le cadre métrique s'élargit, du fait de l'absence d'une limite marquée, mais la suggestion de cette marque peut néanmoins servir de soutien.

---

<sup>9</sup> Ainsi D. Bo, 1960, p. 47-48.

<sup>10</sup> H. Mørland, 1966, p. 109 estime qu'Horace s'inspire ici du modèle saphique : il n'admet les *Wortbrechungen* que là où Sappho les admettait également.

<sup>11</sup> Selon la leçon adoptée par Lambin et d'autres, et appuyée sur deux mss. considérés par F. Villeneuve, 1929 comme *deteriores*, on pourrait également ajouter le cas de 3.27. 59-60 (« secuta e-|| lidere » plutôt que « secuta || laedere »). Par ailleurs, on peut s'interroger sur l'hendécasyllabe saphique 1.2. 34 « quam Iocus circum | uolat et Cupido » et sur les deux saphiques 2.16. 33-34 : « Te greges centum Siculaeque circum || mugiant uaccae ». Dans les deux cas, « circum » est-il un préverbe (comme le suggèrent D. Bo, *ibid* pour 2.16. 33-34, et F. Villeneuve, 1929 pour 1.2. 34) ou un adverbe ? Autrement dit, a-t-on affaire ou non à un mot métrique enjambant un repère métrique et y-a-t-il incident prosodique ? Nous considérerons que non.

<sup>12</sup> L. Müller *op. cit.* (cf. *supra*) ; A. Waltz, 1881, p. 199 ; F. Vollmer, *Römische Metrik*, Berl.-Leipzig 1927, p. 13. D. Bo, 1960, p. 34 note, accepte « la césure par tmèse, dans les vers lyriques, mais non dans l'hexamètre puisqu'il peut posséder d'autres césures (« cum aliter incidi possunt »).

<sup>13</sup> Au sujet de situations comparables dans le sénaire iambique, J. Soubiran, 1988, p. 151 note : « il n'est pas exclu qu'entre préfixe et radical le poète ait voulu rappeler fugitivement la penthémimère attendue ».

La suggestion de la coupe absente est forte lorsque le mot contenant le préfixe est précédé d'un mot élidé : dans ces conditions, la syllabe élidée, finale de mot, est celle qui devait précéder la penthémimère, s'il n'y avait pas eu d'élision. On trouve cette construction dans deux vers (sur les cinq contenant la prétendue « césure par tmèse ») :

1.16. 21 : hostile atratr(um) **exerc**itus insolens

2.17. 21 : utrumque nostr(um) **incred**ibili modo

Une telle disposition a été repérée et finement analysée par J. Soubiran pour les vers dactyliques et iambo-trochaïques :

6dac : Aen 1.46 : Ast ego quae diu(um) **incedo** regina Iouisque

7troch : Mc 998: Pergin tu autem ? Heia superb(e) **inue**here. Spero ego mihi quoque

6iamb : And 20: Quorum aemular(i) **exopt**at neglegentiam

J. Soubiran note : « on a à la fois l'élision d'une finale, en général longue ou en –m, qui suggère un bref instant que la coupe normale va apparaître, puis la synaphie qui oblige à poursuivre en annulant cette première impression ; mais le plus souvent, le préfixe grammatical sur lequel s'effectue l'élision marque très fugitivement, lui aussi, l'emplacement de la coupe normale. Système très subtil dans lequel la coupe régulière est à la fois suggérée (finale élidée, préfixe) et supprimée (synaphie). »<sup>14</sup> J. Soubiran remarque plus loin que « cette disposition est la plus proche des vers qui comportent un intermot à P »<sup>15</sup>.

Ainsi Horace use-t-il, à l'occasion, des mêmes procédés que dans la versification iambo-trochaïque ou dactylique : lorsque par exception, la coupe normalement constante des vers horatiens est absente, il peut néanmoins la suggérer par de subtils procédés prosodiques.

Le troisième phénomène que nous considérons comme syllabique et qui tend à effacer les repères de la grille de lecture métrique consiste à placer, à cheval sur la coupe ou la fin de vers, une préposition et son régime, groupe qui constitue ce que l'on appelle un « mot métrique ».

### iii. Repère métrique entre préposition et régime

Le problème n'est pas seulement celui d'un enclitique devant repère métrique, car « et » devant coupe est assez fréquent ; mais le groupe [préposition+nom] est si uni qu'il est l'équivalent d'un mot simple. Le problème n'est alors pas celui d'une contradiction phrase/mètre (problème qui nous occupera plus loin) mais celui d'un manque de pertinence du repère à l'intérieur même de la grille métrico-prosodique.

---

<sup>14</sup> *Ibid.*, p. 119.

<sup>15</sup> *Ibid.*, p. 151.

La notion de « mot métrique » est de soi problématique. On peut se référer à l'avis exprimé par J. Soubiran : « nous croirions volontiers qu'à date ancienne, comme en grec archaïque, la préposition était en latin un mot relativement autonome. On sait que *ad animum* n'est pas, dans les vers iambo-trochaïques de Plaute, substituable en toute place à *facilius*. La notion de « préposition + régime = mot métrique » ne dut pas valoir avant l'époque classique ; ainsi s'explique la disparition quasi-totale de cette sorte de coupe [i.e. entre préposition et régime] après l'époque augustéenne »<sup>16</sup>. Encore faut-il sans doute distinguer, comme le fait J. Soubiran, les prépositions monosyllabiques des dissyllabiques<sup>17</sup>. Certes, Quintilien introduit cette notion de « mot métrique » à partir d'un exemple de préposition dissyllabique (*circum litora*)<sup>18</sup> ; pourtant force est de constater que la situation n'est pas la même dans les deux cas. C'est pourquoi, depuis le début de ce travail, nous avons exclu la coupe dans le cas d'un mot métrique formé d'une préposition monosyllabique, mais non lorsqu'elle est formée d'une préposition dissyllabique. Voyons en effet les cas. Ceux-ci sont bien sûr exceptionnels, comme tous les cas étudiés ici.

1. En fin de vers, on compte cependant un peu plus de prépositions (dont le régime vient au début du vers suivant) que devant la coupe, mais cela tient surtout aux prépositions dissyllabiques. De mots métriques formés d'une préposition monosyllabique à cheval sur deux vers, on ne compte que quatre cas, trois se trouvent entre les deux derniers vers d'une strophe :

- Entre l'ennéasyllabe et le décasyllabe alcaïque en 1.35. 39-40<sup>19</sup> :

incude diffingas retusum [**in** || **Massagetis**] Arabasque ferrum ! |||

Ce sont les derniers vers de 1.35, où la dimension hymnique laisse la place à des rhétoriques plus enlevées<sup>20</sup> ; de même, on le voit, la grille métrique révèle des libertés.

- Entre le troisième hendécasyllabe saphique et l'adonique :

3.8. 3-4 : plena miraris positusque carbo [**in** || **caespite** uiuo] |||

4.6. 11-12 : procidit late posuitque collum [**in** || **puluere** Teucro] ; |||

---

<sup>16</sup> J. Soubiran, 1988, p. 161.

<sup>17</sup> *Ibid.* deuxième partie : Les coupes précédées d'une préposition monosyllabique (cas 7b) sont étudiées avant les monosyllabes proclitiques et introducteurs (cas 7cde) ; au contraire le cas 8a « préposition dissyllabique + régime » est mis sur le même plan que le cas 8c « deux éléments d'un groupe nominal séparés par P ».

<sup>18</sup> Quintilien, *IO* I, 5.2.

<sup>19</sup> C'est le premier cas que nous reconnaissons de synaphie syllabique entre deux vers de strophe non saphique : cela incite à reconnaître qu'il s'agit d'une synaphie syllabique moins puissante que les précédentes. H. Mørland, 1966, ne parle pas ici de *Wortbrechung*.

<sup>20</sup> Pour les changements d'unités rhétoriques dans cette ode, cf. p. 134.



Dans ces deux cas, comme dans le cas précédent en strophe alcaïque, on reconnaît pour la grille métrique ce que l'on avait déjà repéré au niveau rhétorique : le troisième et le quatrième vers des strophes saphiques et alcaïques sont intimement liés<sup>21</sup>.

○ Enfin, on rencontre un cas dans le cours d'une strophe asclépiade b, entre le deuxième asclépiade et le glyconien. Mais cette strophe est une strophe exceptionnelle qu'il convient de citer en entier : il s'agit de 1.21. 13-16 :

Hic bellum lacrimosum |, hic miseram famem  
pestemque a populo et | principe Caesare [**in**  
**Persas**] atque Britannos  
uestra motus aget prece.

En réalité, presque tous les repères métriques de cette strophe sont effacés d'une manière ou d'une autre. Effacement prosodique de la coupe du premier asclépiade d'abord, puisque l'intermot après la sixième syllabe (« lacrimosum, | hic ») est entaché d'élision<sup>22</sup>. Effacement syntaxique de la coupe du second asclépiade ensuite, puisqu'elle intervient après « et », une syllabe après un changement de groupe nominal<sup>23</sup>. De plus, ce deuxième asclépiade mineur s'achève sur le début d'un mot métrique formé d'une préposition et d'un nom.

Dans cette ode hymnique, cette dernière strophe est une prière qui prend la forme d'une ἀπορομπή et qui rompt avec l'unité des trois strophes précédentes<sup>24</sup>. L'anaphore du « Hic », l'allitération en [p] soulignent la dimension hymnique de cette strophe. En même temps le décalage entre ce rythme rhétorique et le cadre métrique est très particulier. Sans doute, est-il porteur d'un effet de clôture pour l'ode tout entière<sup>25</sup>. Mais de plus, nous semble-t-il, ce contrepoint complexe donne le spectacle d'une inquiétude plus personnelle d'un locuteur qui songe aux malheurs de la cité.

Ces quatre cas sont des exceptions ; mais la disposition avec préposition dissyllabique est un peu plus fréquente : on en compte sept cas<sup>26</sup>. Cette plus grande fréquence semble bien montrer que l'unité du mot métrique n'est pas aussi forte avec un monosyllabe qu'avec un dissyllabe prépositionnel : le second paraît avoir davantage d'autonomie et autorise donc plus facilement une pause métrique après lui. On rencontre même des cas entre deux distiques

---

<sup>21</sup> Cf. notamment pour l'utilisation des ressources rhétoriques phoniques p. 571.

<sup>22</sup> Sur ce type d'effacement prosodique, cf. p. 619.

<sup>23</sup> Sur ce type d'effacement syntaxique, cf. p. 633 sq.

<sup>24</sup> Cf. *supra* p. 128.

<sup>25</sup> H.P. Syndikus, 2001 p. 218.

<sup>26</sup> Parmi ces cas, on renverra notamment à 1.22. 10, qui intervient dans une strophe dont nous avons analysé la structure syntaxique : la fin du deuxième vers est totalement effacée rhétoriquement du fait d'un groupe prépositionnel dont le sens même exprime l'idée de transgression (« ultra || terminum ») et la strophe est organisée 1+2+1. Cf p. 318.

différents (et, même, quatrains différents, si l'on pense en terme de strophe de quatre vers pour de telles odes)<sup>27</sup>. Ainsi entre le vers 12 et le vers 13 de l'ode 1.28 :

tempora testatus nihil [**ultra**  
**neruos**] atque cutem morti concesserat atrae.

Visiblement, le dissyllabe prépositionnel peut plus facilement se trouver en fin de vers que le monosyllabe : même s'il s'agit d'une construction exceptionnelle, elle l'est moins que le monosyllabe. C'est ce qui semble apparaître également dans la versification dactylique et iambo-trochaïque : J. Soubiran ne cite que quelques cas de prépositions monosyllabiques en fin de vers de comédie, alors qu'il repère des prépositions dissyllabiques même en fin d'hexamètre virgilien (*Aen* IV 254-255)<sup>28</sup>.

2. À l'endroit normal de la coupe, la séparation de la préposition et de son régime est encore plus rare : on n'en rencontre qu'un unique cas avec préposition monosyllabique, dans un vers alcaïque. Il s'agit de 3.2. 6 :

uitamque sub diuo et trepidis agat  
in rebus. Illum [**ex** | **moenibus**] hosticis  
matrona bellantis tyranni  
prospiciens

Pour ce cas unique, nous avons considéré que la coupe était purement et simplement absente<sup>29</sup>. Dans ce relatif relâchement de la grille métrique (on notera de même qu'au vers précédent, 3.2. 5, la coupe est effacée, cette fois, par élision), il y a sans doute la volonté de dépasser le cadre restreint du vers lyrique : l'évocation des combats nous conduit vers une narration de type épique et c'est peut-être cela qui incite à une modification de traitement du mètre.

Avec préposition dissyllabique, la disposition est légèrement plus fréquente, mais reste plus rare qu'en fin de vers : trois cas seulement, deux en saphique (1.25. 15 et 4.2. 30) et un en hendécasyllabe alcaïque (3.4. 10). Nous n'avons pas cru bon de voir là une suppression du repère métrique. Dans un vers comme 3.4. 10 :

nutricis extra | limina Pulliae

La recherche du chiasme autour de la coupe (nutricis ... Pulliae / extra limina) incite à reconnaître une autonomie de la préposition « extra » : avec une telle disposition, on ne

---

<sup>27</sup> K. Büchner, 1939, *art. cit.* = *id.*, 1962, p. 78 repère cette construction et note qu'on ne la trouve jamais d'un quatrain à l'autre dans les odes en quatrains avérés mais seulement d'un vers à l'autre à l'intérieur d'un quatrain (ainsi 3.29. 31-32).

<sup>28</sup> J. Soubiran, 1988, p. 163-164.

<sup>29</sup> C'est ce qu'invite à faire également D. Bo, 1960, p. 45.

saurait donc nier l'existence de la coupe. Dans ce vers, on peut même considérer qu'elle est douée d'un certain relief rhétorique puisqu'elle constitue un axe de symétrie pour la place des mots dans le vers.

On peut donc considérer que le repère métrique perd de sa pertinence prosodique lorsqu'il sépare une préposition monosyllabique de son régime. Quand il s'agit d'une préposition dissyllabique, l'accident prosodique (qui existe malgré tout) est moins grave : l'effacement du repère métrique est alors de nature moins prosodique que syntaxique<sup>30</sup>.

Nous venons de voir que la position normale où intervient un repère métrique peut être occupée par le milieu d'un mot : par ces incidents de nature syllabique, les repères métriques se trouvent totalement ou partiellement effacés. De telles constructions donnent une ampleur nouvelle au cadre métrique qui ne se trouve plus organisé aussi régulièrement par la succession des repères. Ce changement d'apparence de la structure métrique ne peut convenir qu'à des passages vifs et enlevés.

Voyons maintenant les cas où ces repères métriques sont effacés par un phénomène d'ordre prosodique : l'élision.

### I.1. 2 Incidents de nature prosodique dans la grille de lecture métrico-prosodique

L'intermot peut être obscurci par une élision. Mais ici, plus qu'ailleurs, la situation paraît différente pour le changement de vers et pour la coupe : la différence de fréquence suffirait à le prouver puisque de telles élisions sont beaucoup plus fréquentes à la coupe qu'au changement de vers<sup>31</sup>.

1. En changement de vers, une telle élision assimile ces vers à des vers hypermètres, avec ce que l'on peut considérer comme une **synaphie prosodique** insistante<sup>32</sup>. Cela se rencontre :

- Entre le glyconien et l'asclépiade mineur d'un distique en 4.1. 35-36
- Entre deux hendécasyllabes saphiques, en 2.2. 18, 2.16. 34 et 4.2. 22<sup>33</sup>
- Entre le troisième hendécasyllabe saphique et l'adonique, en 4.2. 23 et C.S. 47

---

<sup>30</sup> Dans cette mesure, il sera étudié dans la section suivante.

<sup>31</sup> J. Soubiran, *ibid.*, étudie le problème de l'élision dans les repères métriques dans les vers iambo-trochaïques dans les « cas 2 » de sa deuxième partie. En conclusion, p. 162, il note : « les rencontres de voyelles ne sont pas traitées de la même manière à P et à la fin du vers : en fin de vers, l'élision est très rare (vers hypermètres), tandis qu'elle est assez courante à P. »

<sup>32</sup> L'hypermétrie incite à une synalèphe d'un vers à l'autre et donc à une diction sans pause en fin de vers (cf. J. Soubiran, 1980, p. 130-131) : on peut donc parler d'une synaphie qui s'appuie sur un phénomène prosodique. Cette synaphie prosodique est évidemment beaucoup plus insistante que celle créée par l'absence d'hiatus et de syllabe *anceps*. Sur ces différents types de synaphie, cf. p. 611 note.

<sup>33</sup> Et selon certains mss, 3.27. 10 si l'on préfère « inminentium,|| oscinem », à l'hapax « inminentum,|| oscinem » qui a le défaut, de plus, de faire un hiatus interlinéaire. Là-dessus, cf. p. 329 note.

Ainsi on citera pour exemple la strophe 4.2. 21-24 qui contient deux cas de ce type :

Flebili sponsae iuuenemue raptum  
plorat et uiris animumque mores(**que**)  
aureos educit in astra nigro(**que**)  
inuidet Orco.

○ Entre l'ennéasyllabe et le décasyllabe alcaïque, en 2.3. 27 et 3.29. 35. Ainsi pour citer le second :

..., nunc medio aequore  
cum pace delabentis Etrus(**cum**)  
in mare, nunc lapides adesos  
...

Dans cet exemple comme dans le précédent, la synaphie prosodique semble avoir pour effet d'élargir le cadre métrique en effaçant le repère de changement de vers. On a vu dans la strophe 4.2. 21-24 la suggestion d'un rythme pindarique, qui se déploierait sans repère métrique (*numeris solutis*)<sup>34</sup> : il y a ici comme la volonté d'imiter le style de Pindare en même temps qu'il est décrit. En effet, les vers hypermètres forcent à une diction liée d'un vers à l'autre sans possibilité de pause de sens : le cadre métrique semble prendre une ampleur beaucoup plus grande.

De même, en 3.29. 34-42, ce n'est pas un hasard si cette synaphie intervient lorsqu'est décrit un fleuve qui s'écoule librement : le sens se déploie avec ampleur, en effaçant un repère métrique<sup>35</sup>.

Ce type de synaphie prosodique qu'est l'hypermétrie semble moins puissant que la synaphie syllabique : on en rencontre des cas ailleurs qu'en strophe saphique, même si c'est toujours là qu'elle domine.

2. Lorsque l'intermot à la coupe est obscurci par élision, nous considérons depuis le début de ce travail, comme dans les cas de « césure par tmèse », que le repère métrique n'est pas pleinement réalisé, et que l'on ne saurait donc parler de coupe.

C'est là un choix qui peut être discuté. J. Soubiran, , considère que « l'élision à P n'est pas interdite »<sup>36</sup> mais il reconnaît qu'il s'agit là d'une « licence » qui peut dans certaines

---

<sup>34</sup> S. Commager, 1980, p. 61.

<sup>35</sup> Cf. A. Kiessling - R. Heinze, 1955, *ad loc.* De même F. Cairns, 2002, p. 254, note "From line 34, it is flowing so quietly that line 35 glides into line 36." H. Mørland, 1966, p. 111 note qu'en 3.29. 35, comme dans le cas de 4.2. 22, l'unification des deux vers est d'autant plus forte que le dernier mot du vers et le premier du suivant forment un groupe nominal unifié : « Etruscum in mare », « moresque aureos ».

<sup>36</sup> J. Soubiran, 1988, p. 126.

conditions « oblitérer » la coupe. J. Dangel, elle, considère que « la liaison syllabique [que provoque l'élision] prive l'intermot césurable de la netteté de ses contours »<sup>37</sup>. C'est pourquoi dans les études précédentes, nous n'avons jamais reconnu la valeur de coupe à des intermots ainsi obscurcis. Pourtant, si l'on veut faire maintenant une analyse plus précise, on peut sans doute distinguer selon une force croissante, les élisions de voyelles brèves, de finales en –m et celles de voyelles longues.

Voici le compte de tous les cas d'élisions en intermot césurable des vers dits « à coupe constante » :

Tableau C-1

	Brèves	Finales en –m	Longues	Total
alcaïque	4	18	4	26
saphique	1	1	0	2
asclépiade mineur :				
- asclépiade a	5	1	0	6
- asclépiade b	0	1	0	1
- distique	3	0	0	3
- monostique	0	3	1	4
asclépiade Majeur	0	1	0	1
Total	12	25	5	43

Ce tableau montre clairement que sur ce point l'hendécasyllabe alcaïque se comporte de façon totalement différente des autres vers.

Les cas y sont beaucoup plus nombreux qu'en hendécasyllabe saphique. Dans ce dernier vers, il faut préciser que 4 vers ont une élision après le cinquième demi-pied, mais parmi eux, 2 sont suivis d'un monosyllabe : si l'intermot en penthémimère est obscurci, il en existe donc un autre auquel la tradition du vers saphique reconnaît valeur de coupe, c'est la trochaïque troisième. On reconnaîtra donc une coupe trochaïque troisième dans les deux vers 2.16. 26 et 2.4. 10<sup>38</sup> :

2.16. 26 : oderit curār(e) ět<sup>F</sup> amara lento

Cette structure rythmique très particulière intervient ici dans un énoncé gnomique : son intérêt stylistique sera envisagé plus loin<sup>39</sup>. En revanche, l'effet créé par cette coupe

<sup>37</sup> J. Dangel, 1983, p. 291.

<sup>38</sup> Tous les métriciens ne s'accordent pas sur ce point. D. Bo, 1960, p. 47 suggère la coupe à cet endroit comme une éventualité (« hi uersus incidi possunt etiam post sextam [syllabam] ») mais ne l'inclut pas dans ses relevés.

<sup>39</sup> Notons seulement, pour le moment, que la disposition verbale exceptionnelle de ce vers rend possible une homodynamie ictus / accent verbal quasi parfaite :

≠U ≠ –≠ U U ≠ U ≠ X  
óderit curáre et amára lénto

trochaïque en 2.4. 10 mérite, dès maintenant, une analyse prolongée : la strophe doit être citée en entier :

barbarae postquam cecidere turmae  
Thessalo uictōr(e) ĕt<sup>F</sup> ademptus Hector  
tradidit fessus leuiora tolli  
Pergama Grais.

L'élision de la finale « uictoreet » nous fait reconnaître une coupe trochaïque après «et ». Ce « et » devant la coupe constitue donc une discordance entre métrique et rhétorique : cette discordance est accentuée par les sonorités. L'assonance « uictore / Hector » suggère un rapprochement des deux mots que l'intermot entâché d'élision efface. Il y a un jeu de présence-absence d'une rime horizontale. Ce jeu est riche de sens car les deux mots s'opposent : Hector est opposé à son adversaire, Achille, le vainqueur thessalien<sup>40</sup>. S'il y avait une véritable rime horizontale entre « uictor » et « Hector » et une coïncidence entre une coupe masculine et une fin de proposition, on y pourrait voir un effet rhétorique visant à mettre l'accent sur le duel épique. L'effacement par élision de ce jeu phonique et le décalage d'une syllabe de la coupe métrique mettent à distance la narration épique : dans cette ode lyrique où les aventures de Troie sont racontées comme *exempla* pour inviter à l'amour<sup>41</sup>, l'épique est présent mais dans un rythme où se fait sentir le décalage entre la forme et le sens<sup>42</sup>.

Si 2.4. 10 et 2.16. 26 ont bien une coupe métrique sensible, la coupe trochaïque, en revanche, en 3.27. 10 ou 4.11. 27, le seul intermot césurable possible, en penthémimère, est indéniablement obscurci par l'élision :

4.11. 27 : Pegasus terren(um) equitem grauatus

Dans l'hendécasyllabe alcaïque, la coupe est bien plus souvent entachée d'élision. Mais ce qui fait l'originalité de ce vers, ce n'est pas seulement la quantité des intermots césurables entachés d'élision, c'est également la nature de l'élision. Globalement, les élisions

---

Or on sait que l'homodynie est porteuse d'une vivacité particulière. Pour une analyse rythmique plus globale de cet énoncé, cf. *infra* p. 685

<sup>40</sup> R.G.M. Nisbet – M. Hubbard, 1978, p. 72, comme Porphyryon *ad loc*, reconnaissent dans le « Thessalus uictor » non pas Néoptolème mais Achille.

<sup>41</sup> Sur cette strophe en rallonge dans son rapport avec la visée argumentative de l'ode, cf. p. 179.

<sup>42</sup> La mise à distance de l'épique est sensible par ailleurs dans le contenu de cette strophe : alors qu'Horace multiplie les détails héroïques, l'épopée troyenne est vue d'un point de vue romain et actuel : cf. R.G.M. Nisbet – M. Hubbard, 1978, p. 72 : jamais chez Homère, les Troyens ne sont qualifiés de barbares, ils le sont ici dans le contexte romain d'une opposition Orient / Occident. La construction personnelle « ademptus Hector tradidit leuiora tolli Pergama » a un effet paradoxal typiquement horatien qui, selon les commentateurs (*ibid.*, p. 68), suggère davantage la déclamation romaine que l'épigamme grecque.

dans les strophes alcaïques sont plus dures que dans les autres strophes, mais cette différence est encore plus grande pour les élisions aux coupes métriques :

- Dans les hendécasyllabes saphiques, 47,6 % des élisions sont des élisions de brèves ; dans les asclépiades mineurs, c'est le cas de 44,9 %<sup>43</sup>. Cette grande fréquence est encore plus forte aux coupes métriques où, d'après le Tableau C-1, elle dépasse les 50 %. Cela prouve qu'en général, et à la coupe, ces vers évitent les élisions dures.
- Dans les hendécasyllabes alcaïques, 28,1 % seulement des élisions sont des élisions de brèves<sup>44</sup> : ce vers accepte donc davantage les élisions dures. À la coupe métrique, les élisions dures sont plus acceptées encore : d'après le Tableau C-1, seulement 15,4 % des élisions à la coupe sont des élisions de brèves.

Les élisions aux intermots césurables des vers alcaïques sont donc plus fortes, de sorte qu'elles obscurcissent davantage ces intermots. Ainsi en 3.2. 30 :

...; saepe Diespiter

neglectus incest(o) addidit integrum ;

La valeur de repère métrique peut difficilement être reconnu à l'intermot en penthémimère, entaché qu'il est par l'élision d'une voyelle longue.

En asclépiade mineur (sauf dans son emploi en monostique et dans l'ode 3.30<sup>45</sup>) et en saphique, les élisions sont plus bénignes ; le cas le plus remarquable est celui du vers 4.11. 27 cité ci-dessus où l'on a une élision en [-um] qui se fait sur syllabe brève « -um ěquitem » : une véritable synalèphe est ici possible. Dans cette strophe qui accumule les exemples mythologiques visant à prôner la tempérance, la force de l'expression, par l'effacement du repère métrique de coupe, attire l'attention de l'auditeur.

Une dernière construction où le repère métrique, tout en étant suggéré, n'est pas pleinement réalisé est assez proche de la prétendue « césure par tmèse » : c'est le cas où le repère métrique sépare une préposition du nom qui en dépend, alors que le tout forme théoriquement un mot métrique.

### I.1. 3 Cas particulier des vers à double coupe constante

Nous venons d'examiner les différents cas dans lesquels des circonstances prosodiques viennent plus ou moins effacer les coupes dites constantes des vers horatiens. Comme nous l'avons dit au départ, certains vers horatiens ont deux coupes constantes : il s'agit des deux

---

<sup>43</sup> Ces pourcentages sont tirés des relevés de D. Bo, 1960, p. 48 et 51.

<sup>44</sup> Ce pourcentage est tiré des relevés de D. Bo, 1960, p. 44.

<sup>45</sup> Sur le cas très particulier des élisions dans l'ode 3.30, on ne peut que renvoyer à l'analyse stylistique magistrale qui en est faite par J. Soubiran, 1966, p. 644 sq.

vers éoliens que sont le saphique majeur et l'asclépiade majeur, ainsi que le vers ionien asynartète appelé archiloquien, qui contient une coupe constante à la position penthémimère du *côlon* dactylique et une diérèse également constante entre les deux *côla*.

Il importe de voir ici si l'une des deux coupes constantes est davantage que l'autre sujette à des accidents prosodiques.

Concernant l'archiloquien, on constate qu'aucune des deux coupes n'est l'objet d'accident prosodique : la penthémimère et la diérèse ont toujours leur pleine pertinence métrico-prosodique. Il en va de même pour le saphique majeur : les deux coupes sont l'une et l'autre parfaitement pertinentes dans la grille de lecture métrico-prosodique.

Dans l'asclépiade majeur, deux accidents prosodiques se rencontrent au niveau des coupes, tantôt dans la première, tantôt dans la deuxième. En 1.18. 16, la deuxième coupe équivaut à une « césure par tmèse » : la position de l'intermot habituel se trouve entre un préfixe et un radical :

arcanique fides | prodiga, *perlucidior* uitro.

En 4.10. 5, c'est la première coupe qui se trouve obscurcie par l'élision d'une finale en -m :

mutatus Ligurin(um) in faciem | uerterit hispidam

Il faut donc reconnaître que l'une comme l'autre coupe de l'asclépiade majeur peuvent être sujettes à des accidents prosodiques.

Du point de vue de la netteté prosodique, il n'y a ainsi aucune prééminence entre les deux coupes des vers horatiens à double coupe constante. Même dans l'archiloquien, où la seconde coupe (la diérèse) a naturellement une importance métrique plus grande que la première (une césure), on ne peut pas considérer qu'une coupe a une netteté supérieure à l'autre dans la grille de lecture métrico-prosodique.

### Conclusion de la section

Au terme de cette section, il convient de faire une synthèse des cas où les repères métriques dits constants paraissent dénués de pertinence prosodique au point que, dans le cas de la coupe, on peut dire qu'elle est absente. Rappelons que nous considérons qu'il y a accident prosodique dans quatre cas :

- Absence pure et simple de repère métrique là où il est normalement attendu
- Prétendu repère entre préfixe et radical
- Prétendu repère entre préposition monosyllabique et régime
- Repère métrique entaché d'élision



On est en droit de se demander si, ces phénomènes syllabiques ou prosodiques évidemment exceptionnels, le sont plus ou moins selon le type de strophe : c'est sur ce point que nous allons faire porter notre conclusion.

D'abord, il faut constater que dans les odes en distiques faits de vers dactyliques et/ou iambo-trochaïques, les accidents prosodiques sont absents dans les repères constants<sup>46</sup>. Dans ce type de versification, les repères constants sont les fins de vers, puisque les coupes sont des césures fréquentes mais non constantes. Il s'agit des distiques purement dactyliques 1.7, 1.28 et 4.7, de l'ode iambo-trochaïque 2.18 et de l'ode en distiques archiloquiens 1.4.

Dans les odes en distiques et monostiques éoliens, où les coupes sont constantes, quelques accidents prosodiques se rencontrent. Dans l'ode 1.8, formée de distiques aristophanien / saphique majeur, tous les repères métriques ont leur pertinence. Dans les odes en asclépiades majeurs monostiques, nous l'avons dit, seules deux coupes sont effacées prosodiquement. Quant aux odes en asclépiades mineurs monostiques, trois des quatre repères effacés prosodiquement (des coupes) interviennent dans l'ode 3.30 dans laquelle, on le sait, les accidents prosodiques sont exceptionnellement fréquents<sup>47</sup>. Dans les odes en distiques glyconiens / asclépiades mineurs, des accidents prosodiques se rencontrent également, mais presque seulement à la coupe de l'asclépiade mineur. Le cas du quatrain 4.1. 33-36 est de ce point de vue exceptionnel :

Sed cur heu, Ligurine, cur  
manat rara meas lacrima per genas ?  
Cur facunda parum decor(o)  
inter uerba cadit lingua silentio ?

Outre l'épanalepse métrique concurrente de l'anaphore rhétorique de « cur » (4.1. 33), où les deux grilles de lecture, métrique et rhétorique se confrontent, l'élision dans le vers hypermètre 4.1. 35 ôte sa pertinence prosodique au repère de changement de vers. La régularité du rythme métrique est ainsi rudement mise à l'épreuve et donne un sentiment d'ampleur assez rare. L'effet est pathétique, ici : elle montre le poète assailli par Vénus.

Dans les odes en quatrains éoliens, les accidents prosodiques que l'on peut repérer ont, de même, pour effet de remettre en cause la parfaite régularité du rythme métrique en effaçant un des repères. Bien sûr, lorsqu'il s'agit d'un changement de vers, l'effet est fort. Le cas en distiques glyconien / asclépiade mineur de 4.1. 33-36 est un bon exemple de l'effet créé.

Dans les odes en strophes asclépiades a et b, ces accidents prosodiques sont peu nombreux. Visiblement le vers asclépiade mineur, au rythme métrique très marqué du fait du

---

<sup>46</sup> En dépit de trois cas où une préposition dissyllabique et son régime sont séparés entre deux vers 1.28. 12-13 ; 2.18. 11-12 et 24-25). Mais, rappelons-le, nous considérons qu'avec une préposition dissyllabique, la pertinence prosodique du repère n'est pas menacé.

<sup>47</sup> Cf. p. 622 note.

double élément choriambique, répugne à ces effacements de repères. On en relève cependant 7 dans les strophes asclépiades a, aux coupes ; il s'agit néanmoins de phénomènes d'importance secondaire, des coupes entachées d'élisions de syllabes brèves. Quoi qu'il en soit, cela témoigne de la puissance rythmique que peut prendre ce type strophique asclépiade a.

Mais c'est surtout en comparant les strophes saphiques et alcaïques, que l'on peut souligner des faits remarquables. Voici le compte des repères métriques dont la pertinence prosodique est menacée :

Tableau C-2

Strophe saphique	Absence de repère	« tmèse »	Préposition monosyllabique	Elision	Total pour ‰ vers
Coupe	0	0	0	2	2 : 3,2 ‰
Fins de vers	2	1	2	5	10 : 16,3 ‰

Tableau C-3

Strophe alcaïque	Absence de repère	« tmèse »	Préposition monosyllabique	Elision	Total pour ‰ vers
Coupe du 11syll	2	3	1	26	32 : 50,5 ‰
Fin du 11syll	0	0	0	0	0
Fin du 9syll	0	0	1	2	3 : 9,5 ‰

Comme on le voit de façon claire, en cours de vers, la grille métrique est moins régulière en hendécasyllabe alcaïque où la coupe est moins rarement absente qu'en hendécasyllabe saphique : la coupe du vers saphique est au contraire d'une extrême constance puisqu'elle n'est absente que deux fois<sup>48</sup>.

Le changement de vers, dans les deux strophes alcaïques et saphiques, est traité de façon intéressante : la synaphie d'un vers à l'autre se rencontre plusieurs fois entre le troisième et le quatrième vers des strophes alcaïques et surtout saphiques (7 des 10 cas de synaphie en changement de vers concernent le troisième hendécasyllabe). Comme nous l'avons dit au cours de l'analyse, il y a une unité entre l'ennéasyllabe et le décasyllabe alcaïque, entre le troisième saphique et l'adonique qui ne tient pas seulement au traitement rhétorique qui en est fait, mais également à la grille métrique elle-même. La synaphie très forte en saphique se retrouve même entre deux hendécasyllabes, chose qu'on ne trouve nulle part ailleurs dans les *Odes*.

<sup>48</sup> Mais rappelons que la tradition admet deux types de coupe dans ce vers, la penthémimère et la trochaïque troisième.

Ces analyses sur les quatrains horatiens nous invitent à une conclusion. La versification horatienne est d'une extrême régularité : les coupes constantes en sont la preuve. Les quelques accidents prosodiques que nous avons constatés dans cette section montrent cependant que le cadre strophique laisse à Horace la possibilité, dans des cas exceptionnels bien sûr, de « sauter » un repère. Dans des strophes formées de quatre vers, contenant pour deux ou trois d'entre eux, une coupe fixe, l'unité strophique ne se trouve pas irrémédiablement menacée quand un repère métrique, pourtant théoriquement constant, s'efface. Parce que la strophe alcaïque est une unité bien délimitée, si un hendécasyllabe est dénué d'une coupe claire, l'ensemble demeure sauf. Bien plus, la synaphie, qui pouvait se faire sentir sur l'ensemble de la strophe, permet qu'il y ait dans la strophe saphique des vers hypermètres.

En réalité, l'analyse des phénomènes syllabiques ou prosodiques nous semble éclairer d'une lumière intéressante la nature du cadre strophique horatien. Comme nous l'avons dit dès notre introduction, la strophe horatienne, scandée par des repères métriques très réguliers, fonctionne selon une diction liée qui s'appuie sur une synaphie modérée entre les vers : il y a possibilité mais non obligation pressante d'unir les vers dans la diction. Le cadre strophique horatien apparaît ainsi comme une unité parfaitement maîtrisée, organisée avec clarté, et dénué d'effets de diction trop amples. Les phénomènes, tout à fait exceptionnels, que nous venons d'étudier modifient cette apparence de la strophe. Ils ne menacent pas le cadre métrique d'ensemble, qui reste parfaitement clos et pourvu d'un certain nombre de repères. En revanche, à l'intérieur de ce cadre clos, l'effacement d'un repère donne à la structure métrique une ampleur nouvelle et originale, qui peut surprendre, paraître un déséquilibre (comme en 1.37. 14 où il semble peindre l'ivresse), mais suggère souvent un élan exceptionnel à l'image de la course d'un fleuve (1.2. 19-20, 3.29. 35-36), ou participant d'une esthétique différente (4.1. 35-36, 4.2. 21-24).

Maintenant que nous avons vérifié la régularité de la grille de lecture métrique, que nous avons remarqué les limites de cette régularité, nous pouvons nous demander ce qu'en fait la phrase : autrement dit, il nous faut voir dans quelle mesure les coupes et les fins de vers, qui servent de repères à la diction liée, sont en concordance avec les fins de membres syntaxiques. Quel est le traitement syntaxico-rhétorique apporté à ces repères ?

Nous allons distinguer deux problèmes que nous étudierons successivement. Le repère métrique, en effet, peut être sans pertinence rhétorique dans deux cas aux effets assez différents :

- D'une part, lorsqu'il est immédiatement précédé ou suivi du terme introducteur (monosyllabique ou, plus rarement, dissyllabique) d'un membre syntaxico-rhétorique<sup>49</sup> : le « frottement » est alors insistant puisque la fin d'un membre intervient juste avant ou juste après le repère métrique, et non en concordance avec lui.

---

<sup>49</sup> Ce sont les cas 7cde, 8b et 9 décrits par Jean Soubiran, 1988, *Deuxième partie*.

- D'autre part, lorsqu'il intervient entre deux mots fortement unis par le sens et la syntaxe<sup>50</sup> : autrement dit, dans cette situation, le repère métrique se trouve en plein milieu d'un membre syntaxique.

Nous étudierons ces deux problèmes successivement dans les deux prochaines sections.

---

<sup>50</sup> Ce sont les cas 7a, 8c, 10 décrits par Jean Soubiran, 1988, *Deuxième partie*.

## I.2 DEBUT DE MEMBRE UNE OU DEUX SYLLABES AVANT OU UNE SYLLABE APRES LE REPERE METRIQUE CONSTANT

Le chapitre en cours a pour but de mesurer jusqu'à quel point la grille de lecture métrique demeure dominante grâce à des repères nettement marqués. Dans la première section, nous avons essayé de montrer que ces repères métriques, en dépit de leur régularité habituelle, peuvent connaître des incidents prosodiques qui les obscurcissent. Il y a alors effacement du repère métrique à l'intérieur même de la grille de lecture métrico-prosodique. Nous avons essayé de montrer que, dans de telles situations, le cadre métrique proprement dit n'est pas menacé, car la structure bien close de la strophe demeure très sensible ; en revanche, ce cadre métrique prend une ampleur nouvelle : l'espace entre deux repères s'élargit.

Après avoir étudié la structure métrico-prosodique en elle-même, nous voudrions examiner les relations qu'elle entretient avec le déploiement syntaxique de la phrase : un contrepoint complexe de la syntaxe avec le mètre peut en effet conduire à un effacement du relief rhétorique d'un repère métrique. Dans ces conditions, la lecture *ad sensum* va contre la structure métrique organisée d'après la lecture *ad metrum*. C'est cette complexité du contrepoint que nous voudrions étudier dans cette section et dans la suivante.

Dans cette section, nous voudrions nous intéresser à une série de phénomènes très particuliers. Il s'agit des cas où un membre rhétorico-syntaxique débute juste avant ou juste après le repère métrique. Le décalage très mince entre les deux grilles de lecture provoque un frottement très original. Dans l'étude que J. Soubiran a menée sur les césures et diérèses dans la versification iambo-trochaïque<sup>1</sup>, ces phénomènes que nous allons maintenant examiner correspondent aux :

- Cas 7cde : monosyllabe devant repère métrique, introducteur d'un membre rhétorico-syntaxique.
- Cas 8b : mot dissyllabique introducteur d'un membre rhétorico-syntaxique devant repère métrique.
- Cas 9 : changement de membre rhétorico-syntaxique une syllabe après le repère métrique.

Dans ces trois cas, le repère métrique se trouve dénué de relief rhétorique parce qu'il intervient juste avant la fin ou juste après le début de ce membre. Parce qu'il s'agit ici d'étudier le rapport d'un repère métrique avec la limite d'un membre, il convient d'adopter la définition rythmique du membre<sup>2</sup> ; de toute manière, le problème ne se pose que pour eux. Nous examinerons donc les fins de phrases, de propositions et de membres scandés rythmiquement ou fonctionnellement équivalents.

---

<sup>1</sup> Soubiran, 1988, *deuxième partie* : les cas de la section précédente sont classés dans les cas 2 (élision), 7b et 8a (préposition monosyllabique et dissyllabique).

<sup>2</sup> Cf. *supra* p. 603.

Nous allons d'abord examiner les cas où il y a un changement de membre rythmique une syllabe après le repère métrique ; ensuite nous regarderons quand il intervient un monosyllabe ou un dissyllabe avant.

### I.2. 1 Changement de membre une syllabe après le repère métrique

La situation dans laquelle un membre rhétorique intervient une syllabe après le repère métrique est une situation tout à fait exceptionnelle<sup>3</sup>. Nous examinerons successivement les cas où le phénomène intervient après une coupe constante et ceux qui viennent après une fin de vers.

#### i. Changement de membre après la coupe

Après une coupe constante, on ne repère que trois cas de ce type. Deux ont fait l'objet d'analyse très précise par J. Soubiran<sup>4</sup> :

Il s'agit de 1.9. 13 dans un hendécasyllabe alcaïque :

Quid sit futurum | **cras**, / fuge quaerere et  
quem fors dierum cumque dabit, lucro  
adpone.

Et de 4.13. 10 :

Importunus enim transuolat aridas  
quercus et refugit | **te** / quia luridi  
dentes, te quia rugae  
turpant et capitis niues.

Dans le second cas, comme l'a bien noté J. Soubiran, le « te » devant la coupe du vers 10 est en facteur commun des deux verbes, celui de la principale « refugit » et celui de la subordonnée causale « turpant ». Cette construction ἀπὸ κοινοῦ réduit l'incitation à la pause qui peut naître du passage d'une proposition à l'autre : afin de bien faire sentir cette construction en facteur commun, le récitant doit éviter de trop s'appesantir sur le changement de proposition.

Dans le premier cas, en revanche, la fin de l'interrogative indirecte après « cras » est très nettement marquée, d'autant qu'elle est immédiatement suivie d'un verbe. L'analyse

---

<sup>3</sup> Si l'on veut comparer avec les autres types de versification latine, cela correspond, autour de la césure des vers iambo-trochaïques et dactyliques, au problème de la pause de sens un ½ pied après la césure, après 3 TF dans le sénaire iambique latin : cette disposition correspond au cas 9 de la classification que J. Soubiran, 1988 établit dans sa *deuxième partie*.

<sup>4</sup> J. Soubiran, 1974, p. 66.

stylistique que donne J. Soubiran de ce passage<sup>5</sup> est remarquable : « En isolant l'adverbe au-delà de la coupe, Horace suggère habilement le saut du jour au lendemain. Le monosyllabe final *et*, en suspens lui aussi, redouble l'effet qui se poursuit, par rejets et enjambements, à travers toute la strophe ». Il faut reconnaître que dans cette exhortation morale, le développement de l'énoncé adopte, dans le cadre métrique, une chorégraphie tout à fait exceptionnelle : les repères de la phrase se frottent à ceux de la strophe dans un contrepoint très original.

Le troisième cas de changement de membre une syllabe après la coupe est dans un aristophanien, en 1.8. 1 :

Lydia,| **dic**,/ per omnis  
te deos oro, Sybarin cur properes amando  
perdere, ...

Il est indéniable que le groupe « per omnis te deos oro » constitue une parenthèse, et qu'elle débute une syllabe après la troisième syllabe. Or dans l'aristophanien, l'intermot après la troisième syllabe est constant, si bien que l'on pourrait l'assimiler à une coupe<sup>6</sup> ; en cela, il y a un certain décalage entre les deux grilles. Cependant, le décalage est faible, d'autant que cette coupe a un certain relief rhétorique, puisqu'elle intervient après l'apostrophe « Lydia ».

ii. Changement de membre après le début de vers

Tout aussi rares sont les cas où le repère métrique de début de vers est effacé parce qu'un membre rythmique débute, un monosyllabe après ce repère.

Certes une étude purement grammaticale ferait ressortir un nombre non négligeable de « propositions » ou de groupes syntaxiques débutant à la deuxième syllabe d'un vers, mais cela ne signifie pas pour autant que ce début de membre à la deuxième syllabe ait une réelle pertinence stylistique et puisse concurrencer le repère métrique.

D'abord, il faut dire un mot d'une construction analysée par J. Hellegouarc'h dans l'hexamètre dactylique, celle où un vers débute sur deux monosyllabes, dont le second est un monosyllabe introducteur. Il s'agit des vers qui débutent sur les mots « est qui... ; est ut... ; hunc, si... ; non, si... ». Comme le dit J. Hellegouarc'h, « même lorsque l'éditeur met un signe de ponctuation entre les deux [monosyllabes], généralement parce qu'ils appartiennent à deux propositions différentes, nous ne pensons pas qu'il s'introduise entre les deux une

---

<sup>5</sup> Passage qui, de son point de vue métrico-prosodique, fait également difficulté, puisque le changement de membre n'est pas accompagné de synaphie prosodique : il n'y a ni synalèphe, ni liaison Consonne – Voyelle entre le premier et le second membre. Cf. *ibid.* (plus généralement, pour la notion de liaison consonne – voyelle en prosodie latine, cf. J. Soubiran, 1968, p. 410-415).

<sup>6</sup> Cf. p. 609.

véritable pause »<sup>7</sup> : au contraire, selon J. Hellegouarc'h, ces deux monosyllabes, alors, font groupe.

En revanche, il y a bien un changement de membre syntaxique à la deuxième syllabe dans les deux vers,

- 4.5. 22 : *Mos et lex maculosum* || edomuit nefas
- 3.29. 12 : omitte mirari beatae

*fumum et opes* / strepitumque Romae

Seulement, là encore, on ne saurait dire que ce repère syntaxique, s'il existe grammaticalement, concurrence en quoi que ce soit le repère de début de vers. Le début de vers coïncide, en 4.5. 22, avec un début de proposition, en 3.29. 12, avec un début de groupe accusatif. De plus, dans ces deux vers, le monosyllabe à la deuxième syllabe ne sépare pas les membres, il les coordonne en vue de former un hémistiche unifié (« || mos et lex maculosum | »<sup>8</sup>, « || fumum et opes<sup>T</sup> »<sup>9</sup>)

Enfin, on peut douter également du relief rhétorique du passage de la proposition principale à une relative à la deuxième syllabe du vers 7 du *Chant Séculaire* :

Quo Sibyllini monuere uersus  
uirgines lectas puerosque castos  
dis, **quibus** septem placuere colles  
dicere carmen.

Il nous semble que le vers 7 constitue un vers autonome : il forme le complément d'attribution de l'infinitive « pueros dicere carmen ». Cette autonomie du vers, ainsi que cette fonction syntaxiquement facultative réduit considérablement le sentiment de pause qui peut s'instaurer entre l'antécédent et le relatif « dis quibus » et ce, d'autant plus que la relative est déterminative, donc sémantiquement nécessaire. En fait, on voit aisément que cette strophe du *Chant Séculaire* respecte l'organisation la plus régulière de la strophe saphique en deux fois deux vers : il s'agit d'un rythme simple caractéristique d'un début d'hymne.

En réalité, il n'y a, d'après nos recensements, que deux cas où le début de vers est sans relief rhétorique, concurrencé par un début de membre rythmique à la deuxième syllabe du vers. Le premier cas est celui de 2.19. 29-32 :

Te uidit insons Cerberus aureo

---

<sup>7</sup> J. Hellegouarc'h, 1964, p. 47-48.

<sup>8</sup> Cet hémistiche se trouve unifié syntaxiquement alors même que la coupe est effacée par élision (élision suivie d'un mot à préfixe : cf. ce que nous disons de cela plus haut : p. 614). Il y a là un jeu de chassé-croisé entre effacement et soulignement de la coupe, jeu qui crée de la *uariatio* dans un contexte autrement d'une extrême régularité rythmique.

<sup>9</sup> L'intermot après la quatrième syllabe du décasyllabe n'est pas à proprement parler une coupe. C'est seulement un intermot fréquent : l'unité du groupe est cependant clairement soulignée ici.



cornu decorum leniter atterens

caudam / **et** recedentis trilingui

ore pedes tetigitque crura.

Le passage de la première proposition à la seconde coordonnée a lieu dans cette strophe une syllabe après le début du troisième vers. Le décalage mètre / syntaxe est donc puissant et, en dépit de la synalèphe « caudam et » qui empêche la pause dans la diction, l'auditeur ne peut que ressentir le contrepoint. Toute cette strophe évoque la catabase de Bacchus-Dionysos sous le mode allusif : selon un procédé typiquement lyrique, cet épisode n'est présenté que par une image, celle de Cerbère se soumettant au dieu. Mais cette concentration du mythe dans une image, une strophe, une phrase acquiert toute sa force par une mise en évidence stylistique de presque chaque mot de la phrase. De fait, toute cette strophe présente un net décalage phrase / mètre : on le verra pour les groupes nominaux enjambant les repères métriques<sup>10</sup>, c'est le cas également pour ce rejet exceptionnel d'un dissyllabe élidé qui se trouve ainsi mis en évidence : « caudam ». Le décalage métrique / syntaxe peint la difficulté à évoquer la figure dionysiaque.

Outre ce cas, il faut citer 4.11. 26 où un remarquable décalage d'une syllabe entre métrique et syntaxe crée entre les deux grilles de lecture un frottement assez étonnant :

Terret ambustus Phaeton auaras

spes / et exemplum graue praebet ales

Pegasus terrenum equitem grauatus

Bellerophonem

Nous avons étudié plus haut la structure de cette ode pour essayer de montrer qu'Horace y représentait toute la richesse des sentiments humains. Dans cette strophe, il accumule les *exempla* mythologiques dans une double visée, rhétorique, pour appuyer son exhortation adressée à Phyllis, et poétique, pour montrer comment sa peinture des sentiments humains s'ancrent dans des références littéraires. La complexité de cette strophe montre à l'auditeur qu'il accède à un niveau de réalité différent : le grand nombre de noms propres, l'adonique ne contenant qu'un seul mot, la coupe du troisième hendécasyllabe entachée d'élision<sup>11</sup> montrent que le poète, qui enseigne Phyllis, maîtrise des domaines difficiles. Les décalages syntaxe / mètre sont présents dans cette strophe pour mettre en évidence chaque mot. Le rejet de « spes » est d'autant plus violent que son épithète le précède immédiatement à la fin du vers 25.

---

<sup>10</sup> Cf. *supra* p. 663.

<sup>11</sup> Ainsi que l'étrange répétition de sonorités « terret / terrenum » / « graue / grauatus ».

Tout à fait exceptionnels sont ces cas où le repère métrique est effacé du fait d'un début de membre rythmique une syllabe après. Le sentiment de décalage y est toujours très présent. Dans ces passages, une impression de frottement est créée : le rythme métrique et le rythme syntaxique sont en vive discordance. Le rythme métrique n'est pas seulement sans relief, il est directement attaqué par le rythme syntaxique. Quelles en sont les conséquences ? Cela crée de la vivacité, assurément ; mais en même temps, cette vivacité doit être relativisée, car si un repère du rythme métrique se trouve ainsi effacé, le cadre métrique d'ensemble, celui de la strophe, demeure prégnant.

En fait, il nous semble que l'effet rythmique général est assez comparable, dans un contrepoint entre métrique et rhétorique, à ce que la grille métrique seule créait dans les phénomènes étudiés dans la précédente section. Le décalage très vif entre début de membre métrique et début de membre rhétorique peut se comparer, du point de vue de l'effet général, à l'effacement d'un repère métrique par un incident prosodique. La conséquence en est comparable également. Le cadre métrique dans son ensemble n'est pas remis en cause, mais la vivacité du décalage entre les deux grilles de lecture au niveau d'un repère métrique donne une ampleur soudaine et momentanée à l'énoncé.

## I.2. 2 Changement de membre une syllabe devant le repère métrique

Avec le début de cette section et les changements de membres, que nous venons d'étudier, une syllabe après le repère métrique, nous sommes arrivés aux cas où le rythme syntaxico-rhétorique entre en opposition directe avec la régularité rythme métrique. En même temps, le cadre global de la strophe maintient évidemment une régularité d'ensemble.

Les cas de changements de membres une syllabe après le repère métrique étaient exceptionnels. Ceux qui interviennent une syllabe avant le repère métrique sont, au contraire, globalement, assez fréquents. Nous allons commencer par envisager ce type de construction en l'inscrivant dans les tendances habituelles à la poésie latine, ensuite nous tenterons de l'examiner en utilisant un concept original, celui de synaphie rhétorique que nous empruntons à J. Soubiran.

### i. Fréquence des changements de membres une syllabe devant le repère

Cela correspond au problème du monosyllabe introducteur devant coupe ou devant fin de vers. C'est là un problème qui concerne l'ensemble de la métrique latine<sup>12</sup>. Cette question a fait l'objet d'études importantes, tant pour l'hexamètre dactylique que pour le sénaire iambique, et des lumières nombreuses y ont été apportées, du point de vue métrico-prosodique aussi bien que stylistique<sup>13</sup>. Concernant les vers lyriques d'Horace, les mêmes constructions

---

<sup>12</sup> Et même grecque, comme l'a montré J. Soubiran, 1988, p. 74 et p. 82-83.

<sup>13</sup> Pour l'analyse métrico-prosodique, cf. les nombreux travaux de J. Soubiran et notamment *id.*, 1988, p. 135-139 ; pour une analyse plus directement stylistique du phénomène, cf. J. Hellegouarc'h, 1964, p. 141-150. Par

apparaissent, et J. Soubiran en a fait une analyse très précise de son point de vue<sup>14</sup>. Il est loisible assurément de mettre en parallèle ces mêmes phénomènes dans les différents vers latins, aussi bien :

- à la coupe :

Hexamètre dactylique : Verg. *Aen* I 438 : Aeneas ait **et** fastigia suscipit urbis

Sénaire iambique : Tér *Ph* 383 : Ego me nego ; **tu** qui ais redige in memoriam

Asclépiade mineur : Hor 1.19. 12 : Parthum dicere **nec** quae nihil attinent

- qu'en fin de vers :

Hexamètre dactylique : Hor *Sat* I 2.107 : ...Meus est amor huic similis ; **nam**  
transuolat in medio posita et fugientia captat

Sénaire iambique : Tér *And* 804 : ...Nosne ? **Sic**  
ut quimus, aiunt, quando ut uolumus non licet

Asclépiade mineur : Hor 4.13. 1 : Audiuere, Lyce, di mea uota , **di**  
audiuere, Lyce : fis anus et tamen

Dans les *Odes*, le monosyllabe introducteur de membre rythmique se rencontre dans un nombre de cas non négligeable et dans tous les types de vers :

- En hendécasyllabe alcaïque : neuf cas devant la coupe, six en fin de vers
- En ennéasyllabe alcaïque : neuf cas en fin de vers
- En hendécasyllabe saphique : quatre cas devant la coupe, sept en fin de vers
- En asclépiade mineur : vingt-deux cas devant la coupe, deux en fin de vers
- En glyconien : trois cas en fin de vers
- En saphique majeur : un cas en fin de vers
- En asclépiade majeur : trois à une coupe
- En quaternaire dactylique : un cas en fin de vers

Plusieurs remarques s'imposent au vu de ces chiffres. D'abord, en ce qui concerne les coupes, on constate que dans les asclépiades mineurs, les membres débutant une syllabe avant sont deux fois plus fréquents que dans les autres vers. On en compte 22, soit 1 pour 23,1 vers, alors qu'en moyenne, dans les vers à coupe constante, on en compte 39, soit 1 pour 46,7 vers. C'est un trait particulier de l'asclépiade mineur<sup>15</sup>. Cette tendance de l'asclépiade mineur se

---

ailleurs, J. Soubiran, 1978 a donné une présentation synthétique de sa position confrontée à celle de J. Hellegouarc'h.

<sup>14</sup> Pour les monosyllabes devant la coupe des vers horatiens, cf. J. Soubiran, 1974, p. 55-65. Pour les monosyllabes précédant la fin des vers horatiens, cf. J. Soubiran, 1975, p. 54-58.

<sup>15</sup> J. Soubiran, 1974, p. 51 met cela sur le compte de l'ampleur du vers. Il remarque de plus qu'en dépit de ce décalage métrique / syntaxe, la cohésion métrico-prosodique est extrêmement bien assurée grâce aux synalèphes

retrouve apparemment dans l'asclépiade majeur. L'hendécasyllabe saphique, au contraire répugne à ces décalage phrase / vers, ce qui en fait un vers plus calme.

Pour ce qui est des fins de vers, les choses paraissent très différentes. Le décalage d'une syllabe entre métrique et syntaxe ne paraît pas spécialement fréquent dans les strophes formées avec l'asclépiade mineur. En revanche, un tel décalage est fréquent en strophe saphique et en strophe alcaïque. Dans cette dernière, , le repère de fin de vers entre l'ennéasyllabe et le décasyllabe connaît souvent ce jeu de décalage<sup>16</sup>.

Ce type de frottement métrique / rhétorique permet de comprendre assez bien la nature des strophes horatiennes. Comme nous l'avons déjà dit, lors du décalage d'une syllabe entre métrique et syntaxe, le repère métrique n'est pas effacé, il est directement attaqué par la grille de lecture rhétorique. Mais cette attaque est parfaitement maîtrisée du fait des synaphies prosodiques généralement parfaitement organisées. Ce type de décalage permet ainsi de créer, entre le mètre et la syntaxe, un effet rythmique de frottement très remarquable mais isolé, ponctuel : l'unité du cadre strophique, la diction liée qui pouvait exister d'un vers à l'autre, sur l'ensemble de la strophe ne sont pas menacées. L'auditeur a le simple spectacle d'un mouvement vif et rapide du sens. C'est cela qu'il nous faut étudier.

Il serait cependant vain de reprendre l'analyse de tous ces cas et il convient sans doute davantage d'essayer de comprendre la nature de ce phénomène.

Comme après le repère, un changement de membre une syllabe avant provoque un frottement entre les deux grilles de lecture, métrique et rhétorique. Ce frottement est même sans doute plus grave. Lorsque le changement de membre intervient juste après le repère métrique, l'énergie articulatoire est encore forte et peut aisément, dans le cadre de la diction liée, passer « par-dessus » le repère syntaxique. En revanche, en fin de vers ou d'hémistiche, l'énergie articulatoire est faible et la tentation est grande de marquer une pause de sens une syllabe avant la coupe ou la fin de vers<sup>17</sup>. La discordance entre les deux grilles de lecture est donc gênante car le déploiement syntaxique risque d'effacer les repères qui scandent avec régularité le rythme métrique.

Assurément, des procédés existent pour redonner à ce rythme métrique toute son importance face à la menace du déploiement syntaxico-sémantique. Les travaux de J. Soubiran ont mis en évidence des procédés de synaphie prosodique, l'élision et la liaison

---

et aux liaisons Consomme – Voyelle. Selon R.G.M. Nisbet – M. Hubbard, 1970, p. XXXIX, cette structure de l'asclépiade mineur est un jeu de synaphie entre *côla* métriques : cela prouverait que l'asclépiade mineur est pensé comme la juxtaposition de deux *côla* métriques séparés par une diérèse.

<sup>16</sup> Mais là encore, ce décalage est parfaitement maîtrisé du fait de la cohésion métrico-prosodique : les synalèphes sont fréquentes (cf. R.G.M. Nisbet – M. Hubbard, 1970, p. XLI).

<sup>17</sup> Cf. J. Soubiran, 1974, p. 75 : « Devant la coupe, pour retenir en fin d'hémistiche un monosyllabe que le sens attire vers ce qui suit, pour éviter donc que le débit, à bout de course, ne s'arrête une syllabe plus tôt, la synaphie la plus solide sera la meilleure ».

[Consonne – Voyelle]<sup>18</sup>, qui permettent de « souder » les mots à l'intérieur de l'*oratio uincta* : la grille métrico-prosodique peut alors parfaitement surmonter l'obstacle du déploiement syntaxique. Dans un cas comme :

3.4. 1: Descende caelo et | dic age tibia

La coalescence créée par la rencontre des deux voyelles « caeloet » empêche toute pause que le sens et la syntaxe pourraient susciter. De ce point de vue, métrique et phonétique travaillent de concert pour ne pas être menacés par une lecture *ad sensum*.

Cela ne signifie pas, cependant, que le conflit entre métrique et sens est supprimé. On peut faire un parallèle : nous avons vu ci-dessus des cas d'intermots traditionnellement césurables correspondant à des repères rhétoriques mais auxquels la prosodie (l'éliision) ôtait leur pertinence métrique<sup>19</sup>. De même, nous avons ici affaire à des repères rhétoriques intervenant à des intermots non-césurables et auxquels la prosodie ôte toute pertinence dans la grille métrico-prosodique : l'*oratio uincta* est alors préservée assurément, mais cela ne signifie pas pour autant que l'importance rhétorique de cet intermot soit réduit. Le sentiment d'un contrepoint complexe demeure donc très fort.

Il nous semble intéressant d'essayer de nous interroger sur la nature de ce phénomène : que se joue-t-il dans un tel frottement entre les deux grilles de lecture, quel est l'effet créé ? Un élément de réponse nous semble pouvoir résider dans un constat fait par J. Soubiran et que nous voudrions examiner ici : il s'agit du constat d'un phénomène qu'il appelle « synaphie rhétorique »<sup>20</sup>.

ii. un élément de réponse : la synaphie rhétorique

➤ *Définition du concept*

Comment expliquer la fréquence avec laquelle des membres rythmiques débutent une syllabe avant le repère métrique ? Pourquoi rechercher ce frottement entre les deux grilles de lecture ? Sans doute faut-il examiner le contexte dans lequel interviennent ces phénomènes rythmiques. Selon J. Soubiran, ce type de discordance métrique / rhétorique intervient souvent accompagné d'un rythme anaphorique. Dans un certain nombre de cas, le monosyllabe introducteur devant le repère métrique est l'élément d'une anaphore. Or J. Soubiran considère que le rythme anaphorique a une force de cohésion qui sauve l'*oratio uincta*, comme si ce procédé de rythme rhétorique était mis au service de la diction liée : il parle alors de « synaphie rhétorique ». Cédons en effet la parole à J. Soubiran :

---

<sup>18</sup> Nous n'entrerons pas dans les détails de ces procédés : cf. pour un exposé de synthèse, J. Soubiran, 1968 et pour leur étude dans les vers éoliens d'Horace, *id.*, 1974-1975 (au monosyllabe devant la coupe, cf. *id.*, 1974, p. 55-65).

<sup>19</sup> Cf. *supra* section I.1 de cette partie.

<sup>20</sup> J. Soubiran, 1975, p. 61-69.

« La vertu que nous reconnaissons à l'anaphore est à chercher au plan du rythme, et cette vertu réside sans doute dans l'aptitude à soutenir, à sous-tendre le débit. À la fin d'un membre syntaxique, en effet, la voix tend à baisser, à fléchir. Son *impetus* s'affaiblit – et c'est là, nous le savons, un risque majeur à certains endroits du vers. Avec l'anaphore, le récitant est invité à prendre plus d'élan à partir du premier terme de l'anaphore, avec un souffle plus puissant et mieux ménagé, de manière à sauter le fossé qui précède le second terme sans fléchissement ni défaillance. L'anaphore est plus qu'une figure ornementale ; elle est une sorte de charpente qui soutient l'ampleur du discours. Elle implique, pour être perçue, une diction, non certes dépourvue de pauses (ce serait impossible lorsqu'elle court sur plusieurs vers), mais tendue et concentrée jusqu'au terme du dernier mot du dernier membre. C'est, je pense, en cela que réside la *uis copulatiua* de l'anaphore. »<sup>21</sup>

Autrement dit, le passage d'un membre rhétorique à un autre, lorsqu'il se fait par anaphore, susciterait moins une pause dans le débit qu'une poursuite de la diction à même de rapprocher dans un même souffle les deux membres ainsi unifiés par le rythme anaphorique. Dans une situation comme 3.13. 9-12 :

*Te* flagrantis atrox hora Caniculae  
nescit tangere, / *tu* | frigus amabile  
fessis uomere tauris  
praebe et pecori uago.

Le changement de proposition intervenant à la sixième syllabe du v.10, une syllabe avant la coupe, ne serait pas tant le lieu d'une reprise de souffle que celui d'une poursuite quasi ininterrompue de la phrase, de la diction et du sens.

Ce concept de synaphie rhétorique est assurément paradoxal, et J. Soubiran n'insiste sans doute pas assez sur ce paradoxe : l'anaphore relie les membres rhétoriques en même temps qu'elle les distingue ; ce repère rhétorique qu'est l'anaphore entre malgré tout en conflit direct avec le repère métrique, intervenant une syllabe avant lui<sup>22</sup>.

Apparemment, cette notion de « synaphie rhétorique » s'intègre alors mal dans notre vision des choses. Nous avons analysé jusqu'ici le rythme poétique comme l'interaction entre le déploiement syntaxico-rhétorique et une grille métrico-prosodique ; comment admettre, maintenant, qu'un phénomène syntaxico-rhétorique (un changement de membres reliés par anaphore) puisse à la fois entrer en conflit avec la grille métrico-prosodique et lui venir en aide à l'intérieur même de ce conflit ?

Cette aporie nous semble pouvoir être résolue si l'on distingue les échelles sur lesquelles on se place. Comme nous l'avons déjà souligné plus haut, l'organisation rhétorique

---

<sup>21</sup> *Ibid.*, p. 68-69

<sup>22</sup> Nous avons étudié plus haut les relations conflictuelles ou harmonieuses entre les deux types de repères (cf. *supra* Partie B, Chapitre II).

peut certes paraître s’opposer à la régularité du rythme métrique au niveau d’un repère ; malgré cela, dans le cadre de la strophe horatienne, le rythme métrique est sauf. Quand un membre rythmique débute une syllabe avant un repère métrique, celui-ci est menacé, la régularité du rythme métrique connaît une entorse indéniable ; mais si ce conflit métrique / rhétorique est accompagné d’un rythme rhétorique puissant (une anaphore ) qui s’étend sur un vers ou une strophe entière, on peut considérer que ceux-ci se trouvent scandés par le retour de ce rythme anaphorique et se rendent ainsi sensibles.

En fait, on comprend que ce principe de synaphie rhétorique a finalement une conséquence très proche des synaphies syllabiques ou prosodiques insistantes étudiées à la précédente section. Dans ces jeux rhétoriques, qui suscitent un vif décalage entre un repère métrique et le début d’un membre rhétorique, l’intégrité de la structure métrique d’ensemble, de la strophe, n’est pas remise en cause ; en revanche, le jeu de synaphie rhétorique ôte du relief à un repère métrique et par là élargit l’espace entre deux repères. La structure métrique paraît plus ample et convient à des sujets importants et élevés.

Citons par exemple 4.14. 33-34 : il s’agit de la fin de la longue phrase où le poète célébrant raconte la victoire de Tibère sur les Rètes et l’attribue, par delà Tibère, à Auguste lui-même :

29 ut Barbarorum Claudius agmina  
30 ferrata uasto diruit impetu  
primosque et extremos metendo  
strauit humum sine clade uictor,

*te copias, / te | consilium et tuos*

34 praebente diuos. ...

L’ablatif absolu qui clôt cette phrase en rallonge énumère des compléments d’objet sans prendre appui sur les repères métriques<sup>23</sup> : outre le troisième objet qui intervient en contre-rejet « et tuos || diuos », le second est introduit une syllabe avant la coupe « te | consilium ». Ces discordances métrique / rhétorique sont indéniables : elles créent une forte vivacité dans le vers qui peint la force avec laquelle Horace tient à attribuer cette victoire de Tibère à Auguste. Mais est-ce à dire pour autant que le cadre métrique n’a plus de valeur dans

---

<sup>23</sup> R.G.M. Nisbet *art. cit.*, in J.N. Adams – R.G. Mayer 1999 (éd.) p. 151 notent qu’Horace montre un goût particulier pour la structure ablatif absolu en rallonge : le commentateur note que cette technique participe à son goût de la brièveté et a plus d’affinité avec le style historique qu’avec le style oratoire ou poétique. Une telle affirmation est intéressante : elle nous informe sur un aspect du rythme rhétorique horatien ; il faut cependant considérer le dialogue qui s’instaure entre ce rythme rhétorique et le rythme métrique. Dans le cas ci-dessus, l’ablatif absolu intervient en enjambement strophique additionnel : il marque le passage à une nouvelle partie de l’ode, consacrée à la louange directe d’Auguste au moyen du *du-Stil*. La synaphie rhétorique créée par l’anaphore participe de cette vivacité. L’effet de l’ablatif absolu en fin de phrase est fort différent lorsqu’il intervient dans un nouveau vers (cf. p. 691 note) ou bien en cours de vers (cf. p. 714 note).

cette strophe ? Certes, non, mais c'est un cadre métrique plus ample : l'anaphore « te / te / tuos », par cette *uis copulatiua* dont parle J. Soubiran unifie le vers et demi dans lequel le rythme se déploie. Dans ce vers, la discordance métrique / rhétorique est forte ; mais à l'échelle de la strophe d'ensemble, le rythme rhétorique fait nettement ressortir le cadre de la strophe où le vers et demi, nettement unifié, s'oppose aux deux vers et demi suivants.

Autrement dit, le changement de membre une syllabe avant un repère métrique crée une discordance entre la métrique et la rhétorique, mais souvent, cette discordance au niveau du repère métrique est moins importante que la « synaphie » d'ensemble créée par l'anaphore qui dans de nombreux cas l'accompagne. Ces cas coïncident donc souvent avec des rythmes amples.

Dans le cas de 4.14. 33-34, l'ablatif absolu en rallonge prend une ampleur rythmique remarquable. Il introduit avec insistance le *Du-Stil* hymnique qui va se faire sentir ensuite dans la phrase suivante (« nam tibi... ») pour former une structure répétitive dans les trois dernières strophes.

Nous voudrions mener une analyse des cas de monosyllabes intervenant avant le repère métrique, en y repérant tous les cas possibles de synaphies rhétoriques. Par ailleurs, nous allons élargir le corpus de J. Soubiran : celui-ci n'avait retenu que les changements de propositions à mode personnel. Comme nous l'avons annoncé plus haut, nous allons, quant à nous, prendre en considération toutes les fins de phrases et de *côla* rhétoriques.

➤ *Synaphie rhétorique par anaphore :*

Nous allons analyser les cas où il y a décalage d'une syllabe entre le début d'un membre métrique et le début d'un membre rhétorique marqué par une anaphore. Cet emploi du matériel rythmique lexical a été étudié dans la deuxième partie de notre travail<sup>24</sup>. Nous n'insisterons donc pas outre-mesure sur tout cela ; l'objectif de cette étude va seulement être de montrer que ces décalages entre métrique et syntaxe peuvent s'expliquer par le jeu d'anaphore et par la synaphie rhétorique qu'elle suscite.

Comme l'a montré J. Soubiran, le monosyllabe intervenant avant le repère métrique et introduisant un nouveau *côlon* rhétorique peut être une reprise anaphorique d'un mot qui était déjà intervenu dans le *côlon* rhétorique précédent. Selon la position métrique de la première occurrence du monosyllabe, on peut arriver à la typologie suivante :

- Opposition début / fin d'hémistiche : 1.6. 17 :

*Nos conuiiua, / nos | proelia uirginum*

sectis in iuuenes unguibus acrium

cantamus, uacui siue quid urimur

---

<sup>24</sup> Cf. p. 445.



non praeter solitum leues.

(De même : 4.5. 33 ; 4.13. 1 ; 4.14. 33). Avec un *côlon* initial aussi court, on comprend aisément la valeur cohésive de l'anaphore. Le rapprochement des deux « nos » unifie l'asclépiade mineur complet. Il y a conflit, au niveau de la coupe, entre le repère métrique et le repère rhétorique, mais au niveau du vers, l'anaphore concourt à l'unification du vers ; de plus le premier asclépiade mineur entretient avec le second une relation de rime syntaxique. Cette construction donne ainsi une impression d'ampleur maîtrisée à l'énoncé : le cadre du vers est bien circonscrit, mais le conflit métrique / rhétorique au niveau de la coupe évite un rythme trop simple. Le poète montre ainsi à la fois la simplicité de ses sujets, comparés à des sujets épiques, et leur potentialité musicale.

- Opposition cours / fin d'hémistiche : 1.14. 13 :

Iactes *et genus / et | nomen inutile*.

(de même : 1.1. 2 ; 3.13. 5 ; 4.8. 26). Cette construction, en apparence assez proche de la précédente, s'en distingue néanmoins : la première occurrence du mot en anaphore, celle d'où l'élan vocal est censé partir, n'intervient pas en position métrique forte. Il y a donc là un décalage entre le rythme rhétorique et le rythme métrique. Il est d'autant plus fort que l'intervention du premier « et » introduisant le premier *côlon* nominal est syntaxiquement facultative et a un rôle d'insistance rythmique. On remarquera que trois fois sur quatre, cette construction intervient au choriambique de l'asclépiade mineur, avec les deux monosyllabes longs « et » aux extrémités, et un mot pyrrhique dans le premier *côlon* :

...ḗt gēnŭs ḗt | nomen inutile  
...ḗt uēnēr(em) ḗt | proelia destinat  
...ḗt fāuōr ḗt | lingua potentium

S'il est vrai, comme semble le montrer J. Veremans, que la métrique verbale dans l'asclépiade mineur tend à souligner la symétrie de l'élément choriambique, alors indéniablement cette structure [1+2+1], à sa manière certes originale, participe de cette recherche<sup>25</sup>. Mais du même coup, la symétrie de cette construction ne peut être reconnue qu'à la condition de ne pas faire de pause avant le second « et ». La métrique verbale incite ainsi également à maintenir une cohésion de l'hémistiche que l'élan, produit par l'anaphore, ne remet pas en cause mais met en relation avec la suite.

Les deux situations que nous venons d'examiner correspondent à des cas de *côla* forcément nominaux très brefs : cette brièveté, ainsi que le peu d'importance sémantique qui en découle, rend la construction peu menaçante pour la cohésion du vers. Le récitant n'a pas franchement la tentation de faire une pause après un premier groupe nominal. Les cas qui vont suivre sont des anaphores entre des *côla* rhétoriques plus longs, s'étendant au-delà des limites d'un vers.

---

<sup>25</sup> J. Veremans, 1976, p. 35.

- Opposition début / fin de vers : 1.19. 13-16 :

**Hic uiuum mihi caespitem, / hic**

*uerbenas, pueri, ponite / turaque*

bimi cum patera meri :

mactata ueniet lenior hostia

(De même : 4.1. 33). C'est là une structure tout à fait comparable à la précédente, mais douée d'une force bien plus grande. L'accumulation anaphorique crée un rythme beaucoup plus ample qui unifie une bonne partie du quatrain : l'élan est puissant.

- Opposition début / fin d'hémistiche d'un vers à l'autre : 3.16. 35

Quamquam **nec** *Calabrae mella ferunt apes*

/ **nec** *Laestrygonia Bacchus in amphora*

*languescit mihi / nec | pinguia Gallicis*

*crescunt uellera pascuis,*

(De même : 3.13. 10 ; 1.19. 12). Après deux « nec » intervenant en début de vers (pour le second : « nec Laestrygonia) ou juste après une conjonction (« quamquam nec...), un troisième, introduisant une nouvelle proposition, intervient une syllabe avant la coupe. On a ici un bel exemple d'unification rythmique de la strophe : l'anaphore joue, en effet, très clairement ce rôle. Le décalage créé par le début d'un membre une syllabe avant la coupe crée un frottement qui se trouve pris, néanmoins dans le mouvement d'ensemble de la strophe. Cette ampleur souligne bien sûr l'accumulation de ces richesses que le poète dit ne pas avoir et ne pas regretter.

Toutes les situations que nous venons d'étudier montrent des énoncés amples, où le rythme rhétorique provoque à certains endroits des accrocs avec des repères du cadre métrique, mais ces impressions de frottement sont pris dans le mouvement général de l'énoncé qui donne ainsi, surtout, un sentiment de force. On peut donc ainsi parler de synaphie rhétorique.

Ce sont là les cas typiques étudiés par J. Soubiran. Pourtant, les autres situations où un changement de *côlon* intervient une syllabe avant le repère métrique sont nombreuses. Marquent-ils dans ces cas l'ampleur rhétorique que nous venons de reconnaître dans ces cas d'anaphore ? En fait, dans bien d'autres situations, sans que le monosyllabe devant le repère métrique soit un élément du rythme rhétorique, ce changement de membre une syllabe avant le repère métrique est également accompagné d'un rythme rhétorique : cela nous semble participer à une synaphie tout aussi importante que dans les cas précédents.

➤ *Extension du concept : Rythme syntaxique initial*

Exactement superposables aux anaphores sont les constructions par couplage syntaxique ou sémantique de membres fonctionnellement équivalents. L'anaphore jouit selon J. Soubiran d'une *uis copulatiua* du fait de la diction qu'elle implique ; dans le cas du rythme rhétorique, cette diction est identique et il s'y ajoute en plus une force unificatrice d'ordre sémantique. Il nous semble donc plus que légitime de reconnaître à ces constructions une valeur de « synaphie rhétorique » au moins équivalente aux anaphores. On rencontre dans les *Odes* deux cas de rythme syntaxique où le second membre intervient une syllabe avant le repère métrique de la coupe en suivant des organisations identiques à celles des anaphores :

- Opposition d'un vers à l'autre début / fin de premier hémistiche en 2.3. 21-22 :

*Diuēsne prisco natus ab Inacho*

nil interest / **an** | *pauper et infima*

*de gente sub diuo moreris,*

*uictima nil miserantis Orci.*

- Opposition d'un vers à l'autre début de second hémistiche / fin du premier en 3.27. 38-39 :

*unde quo ueni? Leuis una mors est*

*uirginum culpa | Vigilansne ploro*

*turpe commissum / an | uitiiis carentem*

*ludit imago.*

Dans ces deux cas, à l'évidence, le couplage sémantique unit étroitement les deux membres : il y a là l'expression d'une alternative qui unifie les trois vers de la strophe 2.3. 21-22<sup>26</sup>, les deux vers et demi de la strophe 3.27. 38-39. La rhétorique souligne l'unité du cadre métrique, même si, à un moment, à la coupe, intervient entre deux grilles de lecture un sentiment de frottement, qui ne choque pas trop, pris dans le mouvement d'ensemble.

Dans le premier cas, il s'agit du dernier énoncé de l'ode : c'est à partir d'ici que la mort est évoquée au présent (*moreris* ; avant, on avait le futur : *cedes*). On est donc ici dans un moment important de l'ode, qu'une diction appropriée se doit de souligner. La construction de la phrase, par le balancement qui l'introduit, l'épanalepse métrique dans la strophe suivante (*omnes ... , omnium*) lui donnent une ampleur indéniable. Cette ampleur rhétorique est à même d'assurer la cohésion métrique du vers et de laisser passer le changement de *côlon* une syllabe avant la coupe.

Dans le second cas, il s'agit du début du discours d'Europe, discours ô combien pathétique, du fait des interrogations directes, des anaphores... Là encore, dans un tel

---

<sup>26</sup> Certes, il ne s'agit pas du lexème couplé obligé « *utrum... an ...* », mais le sens suffit à opposer les deux groupes.

contexte, un élan rhétorique se justifie qui sera à même de surmonter le changement de proposition une syllabe avant la coupe.

➤ *Extension du concept : jeu rythmique par homéotéleute*

L'anaphore est un cas particulier de rythme rhétorique ; mais on a vu qu'il en existait d'autres et que, par exemple, le rythme syntaxique par couplage se comportait de façon comparable dans son positionnement métrique. Or il ne semble pas illogique de considérer que d'autres types de jeux de rythme rhétorique peuvent susciter un élan dans la diction à même, là encore, de garantir la cohésion d'un vers qu'un changement de *côlon* un monosyllabe avant un repère métrique peut menacer. Nous pensons ici aux cas d'homéotéleute et d'homéoptote. Prenons ainsi l'exemple de 3.16. 14 :

9      Aurum per medios ire satellites  
10     et perrumpere amat saxa potentius  
       ictu fulmineo ; | *concidit* i *auguris*  
       *Argiui domus ob lucrum*  
  
       *demersa exitio ; | diffidit* i *urbium*  
       *portas uir Macedo / et | subruit* i *aemulos*  
15     *reges muneribus ; | munera nauium*  
16     *saeuos inlaqueant duces.*

Dans ces deux strophes est évoqué le pouvoir invincible de l'or : la première proposition, de deux vers et demi poursuit l'allusion à l'épisode de Danaé mais en généralisant le propos, puis vient une nouvelle série d'exemples. Ceux-ci interviennent suivant une présentation juxtaposée. Le dernier exemple, qui semble renvoyer à Ménas, le commandant de la flotte de Sextus Pompée<sup>27</sup>, est relié au précédent par anadiplose ; on a, avant, des références à Amphiaraios et à Philippe de Macédoine. Ces deux exemples sont reliés clairement par leurs verbes initiaux trissyllabiques en homéoptote « *concidit / diffidit* » en correspondance verticale en coupe de vers. Mais l'exemple de Philippe se déploie sur deux propositions reliées par un « et » qui intervient une syllabe avant la coupe. Cependant, la seconde proposition débute également à la coupe du vers par un verbe trissyllabique s'achevant en « -it » : il nous semble clair que cette place du verbe relie la proposition aux deux précédentes, et qu'une diction appropriée, assez ample pour embrasser l'ensemble de l'énoncé, et suffisamment nette pour souligner les repères métriques de coupes, peut donc

---

<sup>27</sup> Cf. F. Villeneuve, 1929, p. 126-127.

surmonter le conflit mètre / syntaxe créé par le « et » devant coupe et assurer ainsi la cohésion du vers.

Ainsi le rythme rhétorique créé par les finales de mots semble être autant exploité que ceux créés par les anaphores pour assurer la cohésion de vers menacée par des pauses avant les repères métriques.

iii. Bilan de l'étude des changements de membres une syllabe avant la fin de vers

L'analyse de ces différentes situations montre à quel point les cas de changement de *côlon* une syllabe avant la coupe semblent correspondre à des situations de grande ampleur rhétorique, créée par des rythmes anaphoriques et phoniques, et suffisamment puissante pour protéger le vers de la menace de dislocation que peut créer ce conflit mètre / syntaxe. On est donc dans des situations où la phrase se déploie largement, s'autorisant sans doute des conflits avec le mètre, mais avec suffisamment de confiance dans ses forces pour pouvoir surmonter ces conflits sans menacer l'intégrité du vers : cette capacité à surmonter le décalage mètre / syntaxe relève de ce que l'on peut appeler une synaphie rhétorique. Comme dans les cas de synaphie insistante étudiée dans la précédente section, la diction exceptionnellement ample tend à lier plusieurs membres métriques, plusieurs vers ensemble, sans pour autant menacer l'intégrité de la strophe dans son ensemble.

Si l'on fait le compte des différents cas, on se rend compte que ces procédés rhétoriques d'unification du cadre métrique se rencontrent dans près de la moitié (47,7 %) des endroits où un changement de membre intervient une syllabe avant le repère métrique. Ces constructions, comme nous l'avons vu, supposent une diction très ample, à même d'éviter toute dislocation du mètre qu'une parole hachée en désaccord avec les repères métriques créerait.

Cette fréquence des constructions rythmiques dans ces situations peut difficilement être imputée au hasard. C'est à l'intérieur de rythmes rhétoriques amples qu'Horace, semble-t-il, a fait le choix d'insérer, un monosyllabe devant les repères métrique, des débuts de membre. Dans de telles situations, l'ampleur rhétorique du passage protège la cohésion générale du vers. Ce sont des passages où l'énoncé possède un élan très ample qui peut à la fois se passer de l'appui d'un repère métrique et protéger ce mètre de tout sentiment de dislocation. À la coupe, il s'agit essentiellement d'asclépiade mineur : le « poids » de ce vers, avec ses deux choriambes, lui donne une force d'où il peut tirer l'ampleur qui caractérise cette construction ; de plus, et peut-être surtout, avec une telle construction, le rythme de l'asclépiade mineur prend une allure originale, puisque la répétition des deux choriambes est moins sensible.

### I.2. 3 Changement de membre deux syllabes avant la fin du vers

L'étude des changements de membres deux syllabes avant la fin du vers pose des problèmes de nature légèrement différente des changements de membres une syllabe avant. Dans les cas étudiés plus haut, le rejet ou le contre-rejet d'un monosyllabe provoque un conflit avec un repère métrique ; de façon ponctuelle, la structure métrique se trouve menacée sans pour autant qu'il y ait, de façon positive, une rerythmisation rhétorique.

Avec les changements de membres deux syllabes avant la fin du vers, on en arrive à des unités d'une longueur déjà plus importante. La conséquence en est grande. Tandis qu'un monosyllabe en début de membre ne pouvait être qu'un monosyllabe introducteur, un dissyllabe peut jouir d'une relative autonomie : les changements de membres deux syllabes avant la fin du vers ne correspondent donc pas tous à des contre-rejets : c'est la recherche de ces contre-rejets qui devra nous occuper dans un premier temps. Ensuite, dans les cas de contre-rejets, il faudra examiner l'importance du décalage entre métrique et syntaxe et se demander si une rerythmisation rhétorique n'est pas parfois créée.

#### i. Présence ou non d'un contre-rejet deux syllabes avant la fin du vers

Il convient de distinguer les cas où le changement de membre rythmique correspond à un contre-rejet de ceux où le nouveau membre rythmique s'achève à la fin du vers. Parmi les 40 cas que nous avons comptabilisés de changement de membre rythmique deux syllabes avant la fin du vers, on en compte 8 où il n'y a aucun contre-rejet :

- Le cas de C.S. 47 offre l'intérêt d'être un vers hypermètre :

Romulae genti date remque/ **prolemque**

et decus omne

La synaphie ainsi créée par l'élision pourrait inciter à reconnaître dans cette polysyndète la hiérarchie suivante :

1. remque

2. <sup>a</sup> prolemque

<sup>b</sup> et decus omne

En admettant une telle colométrie, que peut réaliser le récitant par un artifice de diction, on aurait ainsi un véritable contre-rejet deux syllabes avant la fin du vers. Mais il est plus probable d'admettre que le dernier membre « et decus omne » a un rôle de généralisation (« omne »), d'élargissement et qu'on ne peut donc l'associer directement à « prolemque ». En cela, le groupe nominal « prolemque » ne crée aucun décalage entre le mètre et la syntaxe. C'est bien plutôt alors la synaphie avec l'adonique qui est en décalage avec le sens, en rapprochant « et decus omne » de « remque prolemque », alors qu'il s'en distingue par sa valeur de généralisation. Il est clair ici que l'accumulation de groupes objets, la polysyndète et

le vers hypermètre visent à souligner l'abondance des bienfaits que les dieux, suivant l'exhortation de l'hymne, vont apporter à Rome<sup>28</sup>.

- Dans les 7 autres cas, il s'agit de passages d'une proposition subordonnée à une proposition principale qui peuvent paraître sans grande valeur rhétorique : les deux syllabes qui clôturent ainsi le vers forment un segment trop court pour constituer un *côlon* rhétorique vraiment important. Cependant, un fait remarquable doit être noté : tous ces cas se trouvent dans des asclépiades mineurs ou des glyconiens, c'est-à-dire des vers où les deux syllabes de la fin sont celles qui interviennent après le choriambe. On peut alors se demander s'il n'y a pas alors la volonté de faire ressortir l'élément choriambique. Cela paraît évident du moins dans les cas des asclépiades mineurs 4.3. 20 et 24 et du glyconien 3.16. 44 où le choriambe forme une proposition unifiée, souvent une parenthèse. :

donatura cycni, | **sī lībēāt**, /sonum

quod spiro et placeo |, **sī plācēō**, /tuum est

parca **quōd sātīs ēst** /manu

Sur un plan strictement rhétorique, ces changements de propositions sont sans grande valeur ; mais ils peuvent fournir au récitant l'occasion d'accentuer la courte proposition de quatre syllabes de façon à faire ressortir l'élément choriambique. La syntaxe offre ainsi une disposition que la grille de lecture métrique peut mettre en valeur.

Les quatre cas restants sont formés par l'achèvement d'une proposition subordonnée qui se voit suivie du verbe principal. C'est dire que là encore une telle disposition est rhétoriquement sans intérêt : il s'agit de constructions fortement centripètes où le verbe attendu intervient à la fin. Mais là encore, on peut estimer qu'il s'agit d'une occasion pour le récitant de mettre en évidence le choriambe qui achève la subordonnée. Cela nous semble vrai notamment dans le cas de 3.19. 8 : l'ode 3.19 débute sur une phrase organisée sur un énoncé-fonction, où s'opposent deux verbes, « narras / taces ». Le poète reproche à son interlocuteur d'une part de ne parler que de sujets poétiques, d'autre part de ne pas s'occuper des affaires matérielles :

Quantum distet ab Inacho

Codrus pro patria non timidus mori,

**narras**, et genus Aeaci,

et pugnata sacro bella sub Ilio.

Quo Chium pretio cadum

mercemur, quis aquam temperet ignibus

---

<sup>28</sup> Sur ce passage, cf. M.C.J. Putnam, 2000, p. 73 note 54. Sur le rôle stylistique de l'hypermétrie ici, cf. H. Mørland, 1966, p. 110.

quo praebente domum et quota

Paelignis caream | frīgōrībūs, / taces.

Le passage de l'interrogative indirecte au verbe principal « taces » pourrait de soi passer pour un repère rhétorique très secondaire, pour ne pas dire nul ; pourtant, ici, l'opposition « narras / taces » invite à faire ressortir le verbe, par exemple, par une très légère pause avant ou par un accent particulier porté dessus. Cette mise en valeur conduit alors à séparer ce verbe du mot qui précède, et ainsi à faire ressortir le rythme choriambique. Là encore il ne s'agit que d'une suggestion que la syntaxe propose, qui de soi n'a que peu d'importance pour le rythme rhétorique, mais que le récitant peut utiliser pour faire ressortir un rythme métrique.

En dehors de ces 8 exceptions, tous les cas de changement de *côlon* syntaxique deux syllabes avant le changement de vers correspondent à des situations de contre-rejet où le déploiement de la phrase entre en conflit avec le cadre métrique.

Pour ces 32 cas, il convient donc de se demander dans quelle mesure ce décalage entre métrique et syntaxe suscite un effacement des structures métriques : existe-t-il un procédé de synaphie rhétorique, identique aux contre-rejets d'une syllabe et suscitant une unification d'ensemble de la structure métrique par delà l'effacement d'un repère ? Le décalage entre métrique et syntaxe est-il prolongé sur un membre rythmique entier ? Un tel décalage a-t-il seulement pour effet d'ôter du relief à une lecture *ad metrum* ou bien suggère-t-il en contrepoint une autre lecture des structures métriques ?

ii. Effet du contre-rejet sur les structures métriques

➤ *Effet de synaphie rhétorique*

Les changements de *côla* deux syllabes avant le repère métrique ne font pas du tout l'objet de cette recherche de synaphie prosodique qui caractérise, comme l'a montré J. Soubiran, ceux intervenant une syllabe avant la fin du vers<sup>29</sup>. On est en droit alors de se demander ce qu'il en est de la synaphie rhétorique. On constate qu'elle est rare également : il est peu fréquent que le décalage de deux syllabes entre métrique et syntaxe ait pour but d'unifier globalement la structure métrique par delà un repère.

Il est vrai que certains cas révèlent une synaphie rhétorique tout à fait équivalente à ce que l'on rencontre dans les changements de *côla* une syllabe avant une fin de vers. Mais ils ne sont pas très nombreux : on trouve par exemple :

- Une anaphore de mot introducteur en 1.35. 37 :

Heu heu, cicatricum et sceleris pudet

---

<sup>29</sup> J. Soubiran, 1975, p. 58 : la cohésion créée par synaphie prosodique y est extrêmement soignée, dans 95 % des cas.



fratrumque. Quid intactum nefasti  
liquimus ? unde manum iuuentus

metu deorum continuit ?/ **Quibus**  
pepercit aris? ...

- Un rythme syntaxique construit sur le lexème « olim / nunc » en 3.11. 5 :

nec loquax **olim** neque grata,/ **nunc et**  
diuitum mensis et amica templis.

Mais finalement, on ne compte que cinq cas (en plus des deux exemples ci-dessus, on note 2.8. 13, 3.6. 15 et 3.25. 3) où le contre-rejet correspond à un énoncé dont le rythme rhétorique use de tours à même de créer une ampleur effaçant la discordance phrase / vers.

On ne peut donc pas considérer, comme nous l'avons fait pour le changement de *côlon* une syllabe avant le repère métrique, que ces contre-rejets s'appuient régulièrement sur une synaphie rhétorique (pas plus qu'ils ne s'appuient, nous l'avons dit, sur une synaphie prosodique). Il n'y a donc pas, dans ce type de décalage entre métrique et rhétorique, de volonté d'inciter à une diction ample unissant l'ensemble du cadre métrique, par delà un repère métrique effacé.

Ainsi dénués d'un rythme rhétorique englobant, les énoncés contenant ces contre-rejets sembleraient révéler des conflits insistants entre le mètre et la syntaxe. La question se pose alors de savoir si la cohésion des structures métriques, d'après leur lecture *ad metrum*, se trouve franchement menacée.

#### ➤ *Cohésion des structures métriques*

L'examen des cas montre qu'assez souvent le conflit qui naît d'un changement de *côlon* deux syllabes avant une fin de vers, se trouve atténué par un environnement qui permet avantagement de souligner les autres repères métriques environnants. Le décalage entre métrique et rhétorique demeure ainsi très ponctuel, le reste du cadre métrique conservant une cohésion *ad metrum* très nette.

Le soulignage des autres repères métrique est souvent assez net : il peut être suscité par des procédés formels ou fonctionnels.

#### ▪ Cohésion formelle

Aussitôt après le contre-rejet de deux syllabes, qui crée un décalage puissant entre métrique et rhétorique, dans plusieurs cas, la structure métrique du vers se trouve à nouveau mise en relief par des procédés formels. Ainsi en va-t-il quand un hémistiche est formé d'un seul mot : citons 3.1. 25 :

Desiderantem | quod satis est/ **neque**

tumultuosum | sollicitat mare.

(De même : 3.4.29). On sera sensible dans ces deux vers à la parfaite correspondance verticale de la métrique verbale [5 | 4<sup>30</sup>+2]. Dans ces deux vers, le premier hémistiche n'est constitué que par un seul mot : comme le note J. Dangel, une telle structure correspond à une unification formelle de l'hémistiche<sup>31</sup>.

Ainsi alors que le contre-rejet de « neque » semble vouloir modifier le rythme du vers en créant une discordance avec la métrique, ces deux longs mots garantissent pour ces hémistiches un rythme parfaitement univoque. Le conflit mètre / phrase se trouve ainsi réduit à un seul mot alors que tout le reste de ces deux vers a un rythme très simple. Ainsi se crée un sentiment d'ampleur rhétorique (le « neque » crée un enjambement de la phrase ; les deux mots pentasyllabiques donnent un poids à l'énoncé) qui ne menace pas le rythme métrique.

▪ Cohésion fonctionnelle

Le soulignage des repères métriques environnants peut aussi, plus simplement, se faire de façon fonctionnelle. Lorsque la première unité métrique qui suit le contre-rejet (souvent l'hémistiche du vers suivant, ou bien ce vers dans sa totalité quand il n'a pas de coupe) constitue une unité syntaxique et sémantique claire, le sentiment de décalage mètre / sens s'estompe aussitôt après avoir été suscité par le contre-rejet. Nous avons déjà vu de même des procédés de mise en relief de repère métrique : fin du membre rythmique, disjonction adjectif / nom. Lorsque le premier repère métrique qui suit le contre-rejet fait l'objet d'une réelle mise en relief, là encore, le conflit mètre / syntaxe peut être considéré comme très réduit : le décalage entre les deux grilles se trouve ainsi aussitôt corrigé.

Voyons ainsi quelques exemples. En 2.10. 21, le vers qui suit le contre-rejet de la coordination « atque » a une ponctuation forte à la coupe :

Rebus angustis animosus/ **atque**

*fortis appare* /;| sapienter idem

contrahes uento nimium secundo

turgida uela.

Dans une telle organisation, on ne peut pas dire que le conflit mètre / syntaxe soit vraiment violent. Le groupe « animosus atque fortis » connaît une segmentation métrique qui va contre le sens ; mais ce décalage est très court, et la proposition s'achève suffisamment rapidement pour remettre les choses en place.

En 2.8. 13, la coupe n'est pas marquée par un changement de proposition mais par l'achèvement d'un groupe nominal qui constituait l'ensemble de l'hémistiche :

<sup>30</sup> Si l'on reconnaît dans « quod satis est » l'équivalent d'une locution unifiée.

<sup>31</sup> J. Dangel, 1989 (2), p. 200.

Ridet hoc, inquam, Venus ipsa,/ **rident**

*simplices Nymphae /,| ferus et Cupido*

semper ardentis acuens sagittas

cote cruenta.

Dans cette strophe, le contre-rejet se trouve parfaitement maîtrisé : d'une part, par l'anaphore en forme d'épanalepse qui crée une synaphie rhétorique<sup>32</sup> ; d'autre part par le soulignement parfait de la coupe du vers 14. Nous sommes ainsi, au centre de l'ode, dans un cri de victoire de l'amour (« inquam » montre bien la grande expressivité du passage) mais un cri que le lyrisme horatien encadre de façon très nette : il ne laisse aucune place pour un débordement de sentiment.

Même en 4.2. 5, on est en droit de considérer que l'effet de contre-rejet demeure très circonscrit :

Monte decurrens, uelut amnis,/ **imbres**

*quem super notas / aluere ripas*

feruet inmensusque ruit profundo

Pindarus ore.

Ici, ce n'est plus le rire de Vénus, c'est la voix de Pindare qui est évoquée et décrite. Le contre-rejet d' « imbres » pourrait laisser croire à un déploiement libre de l'énoncé, où Horace se prendrait à imiter les « numeri soluti » pindarique ; mais à peine esquissée, cette esthétique est oubliée, le vers 6 apparaît parfaitement cadré, avec un monosyllabe introducteur à l'initiale (l'anastrophe rhétorique « imbres quem... » favorise la position métrique initiale), une disjonction adjectif / nom (... notas/...ripas) qui donne un léger relief à la coupe et un changement de proposition à la fin du vers. Après le contre-rejet qui modifie légèrement le rythme du vers, tout rentre ainsi dans l'ordre très rapidement.

Ces changements de membres deux syllabes avant le repère métrique, comme dans ce que nous avons étudié précédemment, provoquent une contradiction entre les deux grilles de lecture. Un des repères de la structure métrique est en vive discordance avec le déploiement de la phrase ; mais cette discordance demeure ponctuelle et la structure d'ensemble du vers n'est pas vraiment menacée.

➤ *Prolongement du décalage entre métrique et rhétorique*

- Membre rythmique en décalage complet avec le cadre métrique

---

<sup>32</sup> Sur ce rythme lexical, cf. p. 445.

Si l'on examine les différents contre-rejets deux syllabes avant la fin du vers dans les *Odes*, on constate que dans plus de la moitié des cas, l'effet de décalage mètre / syntaxe se trouve réduit par l'environnement : des procédés formels ou fonctionnels rétablissent le relief de la lecture *ad metrum*. C'est le cas, en particulier, en strophe saphique : ce type de strophe répugne à des décalages trop prolongés entre les deux grilles.

Il reste seulement quelques cas (11) où il semble vraiment que l'on puisse voir un décalage relativement soutenu et prolongé entre le mètre et la syntaxe. Parmi ces cas, selon la longueur du membre rhétorique débutant en contre-rejet, l'effet de décalage sera plus ou moins fort : plus le membre est bref, plus le conflit est violent. Les cas extrêmes sont évidemment ceux où le membre s'achève après le premier mot du vers suivant. Lorsque le membre en question est une proposition à mode personnel, comme en 1.9. 14, l'effet de décalage est assuré :

Quem fors dierum cumque dabit,/ **lucro**

*adpone* / nec dulcis amores

sperne, puer, neque tu choreas.

Le groupe verbal « *lucro adpone* » ainsi placé à cheval entre les deux vers crée un décalage complet entre le sens et le mètre, et ce d'autant plus qu'un hiatus interlinéaire entre les deux force à la pause de diction. Il est inutile d'ailleurs de s'appesantir davantage sur ce passage où nous avons déjà repéré plusieurs situations de décalage entre les repères de phrase et ceux du vers.

Comparable est le cas de 3.11. 38 mais l'on peut hésiter ici sur la valeur rhétorique du membre rythmique :

Surge, ne longus tibi somnus,/ **unde**

*non times*,/ detur ;| ...

Il n'est pas certain que le groupe « *unde non times* » ait suffisamment d'autonomie pour constituer en soi-même un *côlon* rhétorique qui puisse former un contrepoint avec le mètre. Sa position centripète fait attendre le verbe principal (qui vient d'ailleurs aussitôt après, « *detur* ») de sorte que la tentation de pause entre « *times* » et « *detur* » est assez faible. Un récitant peut néanmoins la rechercher dans un but pathétique : le jeu de mots sur « *somnus* » (on peut paraphraser ainsi : « réveille-toi de peur que la mort ne t'endorme à jamais ») crée un paradoxe que le groupe « *unde non times* » souligne. Dans ces conditions, la diction peut chercher à le mettre en évidence en l'isolant légèrement<sup>33</sup>.

---

<sup>33</sup> Le but étant évidemment de créer un effet de surprise chez l'auditeur. Celui-ci est fortement sollicité dans ce passage au discours direct : le commentaire de Kiessling-Heinze, 1955 p. 218 note *ad* 2.14. 17, le remarque également dans la litote du v. 46: „*longus somnus* lässt den Hörer ‚der dem Wort nachsinnt, selbst auf den Gedanken der Erwigkeit verfallen und prägt diesen also stärker ein, als es das triviale *aeterni* vermöchte“.

L'unique autre cas<sup>34</sup> où l'on trouve ainsi un membre rythmique formé uniquement d'un mot de deux syllabes en fin de vers et d'un verbe au début du vers suivant est bien sûr celui du rejet strophique de 2. 10. 16 : nous en avons déjà parlé lorsque nous avons étudié les fins de strophes. Ici, le changement de membre rythmique se fait dans un adonique final de strophe saphique :

pectus. Informis hiemes reducit

Iuppiter./ *idem*

*summouet./ ...*

Là encore, il est inutile d'insister sur ce cas que nous avons déjà analysé<sup>35</sup> : le décalage est total entre la grille métrique et la grille rhétorique.

Dans les cas ci-dessus, la force du décalage tient à la brièveté du membre rhétorique en décalage avec l'unité métrique (le sentiment de chevauchement est alors très fort) ainsi qu'à la présence du verbe à l'initiale du vers mais en finale du groupe rhétorique<sup>36</sup>.

On voit donc que le contre-rejet est très puissant lorsqu'il introduit un groupe étroit chevauchant le vers. Dans les cas de membres rhétoriques plus longs, l'effet reste fort mais il n'est plus concentré sur le contre-rejet, il concerne l'ensemble de l'énoncé, et crée un sentiment général de confusion. Ainsi en 1.27. 17-18 :

... . | Quicquid habes, /*age*

*depone tutis auribus./ A! miser,*

*quanta laborabas Charybdi,*

*digne puer meliore flamma.*

Dans cette ode dramatique où le locuteur, pendant un banquet, s'adresse directement aux buveurs, on rencontre de violents conflits vers / syntaxe : le rythme de la phrase, ne suivant pas celui du vers, paraît être entièrement prosaïque mais il reste évidemment subordonné au moule strophique. Au vers 17, après le groupe « quicquid habes », le verbe-

---

<sup>34</sup> On ne saurait considérer comme identique le cas de 3.29. 47 :

... *neque*

*diffiget infectumque reddet*

...

La négation contenue dans le coordonnant « neque » porte sur les deux verbes « diffiget et reddet » : le membre syntaxico-rhétorique qui débute en contre-rejet se prolonge donc jusqu'à la fin du vers 28 : il y a donc ici au contraire une mise en relief du repère métrique de fin de vers.

<sup>35</sup> Cf. *supra* p. 720.

<sup>36</sup> Ce rejet du verbe et l'organisation originale qu'il apporte au vers seront étudiés en détail plus loin (cf. p. 720).

interjection « age » est placé en contre-rejet en laissant attendre la proposition principale qui se poursuit au vers suivant et s'achève au cours du second hémistiche<sup>37</sup>. Assurément, ce n'est pas seulement le contre-rejet du vers 17, c'est l'ensemble de cette strophe qui témoigne d'une discordance métrique / rhétorique.

Dans tous ces cas, le contre-rejet d'un dissyllabe marque le début d'un membre rythmique en complet décalage avec le cadre métrique. La discordance entre une lecture *ad metrum* et une lecture *ad sensum* est alors forte. Ces cas de décalage complet débutant sur un contre-rejet de deux syllabes demeurent cependant rares : on n'en a dénombré que onze cas. Il s'agit de situations très proches de ce que nous étudierons dans les prochains chapitres : des membres s'achèvent en cours de vers et peuvent suggérer, en contrepoint, une rerythmisation rhétorique des structures métriques.

Dans les cas précédents où le décalage entre métrique et rhétorique n'était que d'une syllabe, l'effet constituait surtout dans un frottement entre les deux lectures. Ici, le changement de membre deux syllabes avant le repère métrique implique un contre-rejet d'une longueur (deux syllabes) déjà plus importante que dans les cas précédents. Il est alors concevable que cette discordance ne fasse pas que menacer la lecture *ad metrum* de la structure métrique, mais qu'elle suggère également en contrepoint, dans un rythme second, une autre lecture, *ad sensum*<sup>38</sup>.

- Possibilité de rerythmisation rhétorique

Nous n'avons relevé qu'un seul cas où le membre rythmique débutant en contre-rejet deux syllabes avant le repère métrique peut suggérer une réorganisation *ad sensum* des structures métriques : il s'agit de 4.2. 46-47 :

[Meae] uocis accedet bona pars, et/ **“o sol**  
pulcher, o laudande”,| canam recepto  
Caesare felix.

La fin du discours direct à la coupe trochaïque du vers 47 empêche que le contre-rejet de « o sol » soit véritablement ressenti comme un violent conflit entre le mètre et la phrase : à peine le contre-rejet a-t-il suscité un décalage que l'unisson se trouve rétabli à la coupe. Cependant A. Kiessling, dans son commentaire, reconnaît dans le passage au discours direct un rythme original créé par le contre-rejet : « *ō sōl pūlchēr, ō laūdāndē* » forme en effet le premier hémistiche d'un septénaire trochaïque, vers très anciennement connu à Rome et très

---

<sup>37</sup> Nous reviendrons sur la position métrique de la fin de phrase (cf. p. 767).

<sup>38</sup> Cette relecture des structures métriques d'après la grille rhétorique est pleinement sensible lorsque les changements de membres interviennent en plein cours de vers : c'est ce que nous étudierons dans les chapitres suivants.

utilisé dans les chants populaires<sup>39</sup>. Assurément il faut être prudent : la pause de diction, de mise en fin de vers, interdit de parler sans précaution d'un dimètre trochaïque. Cependant, il paraît permis de considérer que le contrepoint entre mètre et syntaxe donne, secondairement, une impression de rerythmisation rhétorique des structures métriques : le membre rhétorique acquiert un rythme quantitatif net, reconnaissable et original. À ces membres rhétoriques qui réorganisent les structures métriques d'après le sens, on donnera le nom d' « unité métrico-rythmique »<sup>40</sup>. On aurait ainsi l'évocation du chant de la foule, à un moment précisément où Horace affirme vouloir mêler sa voix à celle du peuple romain<sup>41</sup>.

Ce cas exceptionnel nous montre que déjà ces changements de membres deux syllabes avant le repère métrique n'ont plus le même effet que ce que nous avons étudié jusqu'ici. Il n'y a plus seulement un conflit entre métrique et rhétorique qui menace le relief d'un repère métrique, il y a là la suggestion d'une restructuration d'après la rhétorique : ce type de restructuration, de rerythmisation sera amplement étudié dans les prochains chapitres.

### Conclusion de la section

Au cours de cette section, nous avons commencé à étudier les relations entre les structures métriques du vers et le déploiement rythmique de la phrase, afin de comprendre ce que celle-ci fait de celles-là. L'objet de cette section tenait dans les changements de membres rythmiques intervenant une ou deux syllabes avant ou après le repère métrique. Le but était de définir l'effet rythmique général créé par cette discordance entre les deux grilles de lecture.

Les changements de membres, une syllabe après les repères métriques, sont exceptionnels : il est donc difficile d'en étudier l'effet rythmique de façon complète et objective. En tous les cas, on peut dire de façon générale que cela suscite un sentiment de frottement assez vif.

Dans tous les cas que nous avons étudié dans cette section, revient cette impression de frottement entre le développement phrastique et le cadre métrique. Cependant, il s'agit d'un frottement ponctuel, qui ne menace pas la structure métrique dans son ensemble : seul un repère métrique est au centre de cette discordance.

Nous avons essayé de comprendre pourquoi étaient si fréquents les changements de membres une syllabe après le repère métrique. Il nous a semblé qu'un élément de réponse

---

<sup>39</sup> A. Kiessling – R. Heinze, 1955, p. 397, note *ad* 4.2.46 : il cite le « Jubelruf » rapporté par Suétone (*Cal.* 6) : « sāluā Rōmā, sāluā pātrīā | sāluūs ēst Gērmānīcūs ».

<sup>40</sup> Nous reprenons l'expression à M. Dominicy, 2003 : c'est ici une unité dont les limites sont celles d'un *côlon* rythmique, donc défini par des critères rhétoriques, et dont on peut étudier la forme en termes de pied métrique : c'est donc là un concept fondamental pour nous puisqu'il résulte de l'interaction de la grille métrique et de la grille rhétorique.

<sup>41</sup> Cette « unité métrico-rythmique » est unique dans les *Odes* car elle n'est possible que dans cette configuration qui associe deux données rares en soi-même, un contre-rejet deux syllabes avant la fin du vers et une coupe trochaïque.

pouvait être recherché dans la synaphie rhétorique que provoquent les jeux rythmiques lexicaux et phoniques qui accompagnent ces changements de membres. Cette synaphie rhétorique montre que ce frottement entre les deux grilles de lecture passe « par-dessus » un repère métrique mais ne menace pas le cadre métrique d'ensemble dont les éléments se trouvent liés, au contraire, dans une diction ample et puissante. Il n'est donc pas étonnant que ces phénomènes interviennent pour des sujets élevés, quand le poète lève le ton.

Les changements de membres deux syllabes après les repères métriques s'expliquent moins souvent par cette synaphie rhétorique. Mais nous avons vu que cette discordance entre les deux grilles de lecture était rarement prolongée. Quand elle l'est en revanche, elle crée un effet très puissant.

Les phénomènes rythmiques étudiés dans cette partie menacent un repère métrique, du fait d'un frottement vif entre la structure métrique et le déploiement phrastique. Cependant, sauf dans certains cas de changements de membres deux syllabes après les repères, cette discordance entre les deux grilles de lecture est rarement prolongée au-delà de ce rejet ou de ce contre-rejet. Il s'agit d'effets vifs, assez comparables, au niveau du contrepoint, à ce que nous avons étudié dans la précédente section au niveau de la seule grille de lecture métrique.

Nous allons maintenant nous intéresser à des cas différents : ceux où les repères métriques se trouvent au milieu d'un membre syntaxique.



### I.3 RELIEF RHÉTORIQUE NUL DES REPERES METRIQUES CONSTANTS

Le but de ce chapitre est de comprendre dans quelle mesure la lecture *ad metrum* des structures métriques demeure prégnante. Dans les deux précédentes sections, nous avons essayé de montrer que des phénomènes vifs et ponctuels pouvaient remettre en cause la pertinence d'un repère métrique sans pour autant menacer l'intégrité générale de la strophe. Ces phénomènes, souvent, provoquent ce que l'on peut globalement appeler de la synaphie : une diction ample passe « par-dessus » un repère métrique et lie plusieurs membres métriques, plusieurs vers. La structure métrique générale de la strophe demeure, mais sur certains points, elle prend une apparence nouvelle.

La première section de ce chapitre s'est attachée à des phénomènes internes à la grille de lecture métrico-prosodique et nous avons commencé à partir de la seconde section à nous intéresser au contrepoint entre métrique et rhétorique. Dans l'étude que J. Soubiran a menée sur les césures et diérèses dans la versification iambo-trochaïque, ces phénomènes de contrepoint que nous venons d'étudier correspondent<sup>1</sup> aux :

- Cas 7cde : monosyllabe devant repère métrique, introducteur d'un membre rhétorico-syntaxique.
- Cas 8b : mot dissyllabique introducteur d'un membre rhétorico-syntaxique devant repère métrique.
- Cas 9 : changement de membre rhétorico-syntaxique une syllabe après le repère métrique.

Il nous reste un cas à envisager, un cas important :

- Cas 7a, 8c, 10 : repère métrique intervenant entre deux mots fortement unis par le sens et la syntaxe.

Le problème est très différent et n'est pas à envisager de la même manière. Il ne s'agit plus d'étudier comment la syntaxe crée un frottement vif avec le mètre, mais de voir comment elle efface un repère métrique. La discordance métrique / rhétorique n'est pas aussi ponctuelle et puissante que dans la précédente section ; elle vient d'un décalage plus global entre métrique et syntaxe : pour bien la comprendre, il va nous falloir étudier les membres non plus rythmiques mais syntaxiques<sup>2</sup>. Nous allons ainsi étudier dans cette section les cas où le relief rhétorique des repères métriques est nul, parce qu'il intervient au milieu d'un membre syntaxique. Nous essaierons de repérer la fréquence de ces phénomènes et de voir si on les rencontre plusieurs fois dans la même strophe. Pour mener cette étude, nous commencerons par définir les degrés de relief que nous reconnaissons aux repères métriques, ensuite, nous étudierons les cas où ces reliefs sont nuls.

---

<sup>1</sup> Cf. J. Soubiran, 1988, *deuxième partie*.

<sup>2</sup> Cf. p. 604.

i. Degrés de relief rhétorique des repères métrique

Si l'on se réfère au début de définition, donnée au début de cette partie<sup>3</sup>, du *côlon* syntaxique, il est indéniable que la majorité des repères métriques dans les *Odes* d'Horace correspond au début ou à la fin d'un *côlon* de ce type, ce qui donne à ces repères un certain relief, qu'il soit vraiment fort ou, tout du moins, sensible. Si l'on s'appuie sur les travaux de J. Dangel<sup>4</sup>, on parlera de :

- Relief rhétorique fort, quand le repère métrique correspond à une ponctuation forte ou une ponctuation rythmique (anaphore ou corrélation) ou bien lorsqu'il correspond à une étape majeure de la phrase (changement de proposition, de membre syntaxique de même niveau et doté d'un central verbal propre), c'est-à-dire à une fin de **membre rythmique** tel que nous l'avons défini plus haut<sup>5</sup>.
- Relief rhétorique faible mais réel, quand le repère métrique correspond à la fin d'un groupe nominal privé d'un centre verbal propre et reposant sur un principe de fragmentation : c'est le cas des disjonctions adjectif / nom<sup>6</sup>.
- Relief rhétorique peu marqué mais objectivement identifiable, quand le repère métrique correspond au début ou à la fin d'un membre résultant d'un regroupement de mots appartenant à une même catégorie grammaticale, morphologique ou sémantique. Selon la définition que nous avons donnée du **membre syntaxique**, on peut admettre un relief de ce type dans les cas où le repère métrique correspond à la fin d'un tel membre unifié, à la fin d'un syntagme grammatical, groupe nominal par exemple ou groupe adjectif.

Dans tous ces cas, que le repère métrique ait un relief fort et délimitant ou bien faible et enchaînant, toujours on peut dire que grille métrique et grille rhétorique sont à l'unisson : le déploiement de la phrase prend appui sur le cadre métrique. C'est la disposition majoritaire dans les *Odes*, comme dans les autres vers latins. Dans de telles situations, la régularité du rythme métrique est parfaitement claire ; la phrase conserve un rythme propre cadré par le mètre et fait siennes les structures métriques du vers sans les modifier.

Mais ce qui doit nous occuper, ce sont les cas particuliers, ceux où le repère métrique intervient en plein cours de membre syntaxique et est effacé dans la grille de lecture

---

<sup>3</sup> Cf. *supra* p. 604.

<sup>4</sup> Cf. notamment J. Dangel, 1983, p. 288-291.

<sup>5</sup> Cf. *supra* p. 603.

<sup>6</sup> Comme nous l'avons dit dans notre première partie en étudiant les enjambements strophiques (cf. p. 213), l'hyperbate [adjectif / nom] est un procédé rhétorique essentiel d'organisation de l'énoncé à l'intérieur d'une proposition (cf. R.G.M. Nisbet *op ci in* J.N. Adams – R.G. Mayer 1999, éd., p. 138) : cela justifie que nous étudions avec précision ce phénomène.

rhétorique<sup>7</sup> : dans de telles constructions, la régularité du rythme métrique n'est plus soulignée mais est, au contraire, concurrencée par un rythme rhétorique qui suit son cours, librement.

Le repérage des membres syntaxiques est cependant complexe, car, souvent, à l'intérieur d'un énoncé, loin de se succéder, ils s'enchaînent. Aussi faut-il être attentif non seulement aux mots qui encadrent directement le repère métrique, mais également à l'ensemble du contexte. Citons le cas de 1.2. 35 afin d'illustrer notre propos :

siue neglectum | genus et nepotes  
respicis, auctor,

Affirmer que la coupe après « neglectum » est effacée sous prétexte qu'elle est encadrée par une épithète et un nom, reviendrait à ne pas voir que le second hémistiche « genus et nepotes » forme un groupe unifié et que « neglectum » est en réalité épithète des deux noms coordonnés. En réalité, on pourrait schématiser la structure syntaxique ainsi : [ neglectum [ genus et nepotes ] ]. Dans ces conditions, la coupe après « neglectum » a un relief objectivement identifiable puisqu'elle correspond au début d'un membre résultant d'un regroupement de mots de même catégorie grammaticale.

En fait, on peut dire, en règle générale, que pour juger du relief rhétorique d'un repère métrique, il faut non seulement se demander si la fin d'un membre syntaxique coïncide avec la fin d'un membre métrique, mais aussi, de façon plus large, envisager l'ensemble du cadre métrique, et voir si au moins un membre métrique autour du repère (hémistiche ou un vers) paraît unifié syntaxiquement d'une quelconque manière.

L'unification peut être fonctionnelle comme dans le cas de 1.2. 35, où l'hémistiche coïncide avec un regroupement de mot de même catégorie grammaticale<sup>8</sup>.

De même, on parlera d'unification du vers, lorsqu'à l'intérieur, la disposition des mots suit un ordre précis, croisé ou embrassé. Citons ainsi 1.1. 14 :

Luctantem Icariis | fluctibus Africum

Si l'on ne regarde que les mots qui encadrent la coupe, « Icariis fluctibus », ceux-ci paraissent former un membre syntaxique unifié au milieu duquel il ne serait pas possible d'admettre le moindre relief rhétorique. En revanche, un simple coup d'œil sur le vers dans son ensemble suffit pour se rendre compte que les quatre mots y sont disposés en chiasme, de sorte que la coupe en est le centre, comme un axe de symétrie. On voit donc que ce groupe nominal se trouve unifié à l'intérieur de ce vers selon une disposition verbale très recherchée

---

<sup>7</sup> Rappelons que nous ne nous intéressons pas ici aux cas où le repère métrique est juste précédé d'un monosyllabe ou dissyllabe introducteur du membre ni aux cas où le membre syntaxique s'achève sur un syllabe après le repère métrique. Ces cas ont été étudiés dans la précédente section.

<sup>8</sup> Pour ce concept d'unification des hémistiches, fonctionnelle ou (cf. *supra*) formelle, cf. J. Dangel, 1989, p. 200-201.

où la coupe métrique joue un rôle essentiel qui lui donne une importance rhétorique indéniable.

Par ailleurs, l'unification du membre métrique peut être formelle. Nous pensons aux cas où un hémistiche n'est formé que d'un seul long mot. Citons par exemple 1.1. 12 :

Gaudentem patrios findere sarculo  
agros Attalicis | condicionibus.

« Attalicis condicionibus » forme un membre syntaxique unifié : d'un point de vue syntaxique, il serait donc inconcevable d'admettre, dans la grille de lecture syntaxico-rhétorique, un repère entre les mots. Mais le nom « condicionibus » constitue à lui seul le second hémistiche, ce qui donne à ce dernier une unité de nature formelle qui doit être sensible dans la grille syntaxico-rhétorique : aussi faut-il admettre à la coupe qui précède ce mot un net relief.

À partir de ces principes de méthode, il est possible d'établir un relevé des repères métriques que la grille rhétorique efface, parce qu'ils sont encadrés par un groupe syntaxique unifié.

ii. Étude des cas de repères métriques à relief rhétorique nul

Voyons donc maintenant dans quelle mesure le cadre métrique de la strophe peut être totalement dénuée de relief syntaxico-rhétorique.

Dans les odes (1.7, 1.28, 2.18, 4.7) dont les strophes ne contiennent pas de coupe constante, on ne peut considérer que les fins de vers. Il se trouve quelques cas où celles-ci sont effacées par un groupe syntaxique unifié. On citera par exemple 1.28. 28-29 :

... multaue merces,

unde potest, tibi defluat [aequo  
ab Ioue] Neptunoque sacri custode Tarenti

Le groupe nominal « aequo || ab Ioue » est ici à cheval entre deux vers et le repère de fin de vers se trouve ainsi effacé. Certes, on pourrait considérer que le début de l'hexamètre « ab Ioue Neptunoque » forme un hémistiche devant coupe féminine unifié sémantiquement par le rapprochement des deux frères divins. Mais outre le fait qu'en latin la trochaïque troisième n'est pas, en elle-même, normalement un repère métrique autonome, « aequo » ne dépend que de « Ioue » puisque les deux divinités sont l'une et l'autre qualifiée selon une organisation en chiasme :

aequo ab Ioue Neptunoque sacri custode Tarenti



Seulement ce chiasme ne respecte pas le cadre métrique. Cet effacement syntaxique du changement de vers contribue à l'atmosphère de mystère qui recouvre toute cette ode. En

début de l'appel aux dieux qui est ici fait, le rythme adopté n'est pas celui d'un hymne simple et univoque : il exprime l'inquiétude de la prière du mort.

Mais parmi les odes en strophes ne contenant pas de coupes constantes, c'est dans l'ode 2.18 que les fins de vers effacées rhétoriquement sont les plus fréquentes. On citera la fin de l'ode (2.18. 36-40) :

36                                   ... Hic [superbum  
Tantalum] atque [Tantali  
genus] coerces, hic leuare [functum  
pauperem] laboribus

40                                   uocatus atque non uocatus audit.

Dans trois fins de vers consécutives, des groupes nominaux conjoints effacent les repères. Certes le vers 2.18. 37 a une unité créée par l'épanalepse de « Tantalum / Tantali », mais c'est là un jeu rythmique mis au service du vers<sup>9</sup> ; du point de vue sémantico-syntaxique, il y a bien une grille de lecture qui va contre le cadre métrique. Ces effacements des repères métriques permettent de donner le sentiment d'un rythme plus ample que d'habitude quand le rythme métrique est trop régulier. Les enfers sont ainsi peints avec une vivacité que renforce l'anaphore de « hic ». Le vers final, avec l'opposition « uocatus atque non uocatus », clôt cette peinture en soulignant la dimension de fatalité.

Pour ce qui des odes écrites dans des strophes contenant au moins une coupe constante, on peut faire le compte des repères métriques effacés rhétoriquement en établissant le tableau suivant:

**Tableau C-4**

	Coupe constante	Fin de vers	Total des repères métriques : <b>% des repères des strophes</b>
Saphique	46	38	84 : <b>5,9 %</b>
Alcaïque	46	69	115 : <b>6 %</b>
Asclépiade A	10	16	26 : <b>5,9 %</b>
Asclépiade B	3	13	16 : <b>6,5 %</b>
Glyconiens / asclépiades mineurs	6	11	17 : <b>3,5 %</b>
Aristophaniens / saphiques majeurs	5	1	6 : <b>15 %</b>
Archiloquiens / sénaires iambiques	1	0	1 : <b>2,5 %</b>
Asclépiades mineurs	2	5	7 : <b>4,2 %</b>

<sup>9</sup> C'est ce que nous avons étudié dans notre partie B.

Asclépiades majeurs	6	0	6 : 8,3 %
---------------------	---	---	-----------

Visiblement, peu de différences existent dans l'effacement rhétorique des repères métriques dans les différentes strophes horatiennes. Les deux odes 1.4 et 1.8, qui sont les seuls exemples d'odes en archiloquiens / sénaires iambiques et aristophaniens / saphiques majeurs, sont assurément trop courtes pour que les chiffres y aient une réelle valeur : la proportion très petite en 1.4, très grande en 1.8, ne mérite donc pas l'attention.

On peut considérer que l'effacement rhétorique des repères métriques par un groupe nominal conjoint est partout largement évité : c'est en effet un phénomène rare qui ne touche que 5,8 % des repères métriques en strophes contenant des coupes constantes.

Pour comprendre l'effet d'un tel phénomène, il nous paraît intéressant de nous pencher sur les cas où, à l'intérieur d'une seule et même strophe, plusieurs repères métriques sont touchés par l'effacement rhétorique. Parmi les cas les plus remarquables, on trouve la strophe saphique 4.11. 17-20 :

13 Vt tamen noris quibus aduocaris  
gaudiis, Idus tibi sunt agendae,  
15 qui dies mensem Veneris marinae  
findit Aprilem,  
  
iure solemnis | mihi [sanctiorque  
paene] [natali | proprio], quod [ex hac  
luce] [Maecenas | meus] affluentis  
20 ordinat annos.

Cette strophe 4.11. 17-20 est la strophe centrale de l'ode et d'une importance de premier plan. E. Fraënkel a noté qu'il s'agit de la strophe centrale et que c'est dans cette strophe qu'apparaît le nom de « Maecenas »<sup>10</sup>. On peut même reconnaître à cette strophe un rôle de pivot : dans les quatre strophes précédentes, Phyllis est invité à venir chez le poète, tandis que dans les quatre suivantes, le poète console la jeune femme d'avoir été délaissée par le beau Télèphe. Ainsi les quatre premières strophes esquissent un tableau riant de la fête que prépare le poète<sup>11</sup>, tableau qui contraste avec l'évocation, dans les quatre dernières strophes, de la douleur de la courtisane pourtant invitée à réjouir les invités<sup>12</sup>.

<sup>10</sup> E. Fraënkel, 1957, p. 416.

<sup>11</sup> Sur les jeux phoniques qui témoignent de la vitalité gracieuse de cette première partie de l'ode, cf. pour la première strophe p. 568 ; pour la troisième p. 561. En outre, la seconde strophe joue également sur des échos phoniques en position métrique pertinente mais en position rhétorique faible : « *argento* / *immolato* / *agno* » ; de

Nous voyons dans cette ode la volonté de peindre le réel dans sa vitalité et sa diversité. Il est aisé de reconnaître la richesse des sentiments divers qui sont ici décrits : l'activité des « *mixtae pueris puellae* », l'amitié du poète pour son ami, l'amour de Phyllis pour Télèphe, le désir de profiter des joies de la vie, la souffrance amoureuse. Le poème lyrique est l'expression de toute une subjectivité. Dans cette ode, notre poète, vieillissant (4.11. 33 : « *non posthac calebo* »), semble enseigner son art à Phyllis<sup>13</sup> : il lui dit pourquoi elle doit chanter (4.11. 13), quel modèle mythique elle doit suivre (4.11. 25-32), ce qu'elle doit chanter (4.11. 34). Il montre à Phyllis et à l'auditeur que le poème lyrique est la vie même, dans toute sa richesse, et dans sa capacité à dépasser les obstacles :

... ; *minuentur atrae*

*carmine curae.*

Le poème lyrique est la vie même, mais exprimée de façon concentrée dans un moment, dans une situation. Ici, il s'agit de l'anniversaire de Mécène, jour des Ides d'avril, mois de Vénus. La phrase 4.11. 13-20 a une structure originale du fait de l'enjambement additionnel du long groupe adjectif qui forme la seconde strophe : cet enjambement crée un effet de rallonge vive et gracieuse.

La strophe 4.11. 17-20 a un rythme complexe puisque les membres syntaxiques enjambent les repères métriques. Dans le premier vers, on peut considérer que la coupe n'est pas effacé rhétoriquement : « *mihi* » devant la coupe semble en facteur commun de « *solemnis* » et « *sanctior* ». Mais ensuite presque tous les repères métriques se trouvent au centre d'un syntagme grammatical unifié, ce qui leur ôte tout relief. Il est vrai que dans trois de ces quatre cas, le subordonnant précède le subordonné, l'adjectif son complément ou son adverbe, le nom son adjectif : la tension syntaxique et sémantique est donc faible, voire absente. Il n'en reste pas moins cependant que grille syntaxique et grille métrique se trouvent alors en conflit, puisque l'unité des membres métriques n'est pas soulignée par celle des membres syntaxiques.

Le croisement des grilles métrique et syntaxique donne au rythme de cette strophe centrale de 4.11 un caractère non-univoque : il donne une force à chaque mot, et fait bien sûr ressortir les adjectifs qualifiant l'anniversaire de Mécène, qui relève du lexique religieux, « *solemnis, sanctior* ». Dans cette strophe, Horace caractérise le « moment lyrique », cet instant que chante le poème où s'exprime la vie du monde : il le fait selon un rythme complexe par lequel il associe vitalité du réel et vitalité du langage.

---

plus l'adonique comme souvent connaît une unification phonique « *spargier agno* », avec redoublement des sons [arg].

<sup>12</sup> Tous les commentateurs ont noté l'effet de surprise créé par ce vers 4.11. 21 : cf. H.P. Syndikus, 2001, p. 375, M.C.J. Putnam, 1986, p. 192.

<sup>13</sup> Sur cette position de poète-enseignant et sur l'ode comme « cérémonie verbale » qui est aussi cérémonie amoureuse et cérémonie de vie, cf. M.C.J. Putnam, 1986, p. 196-197.

De façon générale, et sans courir le risque de subjectivisme, il semble que l'on puisse dire que les strophes dont plus de deux repères métriques sont ainsi sans relief rhétorique sont des strophes d'une forte vigueur rythmique et qui sont d'un grand intérêt stylistique. Dans de telles strophes, il y a une volonté d'affaiblir la régularité du rythme métrique, et de susciter ainsi un rythme plus complexe.

Voyons ainsi 2.19. 25-32, qui sont les deux dernières strophes d'une ode écrite en alcaïque : dans la première, deux repères métriques sont effacés rhétoriquement, dans la seconde, trois le sont :

25 Quamquam, [choreis | aptior]et iocis  
ludoque dictus, non sat [idoneus  
pugnae] ferebaris ; sed idem  
pacis eras mediusque belli.

Te uidit [insons | Cerberus] [aureo  
30 cornu] decorum leniter atterens  
caudam et recedentis [trilingui  
32 ore] pedes tetigitque crura.

L'évocation mythologique de Bacchus se fait sur un rythme d'une complexité à l'image du dieu lui-même. Bacchus préside aux danses mais n'est pas impropre au combat, il tient le milieu entre paix et guerre. De là la difficulté à le cerner dans un éloge unique, dans une ἀρεταλογία cohérente ; de là également la difficulté de maintenir longtemps un rythme parfaitement univoque qui est pourtant celui auquel l'hymne recourt traditionnellement<sup>14</sup>.

La coupe du vers 25 peut encore jouir d'un certain relief dans la mesure où « choreis », devant elle, est en rapport avec « iocis » devant la fin du vers<sup>15</sup>. Cependant, dans les autres cas, et de façon nette dans la strophe suivante v. 29-32, les repères métriques sont totalement effacés par des groupes syntaxiques unifiés qui les encadrent, surtout des groupes nominaux, bien sûr, « insons | Cerberus », « aureo || cornu », « trilingui || ore », mais aussi un groupe adjectif « idoneus || pugnae ». Dans la première de ces deux strophes, la complexité du rythme correspond à l'ambiguïté du dieu qui se trouve ici présentée. La dernière strophe montre toute la puissance de Bacchus capable de dompter Cerbère pour descendre aux enfers. L'ampleur du rythme syntaxique dans cette strophe entre en concurrence avec le cadre métrique et donne une force particulière à ce passage.

---

<sup>14</sup> Nous avons déjà noté des particularités rythmiques dans cette ode par rapport à la structure hymnique habituelle : cf. p. 131 ; la seconde strophe citée, 2.19. 29-32, a également pour d'autres raisons un décalage mètre / syntaxe : cf. ce que nous en avons déjà dit p. 632 et ce que nous en dirons *infra* p. 880

<sup>15</sup> Sur la rime parallèle horizontale, cf. *supra* p. 537.



Ainsi l'effacement rhétorique des repères métriques dans des récits mythologiques permet d'en peindre la force, la vivacité, voire la violence. C'est ce que l'on trouve également en 1.15. 16-26. Cette ode, écrite en asclépiade a, strophe qui, selon J. Dangel, rivalise avec l'hexamètre<sup>16</sup>, est exceptionnelle, on le sait<sup>17</sup> : elle est la seule, des odes horatiennes, à être un récit mythologique non introduit par un discours du poète. Nérée prédit la guerre de Troie et l'avenir de Pâris :

16 Necquicquam thalamo [grauis

hastas] et calami spicula Cnosii

uitabis strepitumque et celerem sequi

Aiacem : tamen, heu | serus, [adulteros

20 crines] puluere collines.

Non Laertiaden, exitium [tuae

gentis], non Pylum Nestora respicis ?

Vrgent inpauidi te [Salaminius

Teucer], te Sthenelus [sciens

25 pugnae], siue opus est imperitare equis

26 non auriga piger; ...

Un récit épique à l'intérieur d'un discours, dans une forme lyrique, est forcément complexe<sup>18</sup> : le locuteur est conduit à s'adresser directement à son destinataire, à prendre souvent des accents pathétiques. Le rythme se fait alors chaotique, et de nombreux membres syntaxiques enjambent les repères métriques. Ainsi en est-il du groupe nominal « grauiss || hastas » qui efface rhétoriquement le repère fondamental de fin de strophe<sup>19</sup>, mais également « adulteros || crines », « tuae | gentis », « Salaminius | Teucer » ; on note un groupe participe « sciens pugnae ». Enfin, on sera sensible au cas tout à fait exceptionnel du groupe adverbial

---

<sup>16</sup> Cf. notre introduction p. 59.

<sup>17</sup> Cf. notre introduction p. 18.

<sup>18</sup> Rappelons les travaux de M. Lowrie, 1997 sur la manière dont la catégorie du narratif s'accommode du genre lyrique : au sujet de l'ode 1.15, la critique, p. 132, parle de filtrage de l'épique par le lyrique. La narration du poète est rendue lyrique par le prisme de la prophétie de Nérée : la narration de Nérée n'a rien d'épique, elle ne suit pas un cadre narratif (pas de chronologie ni de structure annulaire), elle se rapproche en cela du genre du dithyrambe.

<sup>19</sup> Sur l'effacement des fins de strophes, cf. ce que nous en avons dit dans le second chapitre de notre première partie.

formé d'un adverbe précédé d'une interjection qui s'y rattache « heu | serus » : les interjections sont rares chez Horace<sup>20</sup> et ici la place du « heu » devant coupe en milieu d'une sorte de parenthèse adverbiale où le locuteur pleure sur le destin de Pâris, met nettement en évidence le caractère pathétique du passage.

La discordance très forte entre les deux grilles, métrique et rhétorique, fait ainsi ressortir la difficulté de mener de façon suivie une narration épique, fût-elle à l'intérieur d'un discours, dans une ode lyrique.

On voit, par les exemples qui précèdent, la force rythmique de ces effacements rhétoriques des repères métriques : ils permettent de donner une vigueur notable à l'énoncé : l'élan du rythme rhétorique outrepassé le retour régulier des repères métriques.

Des passages importants ressortent ainsi nettement, qu'il s'agisse de narrations ou bien d'affirmations fondamentales pour l'ode entière. C'est ainsi que la prophétie que développe le poète au début de l'ode 2.15 (2.15. 1-5) a deux repères métriques de fin de vers effacés :

Iam pauca aratro iugera regiae  
moles relinquent, undique latius  
extenta uisentur Lucrino  
stagna lacu platanusque caelebs

euincet ulmos ; tum ...

On voit nettement l'ampleur de l'énoncé dans cette strophe qui ouvre l'ode 2.15. Ces trois propositions sont coordonnées d'abord à la coupe métrique du second vers, ensuite dans le cours du décasyllabe : ces décalages avec la structure du vers témoignent d'un énoncé puissant qui dépasse le cadre du mètre. L'enjambement strophique compact dans la troisième proposition participe au même effet. On note enfin que les fins de premier et de second hendécasyllabes constituent des repères métriques effacés rhétoriques : le groupe nominal conjoint adjectif-nom « regiae moles » dans le premier cas, le groupe adverbe-participe « latius extenta » dans le second, ôtent toute relief rhétorique à ces fins de vers. On a ainsi un énoncé dont le rythme tend à se déployer sans pause d'un vers à l'autre. Par là, non seulement le poète donne force et assurance à sa prophétie, mais, de plus, il fait une peinture vive de la Rome luxueuse et décadente qu'il dénonce<sup>21</sup> : le contrepoint complexe ici utilisé

---

<sup>20</sup> Cf. ce que nous en avons dit p. 133 note.

<sup>21</sup> Cette phrase qui ouvre l'ode 2.15 commence sur un « Iam » d'ouverture (cf. J.P. Chausserie-Laprée, 1969, p. 497 qui peint l'intensité dramatique) : on ne peut que renvoyer ici au début de l'ode 1.2 (cf. notamment ce que nous en disons de cette phrase p. 423 note). Dans les deux cas, ce « Iam » ouvre une peinture du désordre civique. Cependant, la phrase initiale de l'ode 1.2, ode écrite en strophes saphiques, entretient une relation avec la grille métrique qui permet d'intégrer cette peinture du désordre dans un cadre métrique clos ; au contraire, dans l'ode 2.15, écrite en strophes alcaïques, les décalages entre métrique et rhétorique mettent plutôt en évidence l'inquiétude du poète.

fait sentir les prétentions de Rome à détruire la nature, à transformer le cadre de vie traditionnel.

Examinons pour finir le cas de 2.3. 5-8 :

- 1     Aequam memento rebus in arduis  
      seruare mentem, non secus in bonis  
      ab insolenti temperatam  
      laetitiam, moriture Delli,
- 5     seu maestus [omni | tempore] uixeris  
      seu te in remoto gramine [per dies  
      festos] reclinatum bearis
- 8     interiore nota Falerni.

Cette ode est une ode morale, où le poète encourage Dellius à vivre sans souci inutile. L'aspect gnomique est indéniable : la première strophe débute sur une injonction. On ne sera pas étonné de voir que le rythme global de cette phrase est plutôt univoque. Dans la première strophe, la grille métrique est nettement soulignée par les correspondances verticales, à la coupe dans un jeu de mots étymologique « **memento** | / **mentem** | », en fin de vers dans l'antithèse « in **arduis** || / in **bonis** || ». De même dans la seconde strophe, l'anaphore « seu... seu... » est en concordance avec le mètre. Cependant, en dépit de ce rythme globalement univoque, on notera les trois groupes nominaux qui enjambent les repères métriques : « omni | tempore », « in remoto | gramine », « per dies || festos ». Cela crée des petites discordances entre les deux grilles. Il est tentant de voir là un effet rythmique qui vise à éviter de donner à l'ode un aspect de simple leçon de morale, et qui lui donne une liberté plus grande.

iii. Conclusion de la section

L'effacement rhétorique du repère métrique permet un déploiement plus libre du sens à l'intérieur du moule strophique : l'énoncé se déploie en discordance complète ou partielle avec le cadre métrique.

Cette liberté rythmique, dans les cas rares où elle est répétée plusieurs fois, est utilisée dans des moments où la force, voire la violence, doivent être peintes, ou bien plus simplement pour apporter un effet de variation. Cette liberté rythmique reste cependant restreinte puisque le moule strophique demeure et que, le plus souvent, l'énoncé s'achève avec la strophe. En fait, l'essentiel d'un tel procédé tient au fait que la régularité habituelle avec laquelle reviennent les repères métriques dans la lecture *ad metrum* se trouve concurrencée par un déploiement syntaxique plus libre. Dans ce réseau fixe des structures métriques, l'organisation

de la phrase paraît prendre des libertés. Dans les prochains chapitres, nous verrons quels aspects nouveaux prennent les structures métriques ainsi éclairés par la lecture *ad sensum* ; Pour le moment, contentons-nous de souligner la concurrence que la syntaxe établit avec la lecture *ad metrum*.

## CONCLUSION DU CHAPITRE I

L'objectif de ce chapitre a été d'étudier les repères métriques, de coupes constantes et de fin de vers, afin de mesurer la prégnance de la lecture *ad metrum* des structures métriques et de comprendre comment, *a contrario*, cette grille de lecture métrique peut perdre de son importance.

Pour étudier cela, nous avons d'abord examiné la grille métrico-prosodique. En dépit de l'extraordinaire régularité des structures métriques horatiennes, nous avons souligné les quelques incidents prosodiques ou syllabiques qui venaient à certains endroits effacer ou ternir un repère métrique.

Ensuite, nous avons examiné les cas où ces repères métriques étaient le lieu d'un frottement avec un changement de membre rhétorique en léger décalage d'une ou deux syllabes avant ou après.

Dans l'un comme dans l'autre phénomènes, le repère métrique est le lieu d'un conflit aussi vif que ponctuel entre la structure métrique et le déploiement phrastique. Ce conflit, certes, se fait entendre par le contrepoint complexe qui s'instaure entre les deux grilles de lecture, mais il ne risque en aucune manière de désorganiser la structure métrique dans son ensemble, car les autres repères métriques de la strophe demeurent bien sensibles. En fait, nous avons cru pouvoir dire que de tels phénomènes avaient surtout pour effet d'élargir la structure métrique, en liant par des procédés de synaphie, prosodique, syllabique ou rhétorique, des membres métriques, par delà un repère métrique « par-dessus » lequel semble passer le déploiement phrastique. Ces phénomènes se rencontrent donc dans des passages amples et puissants où le poète élève le ton.

Dans une troisième section, nous avons étudié les cas où les repères métriques sont tout simplement sans le moindre relief syntaxique, dans la mesure où ils se trouvent placés au milieu d'un membre syntaxique. Ces phénomènes sont plus fréquents et nous avons analysé les cas où, dans une même strophe, plusieurs repères étaient ainsi effacés rhétoriquement. Ces constructions donnent le spectacle d'un rythme libre se déployant sans souci du cadre métrique. Ils conviennent dans l'expression de la force, voire de la violence, ou simplement pour créer un effet de variation.

Par ces analyses, nous pensons avoir assez clairement montré le spectacle du sens en train de se déployer dans l'espace strophique et refusant de donner du relief à certains repères du cadre métrique. Dans les cas d'effacement des repères à l'intérieur même de la grille métrico-prosodique, on a affaire à un sens puissant qui paraît s'autoriser à outrepasser le cadre strophique en « sautant » un repère : nous avons vu que, plusieurs fois, dans de telles situations, il y a une référence à une esthétique de type pindarique, où les repères métriques sont moins prégnants, les discours sont dits *numeris solutis*. Sans être aussi puissants, puisqu'ils proviennent simplement d'un contrepoint, les frottements entre métrique et rhétorique provoquent un effet assez comparable.

Dans les cas, étudiés dans la troisième section, où plusieurs repères métriques d'une strophe sont sans relief au milieu d'un membre syntaxique, on a le sentiment d'une chorégraphie complexe du sens, se déployant dans l'espace strophique selon des schémas complexes. Ces mouvements du sens sont à même de donner de celui-ci un spectacle complexe et profond : ils peignent la complexité d'une idée, d'un récit mythique ou de l'image d'un dieu, ou bien encore d'une ambition poétique. Il est certain que selon la stratégie rhétorique utilisée, cette complexité rythmique sera plus ou moins de mise : , dans plusieurs cas que nous avons étudiés, le poète cherche à faire la peinture vivante et sensible d'une réalité simple mais à laquelle il donne une profondeur particulière : c'est l'anniversaire de Mécène, c'est une fête bachique, autant de moments singuliers, mais où le poète reconnaît l'instant lyrique cueilli par le sage et où s'exprime la vie dans sa profondeur.

En ce qui concerne les types strophiques utilisés, on peut tirer quelques conclusions. Les incidents dans la grille métrico-prosodiques sont exceptionnels en strophe saphique, en dépit de la synaphie insistante qui peut se mettre en place entre les deux derniers vers. Dans la strophe alcaïque, ces incidents sont un peu plus fréquents, ce qui montre la complexité métrique naturelle de cette strophe.

Les changements de membres une syllabe avant la coupe sont fréquents dans les vers asclépiades mineurs : cela montre visiblement la force de ce vers auquel les deux choriambes apportent un poids exceptionnel.

Enfin, pour ce qui est des repères métriques effacés, au milieu d'un membre syntaxique, à plusieurs reprises dans la même strophe, il n'est pas apparu de nettes différences selon les types strophiques.

Ce chapitre avait pour objectifs de mesurer la prégnance de la lecture *ad metrum* des structures métriques et de voir les cas où cette grille de lecture était concurrencée par une lecture *ad sensum*. Il nous faut maintenant aborder le fond du problème et voir ce que font les membres phrastiques des structures métriques : la grille de lecture rhétorique ne fait pas qu'ôter du relief aux repères métriques, elle pose également des repères qui lui sont propres, des repères rhétoriques, et rend ainsi possible, en contrepoint de la lecture *ad metrum*, une rerythmisation rhétorique des structures métriques : ce problème, auquel nous avons fait allusion dans la dernière section, va même être étudié dans toute sa complexité dans les trois prochains chapitres.

Il paraît de bonne méthode de distinguer les strophes en quatrains avérées des odes en distiques et monostiques. Les secondes seront étudiées dans notre quatrième et dernier chapitre.

Dans les deux prochains chapitres, nous étudierons l'organisation des membres rhétorico-syntaxiques dans les strophes en quatrains avérés. Nous allons donc nous intéresser au changement de membre syntaxique intervenant en cours de vers. Comme nous l'avons dit

plus haut<sup>1</sup>, nous adopterons une définition moins extensive du *côlon* en en restant au changement de proposition et au changement de groupe syntaxique fonctionnellement équivalent.

Les changements de *côla* en cours de vers peuvent avoir un effet structurant pour le vers en donnant un relief rhétorique à une position métrique faible. La question va être : comment Horace crée-t-il des jeux de variation rythmique dans son vers sans pour autant en menacer la cohésion et en maintenant sensible la régularité du rythme métrique d'ensemble ?

Pour répondre à cette question, il va falloir distinguer les différents vers utilisés par Horace, plus encore que nous l'avons fait dans le précédent chapitre. Ici, il ne s'agit plus seulement de distinguer les coupes dites constantes des autres ; il va falloir entrer véritablement dans la structure interne de chaque vers d'Horace, peser l'importance de chaque intermot pour voir si certains ne peuvent pas, à l'occasion, jouer le rôle de repère rythmique. C'est pourquoi, nous réserverons le second chapitre aux vers à coupe constante utilisés dans les strophes quatrains : les hendécasyllabes saphiques et alcaïques et les asclépiades mineurs employés en strophe asclépiades a et b. Le troisième chapitre, quant à lui, sera consacré aux vers sans coupe constante, utilisés dans les strophes quatrains : l'adonique, les ennéasyllabes et décasyllabes alcaïques, les glyconiens employés en strophe asclépiades a et b, les phérécratiens.

---

<sup>1</sup> Pour la définition du membre rythmique : cf. p. 604.

## CHAPITRE II :

### LES MEMBRES RYTHMIQUES DANS LES VERS A COUPE CONSTANTE DES QUATRAINS AVERES

La question qui va occuper ce chapitre, comme les trois prochains, est la suivante : comment Horace crée-t-il des jeux de variation rythmique dans son vers sans pour autant en menacer la cohésion et en maintenant sensible la régularité du rythme métrique d'ensemble ? Autrement dit, comment parvient-il à créer un contrepoint, sans dissonance, entre une lecture *ad metrum* et une lecture *ad sensum* des structures métriques ? Quelle est la nature de cette lecture *ad sensum* ? Quelles régularités suscite-elle ?

Nous allons essayer de voir ici comment le déploiement phrastique peut utiliser à son profit les structures métriques quantitatives, et créer ainsi, en contrepoint de la lecture *ad metrum*, une lecture *ad sensum* de ces vers, au point que l'on pourrait presque parler d'une rerythmisation des structures métriques. Il ne va donc plus s'agir seulement, comme dans le premier chapitre, de voir jusqu'à quel point la lecture *ad metrum* est prégnante ; il nous faut maintenant nous demander ce qu'apporte, positivement, l'organisation phrastique.

Insistons à nouveau, au début de ce chapitre, sur le sens de cette étude : comme nous l'avons dit<sup>1</sup>, nous nous intéresserons ici aux structures rythmiques complexes, aux cas où il n'y a pas d'unisson entre métrique et rhétorique. Lorsque les membres rythmiques s'achèvent à un repère métrique, la lecture *ad metrum* est hyperdessinée par la phrase. Que deviennent en revanche ces structures métriques quand l'unisson n'existe pas ?

Dans ce chapitre, à l'intérieur des strophes quatrains avérées, nous étudierons les vers à coupe constante qui y interviennent, c'est-à-dire les hendécasyllabes saphiques et alcaïques, ainsi que l'asclépiade mineur dans les strophes asclépiades a et b. Ces vers ont la particularité, dans le lyrisme horatien, d'avoir toujours une coupe au même endroit, et, dans le précédent chapitre, nous avons étudié leur mise en relief.

Nous commencerons par expliquer notre méthode d'analyse ; après quoi, nous étudierons successivement les hendécasyllabes saphiques, alcaïques et les asclépiades mineurs.

---

<sup>1</sup> Cf. p. 601.



## II.1 POSITION DU PROBLEME – DEFINITION DES CAS

Comme nous l'avons dit dans le premier chapitre de cette partie, les repères métriques, coupes et fins de vers, apportent à la lecture *ad metrum* des structures métriques une organisation d'autant plus claire et nette que ces repères ont une exceptionnelle régularité. Cependant, en contrepoint de cette grille de lecture, n'est-il pas possible d'envisager une autre lecture, d'après la grille rhétorique, en s'organisant autour de repères rhétoriques qui concurrenceraient les repères métriques ?

La question qui se pose là est de savoir si d'autres intermots que ceux ayant valeur de repères métriques peuvent, dans une autre grille de lecture concurrente, organiser le cadre métrique de façon nouvelle et originale. Ces intermots, qui jouiraient d'une remarquable mise en relief rhétorique, peuvent-ils recevoir le nom de coupe ? Tout dépend assurément de la définition que l'on donne de ce terme<sup>1</sup>.

Notre point de vue est stylistique : nous intéressant au contrepoint entre la métrique et la rhétorique, nous considérons que la coupe des vers horatiens est toujours la même, définie par des critères métrico-prosodiques, mais que la rhétorique est à même de souligner d'autres types d'intermot au point de créer, lorsque le phénomène est récurrent, ce que l'on peut appeler des « coupes rhétoriques ou stylistiques ». Nous appellerons coupes rhétoriques les intermots où s'achève un membre rythmique tel que nous l'avons défini au début de cette partie<sup>2</sup>. Se met ainsi en place un contrepoint entre **coupe métrique** et **coupe rhétorique**.

La brièveté des vers horatiens fait d'ailleurs que ces coupes rhétoriques sont en nombre réduit. De fait, dans les hendécasyllabes saphiques et alcaïques, de même que dans l'asclépiade mineur, la coupe métrique constante ainsi que la brièveté du vers réduisent considérablement les possibilités de changement de membre en cours de vers. Il est possible de dénombrer les fins de membres rythmiques à toutes les positions du vers<sup>3</sup>. L'examen des chiffres permettent de repérer certaines structures constantes : nous donnons ici le nombre de changements de membres intervenant après chaque position métrique<sup>4</sup>.

### 1. hendécasyllabes saphiques :

---

<sup>1</sup> Sur les diverses conceptions de la césure dans les vers dactyliques et iambo-trochaiques, cf. J. Hellegouarc'h, « la détermination de la césure dans l'hexamètre latin », 1962 (= J. Dangel – F. Hinard, 1998 [dir], p. 341-355) et J. Soubiran, 1980, p. 129.

<sup>2</sup> Cf. p. 603. Avec cependant la réserve émise p. 604 que toutes les fins de membres rythmiques n'ont pas la même valeur de repère dans le déploiement rhétorique de la phrase : il nous faudra donc, dans le cours de ces analyses, étudier les passages au cas par cas.

<sup>3</sup> Du moins à celles qui ne correspondent pas à des repères métriques, car l'unisson entre métrique et rhétorique est la situation la plus fréquente dans les vers ; il est donc inutile d'étudier le nombre de fins de membres rythmiques à cet endroit. Dans les parties précédentes, nous avons amplement étudié le relief rhétorique apporté à ces repères métriques.

<sup>4</sup> Au-dessous du nombre absolu de fins de membres rythmiques, nous donnons la proportion en fonction du total de ces changements de membres en cours de vers. Par ailleurs, redisons encore une fois (cf. note 2 ci-dessus) que parmi ces fins de membre rythmique, il faudra repérer, par une analyse au cas par cas, celles où le contexte leur donne une véritable valeur de repère rhétorique pour le déploiement de la phrase.

Tableau C-5

	-	U	-	-	-	U	U	-	U	-	X
total	2 : 1%	48 : 23,5%	43 : 21,1%	4 : 2%		0	60 29,4%	30 : 14,7%	10 : 4,9%	7 : 3,4%	
punctuation		3	9				1	1	1		
proposition	2	21	26	2			19	14	5	1	
groupe nominal		20	7	2			34	13	2	5	
groupe adjectif		4	1				3	1	2		
autres							1			1	

## 2. hendécasyllabes alcaïques :

Tableau C-6

	-	-	U	-	-	-	U	U	-	U	X
total	1 : 0,6%	30 : 19,9%	32 : 21,2%	9 : 6%		1 : 0,6%	24 : 15,9%	38 : 25,2%	10 : 6,7%	6 : 4%	
punctuation		3	10				1	5	1		
proposition	1	17	15	5		1	8	17	8	3	
groupe nominal		10	8	3			11	14	1	3	
groupe adjectif				1			3	2			
autres								1			

## 3. asclépiades mineurs employés en asclépiade a et b :

Tableau C-7

	-	-	-	U	U	-	-	U	U	-	U	X
total	1 : 1,5%	21 : 32,3%	4 : 6,2%	3 : 4,6%	11 : 16,9%		1 : 1,5%	6 : 9,2%	15 : 23,1%	1 : 1,5%	2 : 3,1%	
punctuation		5	1	1				1				
proposition		10	2	1	4		1	3	5		1	
groupe nominal	1	6	1		7			1	7	1		
groupe adjectif				2				2	2		1	

autres		2										
--------	--	---	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--

L'examen de ces trois tableaux montre des tendances nettes. Aux alentours des repères métriques, une syllabe avant et après, les changements de membres rythmiques sont rares : c'est ce que nous avons étudié dans la dernière section du précédent chapitre<sup>5</sup>.

En fait, la plupart de ces changements se répartissent au centre de chacun des deux hémistiches : 88,3 % de ces changements en cours de vers saphiques, 82,2 % en cours de vers alcaïques interviennent après les deuxième et troisième, septième et huitième syllabes ; 76,7% des changements en cours d'asclépiades mineurs interviennent après les deuxième, troisième et quatrième, huitième et neuvième syllabes. De fait, la position de ces changements est en partie régulée par les repères métriques qui sont constants dans ces vers : ces repères métriques sont ainsi un facteur de régularité pour le vers.

Nous avons étudié précédemment les changements qui intervenaient aux alentours du repère métrique ; il nous faut donc maintenant examiner ceux qui se trouvent en plein cours d'hémistiche<sup>6</sup>. Comme nous venons de le dire, il nous semble permis de parler, au sujet de ces repères rhétoriques, de coupes stylistiques ou rhétoriques. Nous leur donnerons les noms suivants :

1. hendécasyllabe alcaïque :  $- \overset{1}{-} U^2 - - | - U^3 U^4 - U X$

<sup>1</sup> : diérèse 1

<sup>2</sup> : trihéminère

<sup>3</sup> : trochaïque quatrième

<sup>4</sup> : hephthémimère

2. hendécasyllabe saphique :  $- U^1 \overset{2}{-} - - | U U^3 \overset{4}{-} U - X$

<sup>1</sup> : diérèse 1

<sup>2</sup> : trihéminère

<sup>3</sup> : diérèse 3

<sup>4</sup> : hephthémimère

3. asclépiade mineur :  $- \overset{1}{-} \overset{2}{-} U^3 U - | - U^4 U^5 - U X$

<sup>1</sup> : diérèse 1

<sup>5</sup> Cf. p. 628 sq.

<sup>6</sup> J. Hellegouarc'h, 1964, étudiant les places des monosyllabes dans l'hexamètre dactylique, avait bien vu que le monosyllabe étant souvent l'indice d'un changement de membre, sa position est régulée par les coupes et fins de vers : aussi son étude s'organise-t-elle en un chapitre « le monosyllabe et la syntaxe » (p. 29-69) qui étudie les monosyllabes aux début et fin de vers, puis un chapitre « le monosyllabe et la césure » (p. 70-165), enfin « le monosyllabe et l'hémistiche » (p. 166-207). C'est ce plan que nous suivons en mêlant simplement, dans la section précédente (I.4), les deux premiers chapitres, pour cette raison que, contrairement à la césure de l'hexamètre dactylique (du moins telle que la conçoit J. Hellegouarc'h), la coupe des vers qui nous occupe ici est constante, comme le changement de vers.

<sup>2</sup> : trihémimère

<sup>3</sup> : trochaïque deuxième

<sup>4</sup> : trochaïque quatrième

<sup>5</sup> : diérèse 4

Encore une fois, insistons sur le fait que ces coupes stylistiques peuvent, par contrecoup, retirer du relief aux coupes métriques (aussi, dans les pages qui vont venir, allons-nous retrouver des exemples étudiés plus haut), mais non les supprimer : même lorsque nous parlerons de diérèse 3 dans un vers saphique, cela ne mettra nullement en question l'existence de la penthémimère centrale<sup>7</sup>. Il s'agit simplement d'une rythmisation rhétorique du vers, concurrente de son rythme métrique.

Nous allons analyser les différentes coupes rhétoriques qui interviennent dans les vers à coupe constante : nous nous interrogerons sur leur fréquence, leur importance et leur nature. Nous étudierons successivement les hendécasyllabes saphiques, alcaïques et les asclépiades mineurs dans leur emploi en quatrain (asclépiade a et b).

---

<sup>7</sup> Notre point de vue est bien celui de J. Soubiran, 1988, p. 166 : « Le poète joue du contrepoint phrase/vers, multipliant les pauses syntaxiques à des places insolites, effaçant au contraire césure et fin de vers ». La seule différence est d'ordre terminologique : J. Soubiran n'emploie pas le terme de césure pour « les pauses syntaxiques à des places insolites ». C'est que son analyse est métrique, et que les pauses syntaxiques ne l'intéressent pas directement ; pour notre analyse stylistique, il nous semble qu'employer le même terme de césure permet de mesurer l'interaction qui peut s'instaurer entre les deux grilles, métriques et rhétoriques.

## II.2 COUPES RHETORIQUES DANS L'HENDECASYLLABE SAPHIQUE

Dans cette section, nous allons entreprendre d'analyser le plus finement possible comment la phrase entre dans un contrepoint complexe avec la lecture *ad metrum* des hendécasyllabes saphiques, et comment son déploiement rhétorique prend appui sur des repères autres que les repères métriques. Nous étudierons la position de ces repères que nous appellerons « coupes rhétoriques » et nous essaierons de voir comment ces repères suggèrent une rythmisation rhétorique des structures métriques, une lecture *ad sensum* de ces vers, en contrepoint de la lecture *ad metrum*.

Pour mener cette étude à bien, nous analyserons successivement les coupes rhétoriques intervenant dans le second et dans le premier hémistiche. Commencer l'étude du second hémistiche permettra de donner d'emblée une image d'ensemble du vers.

### **II.2. 1 Changement de membre en cours de second hémistiche**

Nous allons commencer par étudier le second hémistiche de l'hendécasyllabe saphique. Pour ce faire, après avoir défini, par un examen au cas au cas, les endroits où nous reconnaissons des coupes rhétoriques à même de concurrencer les repères métriques, nous étudierons ces repères intervenant en cours de vers : d'abord les changements de phrases et de propositions, ensuite les changements de groupes non propositionnels. Après avoir étudié ainsi l'organisation des mots autour de ces repères, nous essaierons de définir comment ces coupes rhétoriques permettent une rythmisation des structures métriques au service du sens.

#### a) Définition des cas de coupe rhétorique

L'étude concerne ici les changements de *côla* intervenant après la septième ou la huitième syllabe de l'hendécasyllabe saphique, donc selon la terminologie que nous suivons, à la diérèse 3 et à l'hephtémimère. Le Tableau C-5 fait apparaître que les changements de *côla* à la diérèse 3, après le biforme, sont très fréquents ; à l'hephtémimère, cela est moins souvent le cas, mais le nombre n'est pas pour autant négligeable. Après le biforme, H. Drexler, qui a de la coupe une définition partiellement syntaxique, reconnaît d'ailleurs une coupe à part entière<sup>1</sup> ; en revanche, l'hephtémimère est selon lui un repère assez fort, mais sans valeur de coupe<sup>2</sup>.

Ces références permettent déjà de se faire une idée de la fréquence avec laquelle ces positions acquièrent du relief dans la grille syntaxico-rhétorique. Le cas du type :

---

<sup>1</sup> H. Drexler, 1967, p. 123 : „Man wird die Caesur nach dem pyrrhischen Wort kaum bestreiten können“.

<sup>2</sup> *Ibid.*, p. 125 : „Sonst gibt es schwer Einschnitt ohne Caesurcharakter nach der fünften (*sic* : vierten??) Hebung“. Cette restriction tient évidemment à la conception syntaxique qu'a H. Drexler de la césure : en disant cela, il veut dire que l'intermot à cet endroit ne constitue pas assez régulièrement un fort repère syntaxique pour pouvoir prendre le nom de césure. Notre point de vue est stylistique : nous parlerons de coupe hephtémimère uniquement dans les cas particuliers où cette position correspond à un repère syntaxique.

3.27. 50 : *inpudens Orcum | moror.*<sup>D3</sup> *O deorum*

...

se rencontre beaucoup plus souvent que celui du type :

3.11. 42 : *singulos eheu | lacerant.*<sup>H</sup> *Ego illis*

...

En tous les cas, le relief rhétorique créé par le changement de membre rythmique peut créer un contrepoint avec la grille métrique en effaçant ou en concurrençant le relief des repères métriques de coupe et de fin de vers. Il convient donc d'étudier tout cela avec précision.

Le problème va être ici de savoir si, dans ces cas de changement de *côlon* en plein cours de vers, Horace parvient à néanmoins maintenir la cohésion du mètre, et si oui, comment. Il faudra se demander pourquoi les changements de *côla* à la diérèse 3 sont tellement plus fréquents qu'à l'hephtémimère (deux fois plus).

Nous allons ainsi examiner les changements de membres rythmiques à ces deux positions, diérèse 3 et hephtémimère, en essayant de distinguer ceux qui sont précédés d'un rejet par rapport à la coupe et/ou suivis d'un contre-rejet par rapport à la fin de vers. Nous pourrions ainsi voir dans quelle mesure les changements de membres rythmiques concurrencent les changements de membres métriques. De plus, cette définition des cas va nous permettre de noter des différences parmi les changements de membres rythmiques, tels que nous les avons définis et repérés : nous distinguerons, d'une part, les situations où ces changements ont véritablement valeur de repère rhétorique dans le déploiement de la phrase et, d'autre part, celles où ils n'en ont pas<sup>3</sup>.

Parmi les changements de *côla* en cours de second hémistiche, il faut distinguer quatre situations :

1. Un membre rythmique se prolonge en rejet par delà la coupe de l'hendécasyllabe, s'achève à la diérèse 3 ou à l'hephtémimère ; après quoi, un nouveau membre rythmique débute mais, aussitôt, s'achève à la fin du vers, sans enjambement. C'est le cas de 3.11. 49 :

*I, pedes quo te | rapiunt*<sup>H</sup> *et aurae,*

*dum fauet Nox et Venus,...*

La position en relance de « et aurae » l'isole, d'un point de vue purement rhétorique, du reste de la phrase et fait éprouver un sentiment de rejet du verbe « rapiunt » par rapport à la coupe : cette coupe, encadrée par un groupe syntactique unitaire [objet + verbe], est sans relief. Il y a là un mouvement rythmique vif qui donne le spectacle pathétique de l'inquiétude d'Hypermnestre, de son désir de sauver son mari.

---

<sup>3</sup> Sur la nécessité de cet examen au cas par cas, cf. p. 604.

En revanche, s'il est vrai qu'on peut parler de rejet à la coupe de « rapiunt » et d'effacement rhétorique de cette coupe métrique, il faut reconnaître que l'organisation syntaxique apporte un net relief au repère de fin de vers, ce qui réduit la discordance entre métrique et rhétorique<sup>4</sup>. On a donc un rejet à la coupe mais une fin de membre en fin de vers. Le changement de groupe nominal à l'hephtémimère constitue un repère rhétorique suffisamment sensible pour concurrencer une coupe métrique stylistiquement faible. On peut parler de coupe rhétorique.

2. La coupe de l'hendécasyllabe saphique jouit d'un relief, même faible, mais au moins identifiable objectivement<sup>5</sup>. On ne peut donc pas parler de rejet à la coupe. En revanche, à la diérèse 3 ou à l'hephtémimère débute un membre rythmique qui se prolonge par delà le changement de vers. On n'a donc pas de rejet à la coupe, mais l'on peut considérer qu'il y a contre-rejet d'un membre rythmique en fin de vers. C'est le cas de 1.22. 19-20 :

quod latus mundi | *nebulae*<sup>H</sup> *malusque*

*Iuppiter* urget.

Une présentation selon la colométrie syntaxico-rhétorique mettra bien en évidence le contrepoint qui s'instaure avec la grille de lecture métrique :

quod latus mundi	nebulae		urget
	malusque Iuppiter		

La coupe métrique après « latus mundi » correspond à la fin d'un membre syntaxique, ce qui lui donne un relief objectivement identifiable. En revanche, à l'hephtémimère sont coordonnés deux groupes sujets dont le second se poursuit dans le vers suivant. La coupe métrique n'est donc certes pas sans relief, mais, en contrepoint, la coupe rhétorique l'hephtémimère se fait également sentir.

3. Un membre rythmique se prolonge au-delà de la coupe de l'hendécasyllabe saphique, s'achève à la diérèse 3 ou l'hephtémimère ; après quoi, un nouveau membre rythmique débute et se prolonge en enjambement dans le vers suivant. C'est le cas en 3.11. 50 :

*dum fauet Nox et* | *Venus*,<sup>H</sup> *i secundo*

*omine* et nostri memorem sepulcro

scalpe querellam.

L'hephtémimère est le lieu d'un changement de proposition important. La première connaît un rejet après la coupe, laquelle est le lieu d'une vive discordance entre métrique et syntaxe : elle est précédée d'un « et ». La seconde débute en un contre-rejet qui ôte tout relief

<sup>4</sup> L'organisation des mots souligne même la grille de lecture métrique par un jeu de symétrie : les deux sujets coordonnés « pedes... | ... et aurae » sont presque placés aux deux extrémités du vers : en lecture rhétorique, « et aurae » forme une relance libre, tandis qu'en lecture métrique, cette coordination participe à marquer les limites du cadre métrique.

<sup>5</sup> Sur le relief des coupes, cf. p. 657.

au repère de fin de vers : le groupe ablatif unifié « secundo omine » est placé entre les deux vers. Ici, l'intermot hephthémimère est une coupe rhétorique qui concurrence très nettement les repères métriques environnants.

4. D'après la première définition que nous avons donnée de fins de membres rythmiques, nous avons comptabilisé comme tels des cas où il n'y a ni rejet à la coupe, ni contre-rejet en fin de vers. Dans de telles situations, en dépit de ce que nous avons reconnu comme un changement de membre rythmique, on est bien obligé de reconnaître au second hémistiche du vers une unité de nature syntaxique et même rythmique. C'est par exemple le cas en C.S. 39 :

iussa pars mutare | lares<sup>H</sup> et urbem  
sospite cursu.

La coupe (trochaïque) sépare les deux objets « lares et urbem » de l'infinitif du premier hémistiche. Ces deux noms objets coordonnés doivent être considérés comme des membres syntaxiques unifiés<sup>6</sup>, distincts du groupe participe qui précède, dans le premier hémistiche, et du groupe ablatif qui suit, dans l'adonique. La coordination de ces deux noms ne saurait représenter un repère rhétorique de grande importance ; en tous les cas, elle n'ôte rien au relief objectivement identifiable des repères environnants, coupe et fin de vers. On ne saurait donc parler de coupe rhétorique dans cette situation.

Parmi les cas de ce type, on en note un certain nombre où le second hémistiche est formé de deux mots coordonnés dépendant d'un terme en facteur commun placé devant la coupe :

- Pronom + | deux adjectifs : en 1.12. 18 : nec uiget **quicquam** | simile<sup>D3</sup> aut secundum
- Nom + | deux compléments du nom en 2.6. 7 : sit modus **lasso** | maris<sup>D3</sup> et uiarum  
en 1.12. 14 : laudibus, **qui res** | hominum<sup>D3</sup> ac deorum
- Verbe+ | deux adverbes en 1.25. 6 : cardines. **Audis** | minus<sup>D3</sup> et minus iam  
et peut-être :
- Adjectif+ | deux noms en 1.25. 13 : cum tibi **flagrans** | amor<sup>D3</sup> et libido

Dans ces structures exactement superposables, la coordination intervenant à la diérèse 3 est rhétoriquement sans grande importance puisqu'elle coordonne des termes que, de toute façon, la syntaxe unit par la construction ἀπὸ κοῖνου. Certes, parmi ces 5 cas, certains ont une coupe de relief presque nul, mais cela tient plutôt à la présence d'une forte trihémimère stylistique (changements de phrases ou de propositions en 1.12. 14 et 1.25. 6) et l'on n'ôte rien à l'unité sémantico-syntaxique du second hémistiche<sup>7</sup>.

<sup>6</sup> Là-dessus, cf. la définition des membres syntaxiques p. 604.

<sup>7</sup> Cf. J. Soubiran, 1974, p. 70 n. 58 : « les deux mots coordonnés font bloc : le vers s'équilibre tant pour le sens que pour le rythme autour de la césure. » Notons que la prosodie participe également à l'unité de ces hémistiches : liaison [cv] dans trois cas, élision dans deux.



Si l'on distingue les quatre situations que nous venons de définir, on arrive aux résultats suivants :

Tableau C-8

	Diérèse 3	Hephthémimère
1. rejet avant / pas de contre-rejet après	5 : 8,3 %	3 : 10%
2. pas de rejet avant / contre-rejet après	4 : 6,7 %	4 : 13,3 %
3. rejet avant / contre-rejet après	44 : 73,3 %	22 : 73,3 %
4. pas de rejet avant / pas de contre-rejet après	7 : 11,7 %	1 : 3,3 %
Total	60	30

On voit bien là que dans près de trois quarts des cas, le changement de *côlon* rythmique en plein cours de second hémistiche saphique crée un effet de chevauchement des repères métriques environnants, aussi bien avant (rejet à la coupe) qu'après (contre-rejet au changement de vers). Ce sont des cas de forts contrepoints entre les deux grilles, métrique et rhétorique : une coupe rhétorique est posée dans le cours du vers, en contradiction à la fois avec la coupe métrique et avec la fin du vers. Ces cas sont tout aussi fréquents en diérèse 3 qu'à l'hephtémimère : ce n'est donc pas sur ce point qu'il faut chercher la différence entre les deux coupes stylistiques.

Dans les autres situations, l'effet est beaucoup moins net, ou tout du moins, beaucoup plus ciblé. Les cas 1 et 2 ont été illustrés ci-dessus par des hephtémimères, respectivement par 3.11. 49 et 1.22. 19. Dans ces deux cas, le changement de *côlon* invite le récitant à souligner l'endroit, d'une légère inflexion par exemple, sans qu'il soit possible de marquer une pause, à laquelle d'ailleurs la brièveté du *côlon* rhétorique n'appelle pas impérieusement. Mais en tous les cas, le contrepoint ainsi créé entre le vers et le sens ne bouleverse pas le rythme de la strophe dans son ensemble.

Dans les cas 1., 2. et 3., au moins un repère métrique est le lieu d'un rejet ou d'un contre-rejet : la coupe rhétorique jouit ainsi d'un relief rythmique supérieur à au moins un de ces repères. Ce sont ces cas qui vont nous intéresser désormais, car c'est là qu'une coupe rhétorique est susceptible de réorganiser au profit du sens les structures métriques quantitatives. Au contraire, dans le cas 4., on peut à peine parler de *côla* rythmiques, tant l'incitation à la pause est faible, pour ne pas dire nulle. Il n'y a là aucune possibilité de rythmisation des structures métriques : à partir de maintenant, nous excluons donc ces cas de nos analyses et de nos relevés statistiques.

Nous allons donc nous intéresser désormais aux changements de *côla* qui peuvent concurrencer au moins un repère métrique environnant, la coupe ou le changement de vers, autrement dit exclusivement aux 82 cas 1., 2. et 3. du Tableau C-8 : c'est cela que nous

appellerons des coupes rhétoriques. Dans ces constructions, les rejets ou contre-rejets modifient sensiblement le rythme métrique habituel, et ils le modifient plus ou moins selon la nature du membre syntaxique qui s'achève au cours de l'hémistiche. C'est donc cette nature du membre qu'il nous faut étudier : de fait, selon qu'il s'agit d'un changement de proposition à mode personnel ou d'un changement de groupe nominal, la force du décalage avec le mètre sera plus ou moins importante. De même l'organisation des mots de part et d'autre de ce changement de *côlon* fait nécessairement varier son effet. Nous étudierons donc d'abord les cas de changement de proposition à mode personnel en diérèse 3 et hephthémimère avant de nous intéresser au changement de groupes non propositionnels.

b) Changements de phrases et de propositions en diérèse 3 et hephthémimère

i. Présentation des cas

Nous avons remarqué que, comme coupe rhétorique, la diérèse 3 était beaucoup plus fréquente que l'hephthémimère : on aurait pu penser que cette fréquence témoigne d'une aptitude plus grande à supporter des repères rhétoriques importants, et donc s'attendre à y trouver davantage de changements de propositions. Le Tableau C-5 a déjà montré que ce n'était pas le cas : si le changement de membre est deux fois plus fréquent en diérèse 3, cela ne tient pas tant aux changements de propositions (où elle ne l'est qu'1 fois 1/2) qu'aux changements de groupes non propositionnels.

De même, on peut voir que le degré d'intégration des propositions ne varie pas selon la coupe rhétorique, diérèse 3 ou hephthémimère. Voici en effet les comptes :

**Tableau C-9**

	changement de phrase	coordination libre	subordination libre	coordination intégrée	subordination intégrée	Total
D3 :	1	12	0	1	6	20
H :	1	5	4	2	3	15

Les changements de phrases sont uniques dans l'un et l'autre cas. Chaque fois, ils ont un effet rythmique de premier ordre, aussi bien

- En diérèse 3 en 3.27. 50 :

Impudens liqui patrios Penates  
 impudens Orcum | **moror.** <sup>D3</sup> O deorum  
 si quis haec audis, utinam inter errem  
 nuda leones.

- Qu'en hephthémimère en 3.11. 42 :

... sorores

quae uelut nactae uitulos leaenae  
singulos eheu | **lacerant.**<sup>H</sup> Ego illis  
mollior nec te feriam neque intra  
claustra tenebo.

Ce sont là des cas remarquables, qui interviennent chaque fois dans des passages au discours direct pathétiques : une rhétorique de la souffrance est ainsi confrontée avec violence au cadre métrique.

Les procédés oratoires sont nombreux : en 3.27, l'anaphore « impudens », l'interpellation « O deorum... », le subjonctif de souhait « utinam errem », les images fortes « inter errem || nuda leones », de même qu'en 3.11, la comparaison qui renvoie à nouveau aux lions « uelut leaenae », l'interjection « eheu », la polysyndète « nec...nec ... », tout cela contribue à la création d'un *pathos* assez exceptionnel chez Horace. Le rejet des deux verbes très évocatoires « moror » et « lacerant » modifie sensiblement le rythme du vers<sup>8</sup>.

Mais ce sont là deux cas exceptionnels tant en diérèse 3 qu'en hephthémimère. Si l'on examine les différents types de changements de propositions, il ne semble pas que la diérèse 3 soit préférée pour des propositions plus ou moins intégrées. Aussi bien dans les relations analytiques que synthétiques, cette diérèse 3 domine, mais dans les mêmes proportions. Aucune conclusion ne peut être tirée sur ce point. Aussi bien en hephthémimère qu'en diérèse 3, les relations analytiques dominent, de sorte que le conflit entre une métrique intégrante et une rhétorique libre est notable<sup>9</sup>.

En revanche, ce qui mérite notre attention, et dont nous n'avons pas parlé jusqu'ici, c'est la nature des mots qui encadrent ces changements de propositions. Dans un vers aussi court que l'hendécasyllabe saphique, ces deux mots, avant et après la coupe rhétorique, forment presque toujours, à eux seuls, l'hémistiche. Se trouvant chacun dans des propositions différentes, toujours à une place notable, la dernière ou la première, ils ont naturellement un fort relief rhétorique, mais celui-ci sera différent selon la nature et la fonction de ces mots.

Dans un membre propositionnel, le centre est le verbe : nous avons déjà dit comment ce verbe placé en fin de membre donnait à celui-ci un caractère centripète, parce qu'il est « régulièrement prédicat »<sup>10</sup>, et apporte donc l'information essentielle, au terme de laquelle la phrase peut parfaitement s'achever. La position finale du verbe est la position de clôture par excellence. Si donc la proposition s'achevant au cours du second hémistiche saphique

---

<sup>8</sup> Au sujet de 3.11. 49, R.G.M. Nisbet – N. Rudd, 2004, p. 162 notent que la comparaison est empruntée à la poésie élevée, et que l'horreur du mot « lacerant » est accentuée par l'interjection « eheu » et par l'attente que crée cette parenthèse.

<sup>9</sup> Nous avons déjà analysé cela dans la partie précédente. Il est donc inutile de nous attarder sur ce phénomène qui n'est pas propre aux seconds hémistiches saphiques.

<sup>10</sup> G. Serbat, 1981, p. 171.

s'achève sur le verbe, le sentiment d'achèvement sera souligné, et le conflit avec la grille métrique plus marqué<sup>11</sup>. Dans les fins de phrases citées ci-dessus, 3.11. 42 et 3.27. 50, nous avons vu que les verbes étaient en positions finales, en rejet : la force du contrepoint est indéniable.

Un verbe à l'initiale de la proposition, d'après les règles normales de l'ordre des mots, lui apporte de la vigueur, comme le soulignait déjà J. Marouzeau<sup>12</sup>.

La conjonction de ces deux phénomènes (proposition s'achevant sur un verbe / nouvelle proposition débutant sur un verbe) ne peut donc pas être indifférent. Les cas sont rares : on citera 1.25. 3 :

Parcius iunctas quatiunt fenestras  
iactibus crebris iuuenes proterui  
nec tibi somnos | **adimunt**<sup>H</sup> **amatque**  
ianua limen.

Les deux propositions s'opposent ainsi par une forte antithèse. D'un point de vue rhétorique, l'effet est certain : « [iuuenes] nec tibi somnos **adimunt**, **amatque** ianua limen ». Nous avons déjà eu l'occasion d'étudier ce passage et d'insister sur le chiasme syntaxique entre ces deux propositions isosyllabiques<sup>13</sup>. La coupe rhétorique hephthémimère est un repère d'une importance majeure. Le conflit avec la grille métrique est donc puissant : aucune pause n'est possible entre les deux verbes<sup>14</sup>. Le contrepoint est fort : il crée une discordance dans le rythme du vers qui donne à ce passage une allure particulière.

C'est là un cas exceptionnel d'opposition [verbe / verbe]<sup>15</sup>, mais d'autres constructions sont plus fréquentes. Si l'on relève la nature grammaticale des mots de part et d'autre de la coupe rhétorique, on peut établir en effet le tableau suivant :

---

<sup>11</sup> Notons bien que, comme le note J. Marouzeau, 1938, p. 49 la position finale du verbe en prose est banale. En poésie, elle devient intéressante dans le contrepoint qui s'instaure avec le mètre : placer le verbe à la fin d'une phrase qui s'achève en cours de vers, c'est faire jouer les lois de l'ordre des mots de prose contre la structure métrique.

<sup>12</sup> J. Marouzeau, 1938, p. 49-50 : « la position initiale apparaît comme exceptionnelle et significative. Elle est fonction du rôle et de la valeur qu'on prête soit au verbe lui-même soit à l'énoncé dont il est le support ».

<sup>13</sup> Cf. *supra* p. 334.

<sup>14</sup> La grille métrique se trouve ici soulignée par la correspondance verticale v.1/v.3 : « quatiunt / adimunt ». Cf. p. 561.

<sup>15</sup> Un autre cas de ce type a été recensé (cf. ci-dessous Tableau C-10) : il s'agit de 4.11. 21. Mais la situation y est différente, car il ne s'agit pas d'un début d'une nouvelle proposition, mais de la reprise de la principale après une relative incidente.

- avec diérèse 3 :

Tableau C-10

1 <sup>ère</sup> prop \ 2 <sup>e</sup> prop	adverbe	adjectif	nom	pronom	verbe	TOTAL
adverbe	0	0	1	0	0	1
adjectif	1	0	7	1	1	10
nom	0	1	1	0	1	3
verbe	1	0	4	0	1	6
Total	2	1	13	1	3	20

- avec hephthémimère :

Tableau C-11

1 <sup>ère</sup> prop \ 2 <sup>e</sup> prop	adverbe	adjectif	nom	verbe	TOTAL
adverbe	1	0	0	1	2
adjectif	0	1	2	0	3
nom	0	0	3	1	4
pronom	0	0	0	1	1
verbe	0	0	1	1	2
préposition	0	0	1	2	3
TOTAL	1	1	7	6	15

La comparaison des deux tableaux semble permettre une distinction des emplois des diérèses 3 et des hephthémimères. Si la diérèse 3 est dans l'ensemble plus fréquente comme lieu de changement de proposition, c'est presque exclusivement du fait du schéma [nom / adjectif] qui encadre 7 fois la diérèse 3, contre 2 fois seulement l'hephthémimère. Or cette construction a ceci d'original qu'elle implique tout l'environnement de l'hémistiche grâce aux jeux de disjonction adjectif / nom<sup>16</sup>.

En effet, il semble que l'on puisse opposer deux types de dispositions verbales autour des coupes rhétoriques. D'un côté, il y a ce schéma qui consiste à placer un nom à la fin de la première proposition et un adjectif au début de la deuxième : par ce schéma, du fait des

<sup>16</sup> Comme nous l'avons vu déjà, en étudiant les fins de phrases et de strophes en Partie A (cf. notamment p. 213 et note), la disjonction adjectif / nom est un moyen essentiel d'organiser rhétoriquement, de rythmer l'énoncé en cours de proposition. Cette rythmisation rhétorique est d'autant plus intéressante que, comme le note R.G.M. Nisbet *art. cit.*, in J.N. Adams – R.G. Mayer 1999 (éd.) p. 146, dans les *Odes*, un tiers des hyperbates entre adjectifs et noms dépasse les limites du vers, alors que ce n'est le cas que d'un septième d'entre elles dans les hexamètres de l'*Enéide* : un contrepoint entre l'organisation métrique du vers et l'organisation verbale de l'énoncé se fait alors nettement sentir.

relations qui peuvent s'instaurer entre noms et épithètes, la place du repère rhétorique a des incidences sur une grande partie de la strophe. D'un autre côté, on trouve le schéma qui consiste à clore la première proposition sur le verbe : avec cette disposition, le contrepoint entre métrique et rhétorique est plus vif et a un effet sans doute plus ponctuel<sup>17</sup>.

Or, à l'examen des deux tableaux ci-dessus, il semble bien que la première disposition verbale est préférée par la diérèse 3, la seconde par l'hepthémimère. Nous allons donc les examiner successivement.

ii. Relations adjectif / nom aux extrémités des propositions en diérèse 3 et hepthémimère

➤ *La fin du premier membre avant la coupe rhétorique*

Parmi les 22 cas (14 avec diérèse 3 ; 8 avec hepthémimères) où la proposition s'achève, en cours de second hémistiche, après un nom ou un adjectif après la coupe, on en compte :

- Trois (2 diérèses 3 : 2.16. 35, 4.11. 2 – 1 hepthémimère : 2.16. 25) où une disjonction adjectif / nom encadre le groupe nominal : chaque fois le premier terme se trouve à l'initiale du vers<sup>18</sup>. Une telle construction permet de prolonger le groupe syntaxique au-delà de la coupe. En 2.16. 25, cela donne de l'ampleur à cet énoncé gnomique :

*Laetus in praesens | **animus***<sup>H</sup> quod ultra est

oderit curare et amara lento

temperet risu : nihil est ab omni

parte beatum.

Il y a une puissance rhétorique indéniable dans cette strophe gnomique : dans cet énoncé-fonction à valeur explicative, la première partie est nettement plus longue que la seconde, ce qui donne à l'aphorisme final traditionnel une valeur de chute<sup>19</sup>. On remarque que le passage d'une partie à l'autre de l'énoncé-fonction se fait à la coupe du troisième hendécasyllabe, et que la première partie se divise elle-même en deux propositions coordonnées aux alentours de la coupe du second vers<sup>20</sup> : ce sont là des dispositions dont nous avons déjà souligné la vivacité dans la strophe saphique. Il n'est pas jusqu'aux jeux

---

<sup>17</sup> Sur ces deux types de disposition verbale, cf. ce que nous en avons dit en fin de phrase p. 234 sq. Rappelons que J. Marouzeau, 1938, p. 96 parle, au sujet de la disjonction adjectif – nom autour d'un verbe d'un « groupe syntaxique épais, compact » à l'intérieur duquel est placé un « élément étranger ». C'est dire que ces fins de propositions sont alors marquées par un membre syntaxique d'une certaine ampleur : l'effet ne peut qu'être différent des cas où la proposition n'est marquée que par un verbe.

<sup>18</sup> On peut par ailleurs hésiter sur le cas de 1.20. 5 « care Maecenas eques », et sur le rattachement de l'adjectif à « Maecenas » ou à « eques ».

<sup>19</sup> Sur le caractère traditionnel de cette *sententia* et en même temps sur originalité (d'habitude l'aphorisme est plus pessimiste), cf. R.G.M. Nisbet -M. Hubbard, 1978, p. 266.

<sup>20</sup> Comme nous l'avons déjà repéré (cf. p. 620), le second hendécasyllabe de cette strophe a une structure verbale remarquable qui suggère une vive homodynie.

d'assonances qui ne participent à la mise en évidence rhétorique de cette strophe : on sera sensible à la répétition des sons [ar / ra] : « ultra, curare et amara, parte ». Le groupe nominal « laetus in praesens animus » est sujet des deux propositions coordonnées : son ampleur dépasse la coupe et il s'achève à l'hepthémimère, ce qui crée un mouvement d'une grande force. Après l'allégorie du *cura*, dans la strophe précédente, où Horace développait des images vives et puissantes, cette strophe met en scène l'expression d'une *sententia* dans un développement du sens également puissant. Il y a bien là sans doute la volonté d'éviter la froide transparence de simple énoncé gnomique<sup>21</sup>.

- Sept où la disjonction adjectif / nom est une hyperbate<sup>22</sup>. Cinq fois, cette hyperbate est assez courte, le premier terme se trouvant à l'initiale du vers<sup>23</sup>. Cette hyperbate met clairement en évidence le mot rejeté à la fin de la proposition, encadrée par la coupe et le changement de proposition. Ainsi le nom de la bien-aimée en 1.22. 10 :

dum *meam* canto | **Lalagen**<sup>H</sup> et ultra

terminum curis uaris uagor expeditis

Avec une telle organisation, le nom de Lalagé, au centre de la strophe, est pour ainsi dire placé en exergue, et il réapparaîtra à la fin de l'ode, à nouveau dans une position remarquable.

Mais deux fois, l'hyperbate est beaucoup plus longue, le terme subordonné se trouvant dans le cours du vers précédent. On ne s'étonnera pas qu'une construction qui crée une telle tension sémantico-syntaxique se trouve dans l'ode si tourmentée d'Europe, en 3.27. 19 et 27 :

	Sic et Europe <i>niueum</i> doloso
... . Ego quid sit <i>ater</i>	credidit tauro   <b>latus</b> <sup>D3</sup> et scatentem
Hadriae noui   <b>sinus</b> <sup>D3</sup> et quid albus	beluis pontum mediasque fraudes
peccet Iapyx.	palluit audax.

Dans des constructions aussi exceptionnelles, ce n'est pas seulement le mot en hyperbate qui se trouve mis en évidence. C'est toute la proposition<sup>24</sup> qui acquiert un rythme original, se trouvant tout entière tendue vers la résolution sémantico-syntaxique, qui intervient

<sup>21</sup> Comme le rappellent K. Quinn, 1963 et P.J. Connor, 1970, aucune ode horatienne n'est un poème didactique : l'énoncé constitue un monologue prenant place au milieu d'un décor que le lecteur est invité à reconstituer.

<sup>22</sup> Nous réservons ce terme aux cas où les mots placés entre l'adjectif et le nom constituent des « corps étrangers » (J. Marouzeau, 1938, p. 96). Pour une typologie des différentes organisations du syntagme nominal, cf. J. Bermúdez Ramiro, 1985, p. 196-200 qui distingue par les cas de disjonction ceux où le mot intercalé est étranger au syntagme de ceux où il en fait partie.

<sup>23</sup> Une fois, en 2.8.18, la disjonction est du type [nom / adjectif] et l'adjectif n'a pas de valeur déterminative : « seruitus crescit | **noua** / .... ». Mais le sens de « noua » lui donne une importance que sa position en disjonction souligne davantage encore.

<sup>24</sup> Cf. J. Dangel, 1985, p. 80.

en décalage avec le cadre métrique. Il est certain qu'avec une telle construction, la diérèse 3 prend un relief très important.

Par une telle construction, le poète donne le spectacle dramatique d'un sens profond, complexe, qui ne se laisse pas saisir immédiatement. En 3.27. 27, Europe a cru (« credit ») au taureau, et, en réalité, s'est laissée entraîner dans une aventure tragique, en ceci qu'elle n'en mesurait pas le sens. Dans sa plainte même, elle ne comprend pas toujours le sens de ses actes, avant que Vénus vienne le lui révéler. L'ode 3.27 est ainsi l'ode d'un sens obscur, qui ne peut se laisser appréhender que par la voix du poète : c'est ce que dit 3.27. 19 où le poète prend la figure de l'augure. C'est deux constructions, dans les strophes que nous venons de citer, convergent ainsi dans l'expression de la complexité du sens.

Dans ces cas, le rejet à la coupe d'un élément du groupe nominal participe à une disjonction qui, exacerbant les tensions syntaxiques, entre en conflit avec le point de repère métrique.

Les autres cas de rejet d'un nom ou d'un adjectif sont des groupes nominaux conjoints chevauchant la coupe, ou bien des groupes [verbe | sujet ou objet] (1.2. 2, 4.11. 34, C.S. 17) : on a vu déjà la valeur unitaire de ces groupes<sup>25</sup>. Mais le cas de 1.2. 2 est particulier :

Iam satis terris niuis atque dirae  
grandinis misit | **Pater**<sup>D3</sup> et rubente  
dextera sacras iaculatus arces  
terrui urbem.

Le nom « Pater », encadré par la coupe et le changement de proposition, est ici au centre de la strophe<sup>26</sup> ; il est le sujet des deux propositions de la strophe, celle qu'il clôt et celle qui le suit immédiatement. La référence à Jupiter se trouve ainsi placée au nœud même de l'énoncé. Contrairement aux deux autres cas (4.11. 34 et C.S. 17), ici la proposition est relativement longue de sorte que l'auditeur attend un point de repère pour en sentir l'achèvement ; le verbe « misit » devant la coupe pourrait sembler en fournir un bon, mais le nom « Pater » crée ici une inversion de la clause parfaite, qui permet par là même de faire le lien, en plein cours de vers, avec la proposition suivante. Par conséquent, le mot « Pater » n'est pas franchement attendu syntaxiquement ni sémantiquement ; il n'en est que plus intéressant : comme « Lalagen » dans le cas plus haut de 1.22. 10, mais avec plus d'équilibre

---

<sup>25</sup> Tels que nous les avons étudiés plus haut : cf. p. 656 sq.

<sup>26</sup> Cette mise en évidence du mot entre la coupe métrique et la coupe rhétorique est exactement l'équivalent du relief pris par un mot entre la penthémimère et l'hephthémimère d'un hexamètre dactylique (cf. J. Hellegouarc'h, 1964, p. 108-113).



car la diérèse 3 est plus commune et plus légère que l'hepthémimère<sup>27</sup>, « Pater » est le mot central de la strophe qui rayonne dans tout l'espace métrique<sup>28</sup>.

➤ *Le début du second membre après la coupe rhétorique*

Pour les nouvelles propositions qui débute ensuite, la question ne se pose plus de savoir si le contre-rejet crée un effet d'attente : cela va de soi. En revanche, cet effet d'attente est de nature particulière s'il s'accompagne d'une disjonction [adjectif/nom]. Dans ces conditions, la relation entre les deux mots crée une forte tension sémantico-syntaxique. Dans 13 cas, la proposition débute sur un adjectif qui se trouve ainsi placé à la finale du vers. Parmi ces cas :

- Sept ne constituent pas une disjonction, mais forment avec un nom au début du vers suivant un groupe nominal chevauchant le repère métrique<sup>29</sup>.
- Un forme, avec un nom devant la coupe du vers suivant, une disjonction encadrant un groupe nominal unifié. Comme dans le cas des rejets à la coupe, cette construction présente un large groupe nominal qui donne à la phrase de l'ampleur. Il s'agit du cas cité plus haut de 3.27. 26 :

... <sup>D3</sup> **et scatentem**

beluis pontum mediasque fraudes

palluit audax.

Cette ampleur du groupe nominal participe évidemment à la vigueur, que nous avons déjà signalée, de toute cette strophe.

- Cinq forment une disjonction qui crée une hyperbate très forte. 3 fois, le nom intervient à la fin du vers suivant : la disjonction encadre ainsi toute la proposition. Lorsque, en 3.27. 19, le contre-rejet se produit dans le troisième saphique et que la proposition se poursuit et s'achève dans l'adonique, l'effet d'attente n'est pas bien long, la tension n'est pas forte. À la forte hyperbate qui a précédé (ater ... sinus)<sup>30</sup>, cette disjonction fait écho<sup>31</sup>, mais sur un mode mineur pour conclure la strophe<sup>32</sup> :

... .Ego quid sit ater

Hadriae noui | sinus <sup>D3</sup> **et quid *albus***

<sup>27</sup> Cf. *infra* p. 701 sq.

<sup>28</sup> Il y a dans cette strophe, autour du mot *Pater*, intégration dans le cadre métrique d'une structure phrastique analytique peignant la catastrophe de la mort de Jules César. Par cette intégration, Horace parvient à unifier les événements désordonnés du monde dans le cadre strict de la métrique. Cf. p. 423 note.

<sup>29</sup> Là-dessus cf. p. 656 sq.

<sup>30</sup> Cf. p. 686.

<sup>31</sup> La correspondance verticale « quid ater / quid albus » souligne cet écho.

<sup>32</sup> Nous avons déjà analysé l'effet de cette rallonge finale : cf. p. 331.

peccet *Iapyx*.

Mais lorsque l'hyperbate couvre un hendécasyllabe entier, l'ampleur est beaucoup plus grande. Citons par exemple C.S. 37 :

Roma si uestrum est | opus <sup>D3</sup> ***Iliaequ***

litus Etruscum tenere *turmae*,

iussae pars mutare Lares et urbem

sospite curru,

La correspondance verticale en fin de vers évite de créer un sentiment de violence: elle souligne la grille métrique<sup>33</sup>, alors même que la syntaxe entre en conflit avec elle. On a ainsi un énoncé long et, en même temps, en accord avec le mètre : cela sied à des passages solennels et hymnique.

Cette proposition introduit en effet une longue prière aux divinités de Rome, selon le schéma du *Wenn-Stil* typique de la rhétorique hymnique. Dans ce passage très oratoire, au début de la deuxième moitié du *Chant Séculaire*, la disjonction « *Iliae... turmae* » est significative de l'élan de la phrase.

On voit donc comment les disjonctions adjectif/nom sont à même de souligner les *côla* rythmiques<sup>34</sup> qui peuvent entrer ainsi en contrepoint très net avec le rythme du vers. Que le début ou la fin de ces disjonctions intervienne en cours d'hémistiche a alors un réel intérêt : dans un cas comme C.S. 37, où la proposition débute à la diérèse 3 par le premier terme d'une disjonction qui ne se résoudra qu'à la fin du vers suivant, le contrepoint phrase/mètre ne concerne plus seulement un hémistiche, mais la strophe dans son ensemble.

C'est pourquoi il est intéressant de noter, comme nous l'avons fait, que les changements de propositions en diérèse 3 sont très fréquemment encadrés par la structure [...] nom / + adjectif ||]. Cette structure est la base de nombreuses disjonctions. En diérèse 3, le changement de proposition semble ainsi susciter, en contrepoint du rythme métrique, un rythme rhétorique qui s'étale sur toute la strophe : la relation mètre/phrase ne concerne pas seulement l'hémistiche mais l'ensemble de l'énoncé. C'est tout le cadre strophique, ou du moins une grande partie, qui se trouve ainsi réorganisée par la grille de lecture rhétorique. La diérèse 3 modifie l'équilibre de la strophe de façon plus globale que l'hepthémimère.

Outre les cas ci-dessus qui ont tous, sauf les deux premiers, une diérèse 3, on peut examiner 1.30. 2 :

---

<sup>33</sup> Dans le cas de C.S. 37-38, la présence de l'enclitique « -que » efface l'impression de rime « ...*Iliaequ* || ... *turmae*|| ». Dans le cas de 2.16. 13-14, en revanche, une rime homéoptote « ... adjectif || ... nom || » hyperdessine encore davantage le cadre métrique : « « ...*paternum* || ... *salinum* || »

<sup>34</sup> T.E.V. Pearce, 1966 et 1968, a bien montré que ces disjonctions adjectifs/noms relèvent d'un ordre des mots quasi normal en poésie latine et qu'il permet l'organisation de *côla*. Cf. ce qu'en dit également J. Hellegouarc'h, « *Fabricator Poeta* », 1984 = J. Dangel – F. Hinard, 1998 (dir)

O Venus regina Cnidi Paphique,  
 sperne *dilectam* | **Cypron**<sup>D3</sup> et *uocantis*  
 ture te multo *Glyceræ* decoram  
 transfer in aedem.

Cette ode, mélange de prière et de billet amoureux, est typique du goût alexandrin<sup>35</sup>. Malgré certains noms romains, tout paraît grec ici<sup>36</sup>. La coupe trochaïque du premier vers se présente ainsi d'emblée comme une référence au style grec et suggère une complexité rythmique. Dans un tel contexte, la diérèse 3 du vers 2 permet également d'éviter un unisson trop simple entre mètre et phrase ; surtout, il modifie l'ensemble du rythme de la strophe. En effet les tensions sémantico-syntaxiques sont exacerbées par la place : la première proposition s'achève sur un nom dont l'adjectif se trouve juste avant, devant la coupe ; la seconde proposition débute par un participe dont le nom duquel il dépend se trouve après la coupe du vers suivant, encadrant ainsi un long groupe nominal qui se déploie par delà les repères métriques :

**uocantis** || ture te multo | **Glyceræ**

Les décalages mètre / phrase, dont le nœud est la diérèse 3, concernent ainsi l'ensemble de la strophe. Une telle disposition montre l'organisation complexe du sens à l'intérieur du cadre strophique, et fait sentir, d'emblée, la différence de cette ode avec d'autres hymnes. Alors que dans beaucoup d'odes hymniques, Horace donne le spectacle d'un sens clair et univoque respectant les repères métriques, ici on voit le sens se déployer de façon complexe, selon une chorégraphie qui veut donner l'impression d'être libérée des repères métriques. La complexité de cette ode alexandrine est ainsi clairement exprimée<sup>37</sup>.

L'hepthémimère paraît beaucoup moins le lieu de disjonction mettant en jeu la strophe dans son ensemble. Dans les deux cas où le changement de proposition est encadré de la structure [...| nom / + adjectif|], il s'agit de constructions plus brèves. 4.2. 54 présente en fin de vers le début d'un ablatif absolu intégré à une relative : le couple ablatif participe / nom se trouve de part et d'autre du changement de vers :

Te decem tauri totidemque uaccae,  
 me *tener* soluet | *uitulus*,<sup>H</sup> *relicta*

<sup>35</sup> Cf. H.P. Syndikus, 2001, p. 270-273 ; R.G.M. Nisbet – M. Hubbard, 1970, p. 343-344.

<sup>36</sup> Kiessling-Heinze, 1955, p. 130, note *ad loc.*, reconnaissent dans *Mercurius* (v.8) un „Ersatz“ de *πειθώ*. Cf. cependant la note suivante.

<sup>37</sup> F. Cairns, 1971, p. 444-446 souligne l'originalité de cette ode par rapport au genre canonique du κλήτικος ὕμνος : cette ode mêle la posture civile et la posture privée. Il s'agit d'un poème amoureux où le locuteur prie en son nom propre pour que la divinité lui rende service, mais les termes utilisés font penser à une posture civique : Horace prie pour un transfert de la divinité de cités étrangères où elle a son culte (Cnide, Paphos, Chypre) vers un nouveau temple, et l'expression employée (*transfer in aedem*) renvoie très exactement à la pratique romaine de l'*euocatio* qui relève d'une pratique publique. L'emploi de ce motif dans une pratique privée située dans un contexte grec témoigne de la complexité générique de cette ode. Le rythme qui y est utilisée l'exprime.

*matre qui largis iuuenescit herbis*

*in mea uota*

Il s'agit de la fin de l'ode 4.2. Le poète a encouragé son allocataire, Julie Antoine, à chanter Auguste, et, ici, il peint la scène d'un sacrifice commun. Ce sacrifice accompagne la célébration commune que le poète veut faire à Auguste. Comme souvent, le sacrifice peut se lire comme une représentation, en abyme, du poème<sup>38</sup> : cette image était donc attendue, célébration poétique et célébration religieuse allant de pair. Mais en 4.2. 54, l'offrande, que veut faire le poète, d'un veau, ouvre une longue relative qui va se prolonger sur une strophe et demi et où le poète décrit l'animal. Cette fin de l'ode 4.2 a surpris bien des critiques ; quel que soit le sens symbolique que l'on puisse lui donner, cette image du front pur d'un jeune veau, auquel le poète apporte des couleurs très vives, permet de clore l'ode sur un motif remarquable et qui a valeur conclusive<sup>39</sup>. Or, cette description du veau débute, au détour d'un ablatif absolu, à l'hepthémimère de 4.2. 54. Cet ablatif absolu, de part et d'autre du changement de vers, a un effet de rupture assez franche<sup>40</sup>, très différente des cas cités ci-dessus de diérèse<sup>341</sup>.

Parmi les changements de propositions intervenant dans le cours du second hémistiche de l'hendécasyllabe saphique, ceux en diérèse 3, plus souvent qu'en hepthémimère, jouent ainsi sur des disjonctions entre adjectif et nom, qui font ressentir les effets de la coupe rhétorique sur une grande partie de l'espace métrique. Cela permet une réorganisation d'ensemble des structures métriques.

---

<sup>38</sup> G. Davies, 1991, p. 120, reconnaît dans les sacrifices religieux présentés dans les *Odes*, particulièrement ceux de 3.13 (à la fontaine de Bandusie) et de 4.2, des objectivations de l'œuvre d'art, et particulièrement des emblèmes du lyrisme.

<sup>39</sup> Face à l'étrangeté de ce motif final, on est souvent tenté d'y apporter une interprétation symbolique et méta-poétique. On a souvent noté (cf. E. Fraenkel, 1957, p. 439) le paradoxe qui consiste à parler en un vers des dix taureaux sacrifiés par Iullus, et en sept du jeune veau offert par le poète : cela témoigne de la volonté de donner de l'importance à cette image. M.C.J. Putnam, 1986, p. 60-61 note la valeur esthétique de la description du veau avec les contrastes de lumière. Il suggère d'y voir l'idée de renaissance d'une voix lyrique humble mais hautement suggestive. L'idée de renaissance se fait sentir dans la répétition du préfixe /re-/ (« relicta ; referentis »), le critique suggère même de comprendre « iuuenescit » au sens métaphorique de rajeunir en se référant à Ovide, *Am.* 3.7. 41 ; malgré la jeunesse et la simplicité du veau, il demeure néanmoins dans des herbages épais, ce qui, selon M.C.J. Putnam, constitue un paradoxe et une référence à Callimaque. La complexité rythmique de cette strophe, avec l'appui sur des positions métriques originales, est à même d'exprimer cette profondeur du sens méta-poétique.

<sup>40</sup> Comme nous l'avons déjà dit (cf. p. 638 note : R.G.M. Nisbet *art. cit.*, in J.N. Adams – R.G. Mayer 1999 [éd.] p. 151), l'ablatif absolu en fin de phrase est une technique rhétorique particulièrement notable chez Horace, mais il convient de la mettre en relation avec la grille de lecture métrique. Ici, l'ablatif absolu intervient en plein cours de vers : cela crée un effet de surprise qui attire l'attention sur la profondeur du sens de ce passage. L'effet est fort différent d'un ablatif absolu en enjambement strophique, bien plus insistant (cf. en 4.14. 32-33 : p. 638 note) ou en changement de vers, où un unisson semble se créer avec la grille strophique qui intègre ainsi la rallonge (cf. 1.25.11-12 : cf. p. 714 note).

<sup>41</sup> Nous ne dirons rien ici du second cas, 4.11. 34 qui va nous intéresser particulièrement plus loin (cf. p. 716) pour une autre raison.

iii. Verbe en finale de proposition en rejet derrière la coupe métrique

On vient de voir que le repère de changement de proposition en diérèse 3 cherchait souvent à être encadré d'un nom et d'un adjectif, de façon à créer des tensions sémantico-syntaxiques impliquant l'ensemble de la strophe.

Or à l'inverse, la comparaison entre le Tableau C-10 et le Tableau C-11 montre que la fin de proposition en hephthémimère est très souvent précédée d'un verbe, placé en position finale de proposition, en rejet devant la coupe. Cette construction est deux fois plus fréquente qu'en diérèse 3. Il nous semble que l'effet créé par ce verbe en rejet derrière la coupe métrique est très différent des cas que nous avons étudiés précédemment : ici, la tension syntaxique n'est pas exacerbée par une disjonction adjectif / nom, le verbe intervient comme une chute finale pour l'énoncé, chute qui se trouve renvoyé au-delà du repère métrique. L'effet de ce rejet du verbe est plus incisif, mais aussi plus ponctuel.

Nous avons déjà cité la strophe 3.11. 41-44, où la phrase s'achève, à l'hephthémimère du deuxième vers, sur un verbe<sup>42</sup> ; au vers suivant, c'est un verbe également qui clôt une proposition à la même position :

... | lacerant.<sup>H</sup> Ego illis  
 mollior nec te | **feriam**<sup>H</sup> neque intra  
 claustra tenebo.

La discordance au troisième hendécasyllabe entre le mètre et la phrase est forte, du fait du rejet du verbe à la coupe et de l'encadrement du changement de vers par un groupe prépositionnel : intra || claustra<sup>43</sup>. À l'intérieur du cadre de la strophe, une rhétorique du *pathos* est ainsi mise en scène, avec une chorégraphie complexe où la phrase dans son déploiement paraît se heurter aux repères du mètre. Est ainsi représenté le discours d'Hypermnestre, dans toute son inquiétude et son agitation. Mais cette rhétorique du *pathos* demeure, malgré tout, maîtrisée par une grille de lecture métrique présente et prégnante. Il faut remarquer en effet la correspondance verticale des deux verbes trissyllabiques « lacerant / feriam » qui hyperdessine le cadre métrique<sup>44</sup>.

De la même manière, forte est la vivacité créée par le contrepoint entre les deux grilles de lecture dans la demande insistante du vers 1.2. 45 :

Serus in caelum | **redeas**<sup>H</sup> diuque  
 laetus intersis populo Quirini.

<sup>42</sup> Cf. p. 681.

<sup>43</sup> Sur ce point, cf. p. 615.

<sup>44</sup> Dans ce contrepoint entre un déploiement rhétorique apparemment libre et un cadre métrique prégnant, nous reconnaissons une mise en scène maîtrisée du *pathos*. Certains critiques n'hésitent pas à parler, eux, de parodie de la souffrance : D. West, 2002, p. 108 qualifie ce récit de « piece of unscrupulous persuasion aimed by Horace and Mercury at the sentimentality and inexperience of the virgin Lyde ». Il considère que cette ode « make fun of the sentimentality of the Roman love elegy ».

Cette prière de rester parmi les hommes appartient à la topique hymnique ; le fait que cette rhétorique entre en discordance avec le cadre métrique incite l'auditeur à y voir quelque chose d'original<sup>45</sup>. À ce vers commence une ambiguïté : le poète s'adresse-t-il toujours à Mercure, ou bien prononce-t-il une prière à Octave<sup>46</sup> ? La complexité énonciative, et donc rhétorique, de ce passage explique que le poète, dans le cadre de la strophe, n'en donne pas une représentation simple et transparente, mais crée un rythme complexe. Là-encore, on notera que le cadre métrique est hyperdessiné de façon originale : la variété d'épanalepse synonymique « || serus... diuque|| » souligne les extrémités du cadre du vers<sup>47</sup>. Le contrepoint est donc complexe, entre une rhétorique qui déborde les repères métriques et un cadre métrique pourtant prégnant du fait de procédés originaux qui l'hyperdessinent.

Dans les cas que nous venons de voir, le verbe qui intervient en rejet derrière la coupe métrique est trissyllabique et clôt la proposition à l'hephthémimère. C'est en effet à cette coupe rhétorique qu'une telle organisation est la plus fréquente d'après le Tableau C-11. Avant un changement de proposition en diérèse 3, le verbe est plus rare<sup>48</sup>. Le cas de 3.27. 50, déjà analysé, est exceptionnel car il correspond à une fin de phrase. Reste 1.12. 51<sup>49</sup> :

Gentis humanae pater atque custos

orte Saturno tibi cura magni

Caesaris fati | **data**:<sup>D3</sup> tu secundo

Caesare regnes.

Dans ce passage invocatoire, le rejet de « data » donne un relief évident à la phrase, en modifiant le rythme de la strophe, qui évite ainsi une concordance trop simple mètre / sens. Cependant, le décalage est limité : le verbe n'est qu'un participe, l'auxiliaire étant sous-entendu, l'anaphore « tibi / tu » participe d'une synaphie rhétorique<sup>50</sup>, sans parler de la correspondance verticale « Caesaris / Caesare »<sup>51</sup>. C'est donc à l'intérieur d'un cadre métrique parfaitement souligné qu'a lieu le rejet du verbe. L'équilibre de la strophe est maintenu. Cependant le décalage existe entre les deux grilles de lecture et semble témoigner, comme en 1.2. 45, de la difficulté d'inclure Octave dans un hymne divin.

---

<sup>45</sup> Ménandre le Rhéteur, 3.377. 28 rappelle le caractère conventionnel d'une telle prière dans la rhétorique épictétique. R.G.M. Nisbet – M. Hubbard, 1970, p. 37 notent bien le caractère problématique de son adresse au *princeps*.

<sup>46</sup> Comme le note M. Lowrie, 1997, p. 319, le chant de louange à Auguste n'est qu'un horizon à atteindre dans les *livres I-III* : Octave-Auguste n'y fait jamais l'objet d'une louange entièrement civique et achevée.

<sup>47</sup> Sur ce type de structure, cf. p. 466.

<sup>48</sup> Cf. p. 681.

<sup>49</sup> Le troisième cas est 4.11. 21. Mais comme nous l'avons dit, la proposition qui s'achève à la diérèse 3 est une relative intégrée dans une principale : le relief de changement de proposition est donc moins fort.

<sup>50</sup> J. Soubiran, 1975, p. 61-69 (cf. *supra* p. 636).

<sup>51</sup> Cf. ci-dessus p. 429.

iv. Synthèse

Cette étude des changements de propositions en cours de second hémistiche saphique a montré la variété des décalages métrique / rhétorique qu'ils pouvaient créer selon la nature des mots placés dans cet hémistiche, à la fin de première proposition et au début de la seconde. Selon que ces mots forment avec des termes disjoints des couples syntaxiques ou bien qu'ils constituent, comme le verbe, le nœud de la proposition, le contrepoint entre les deux grilles s'étendra sur toute la strophe ou bien au contraire restera concentré sur l'hémistiche.

Il semble bien, d'après les chiffres, qu'en hephthémimère, les changements de propositions, moins fréquents, sont plus incisifs, le conflit avec le mètre demeurant ciblé sur cet endroit et étant ainsi plus vif. Au contraire, de façon générale, le changement en diérèse 3 paraît, lui, mettre en jeu l'énoncé de façon plus générale<sup>52</sup> : cette coupe rhétorique, plus fréquente, aurait ainsi pour effet de remodeler dans son ensemble le rythme de la strophe par le contrepoint qu'elle établit avec la grille métrique.

Cette conclusion doit être maintenant confirmée par les changements de groupes non propositionnels dans ces deux positions métriques : c'est d'ailleurs pour ce type de changement que la diérèse 3 est beaucoup plus fréquente que l'hephthémimère<sup>53</sup>.

c) Changements de groupes non propositionnels en diérèse 3 et hephthémimère

Comme le montre le Tableau C-5, c'est surtout à cause des groupes non propositionnels que la coupe rhétorique en diérèse 3 est beaucoup plus fréquente qu'en hephthémimère : on en recense 32 à l'une contre 14 à l'autre<sup>54</sup>. Cependant tous les cas ne sont pas semblables et certaines distinctions vont nous permettre de saisir ce qui visiblement fait la spécificité des repères rhétoriques en diérèse 3 par rapport à ceux en hephthémimère.

Pour ce faire, nous nous intéresserons à deux problèmes, d'abord la position dans la phrase du membre rythmique s'achevant à l'hephthémimère, ensuite la nature grammaticale du mot qui clôt ce membre.

i. Position des groupes non propositionnels dans la phrase :

Dans la totalité des cas, les membres rythmiques qui ne correspondent pas à des changements de propositions sont des groupes (nominaux le plus souvent, mais aussi adjectifs) fonctionnellement équivalents, coordonnés ou juxtaposés, accompagnés ou non des

---

<sup>52</sup> Du moins une partie de l'énoncé, celle formée par le membre syntaxique qu'encadre le groupe nominal disjoint. Comme le notait déjà J. Marouzeau, 1938, p. 96, cette disjonction adjectif – nom a pour effet de former un groupe « épais et compact » : c'est ce groupe tout entier qui entre en discordance avec l'intermot diérèse 3 du vers. Sur l'unité rythmique du membre créé par la disjonction adjectif-nom, cf. . E.D. Stevens, 1953 qui parle de *sense rhythm* et T.E.V. Pearce, 1966.

<sup>53</sup> Cf. Tableau C-5.

<sup>54</sup>En excluant, rappelons-le, les cas 4. du Tableau C-8 où le changement de groupe est sans pertinence stylistique.

marqueurs formels. Ces membres rythmiques non propositionnels, fonctionnellement équivalents, dépendent d'un terme recteur : par exemple, des groupes nominaux objets ou sujets dépendent d'un verbe qui les régit.

Le membre rythmique qui débute après la coupe rhétorique peut être placé à des positions diverses par rapport au terme recteur : l'effet du changement de membre, et donc de la coupe rhétorique, sera alors différent. On peut distinguer trois types de coordinations (ou juxtapositions) de groupes nominaux ou adjectifs. Celles-ci peuvent intervenir :

- En **position centripète** par rapport au terme recteur : ainsi en 2.6. 21 :

Ille te mecum | **locus**<sup>D3</sup> et beatae

**postulant** arces.

Après « locus », intervient un changement de groupe sujet qui constitue un repère rhétorique non négligeable, d'autant plus que le premier groupe sujet avait débuté, par disjonction, au début du vers « ille... | locus / ». Il faut donc reconnaître à la diérèse 3 la valeur d'une coupe rhétorique stylistiquement importante. On pourrait qualifier ce repère rhétorique de synthétique car l'intégrité de la phrase est parfaitement assurée par la position du verbe en position pénultième de phrase : on peut être tenté de faire une légère pause après « locus » mais on n'ignore pas que la phrase doit se poursuivre.

- En **position centrifuge** par rapport au terme recteur, suivant un autre groupe déjà en position centrifuge : ainsi en 3.8.6 :

**Voueram** dulcis | **epulas**<sup>H</sup> et album

Libero caprum.

Ici, à nouveau, un changement de groupe intervient après « epulas » : il y a bien également une coupe rhétorique ; mais cette fois, le repère est de nature analytique : l'énumération se fait librement, le verbe étant à l'initiale. Aucune tension syntaxique n'existe : la tentation de pause est donc plus grande.

- En **position centrifuge de relance** : ainsi en 1.10. 3:

uoce **formasti | catus**<sup>D3</sup> et decorae

more palaestrae.

La diérèse 3 correspond à la coordination de deux groupes ablatifs, « uoce et decorae more palaestrae », dépendant du verbe « formasti » accompagné de l'épithète à valeur adverbiale « catus ». Après « catus », la proposition pourrait paraître achevée, mais au premier complément ablatif vient s'ajouter de façon inattendue un second. Ce groupe vient ainsi relancer la proposition, alors que l'auditeur pouvait s'attendre à ce qu'elle s'achève là.

Telles sont les trois organisations possibles de membres rythmiques non propositionnels coordonnés : selon la place qu'ils ont par rapport au terme recteur, l'intégrité



de la phrase, son aspect synthétique, unifié, sera plus ou moins maintenu. Or si l'on compare la fréquence de ces différents changements en diérèse 3 et à l'hephthémimère, on arrive aux résultats suivants :

Tableau C-12

	position centripète	position centrifuge	relance	TOTAL
diérèse 3	17 : 54,8 %	7 : 19,4 %	8 : 25,8 %	32
hephthémimère	7 : 50 %	5 : 35,7 %	2 : 14,3 %	14

Il est vrai que le nombre d'hephthémimères est peut-être trop faible pour que des conclusions puissent être tirées ; il semblerait pourtant que les changements de groupes en diérèse 3 correspondent davantage à des relances qu'en hephthémimère.

On ne repère de relances à l'hephthémimère qu'en deux occasions :

- en 3.11. 49 :

I *pedes* quo te | **rapiunt**<sup>H</sup> et *aurae*,

- En C.S. 55 :

Iam mari terraque manus potentis

Medus Albanasque timet securis ;

iam *Scythae* responsa | **petunt**<sup>H</sup> *superbi*

*nuper et Indi*;

Dans ces deux cas, la relance à l'hephthémimère crée un mouvement d'une vivacité remarquable. Nous l'avons déjà souligné au sujet de 3.11. 49<sup>55</sup>. Pour ce qui est de C.S. 55, on notera que cette relance à l'hephthémimère suit une coupe métrique trochaïque. Nous étudierons plus loin la valeur spécifique d'une telle disposition<sup>56</sup> ; mais on peut reconnaître, pour le moment, que la relance après « petunt » donne à l'énoncé, qui par ailleurs suit le cadre du vers<sup>57</sup>, un mouvement vif qui rappelle la menace que furent autrefois les Scythes et les Indiens : dans cet hymne religieux, où la cité marque son entrée dans un nouveau *saeculum*, notre poète introduit une allusion à l'actualité politique dans des termes que l'on retrouve dans ses *Odes*. Le contrepoint entre métrique et rhétorique semble marquer l'union d'un chant religieux communautaire et de l'éloge d'Auguste<sup>58</sup>.

<sup>55</sup> Nous avons également dit que la symétrie « pedes... | ... et aurae » réduisait, dans la grille métrique, le sentiment de relance libre : cf. p. 677.

<sup>56</sup> Cf. p. 712 sq. Pour le rattachement de « superbi » à « Indi », qui est généralement suivi par les éditeurs, cf. F. Villeneuve, 1929, *ad loc.* note 3.

<sup>57</sup> Plusieurs procédés rhétoriques hyperdessinent le cadre strophique : l'anaphore de « iam » en début de premier et de troisième vers, la rime à la fin des premier et deuxième vers (...potentis || ... securis ||) et l'écho syntaxique entre la fin du troisième et celle du quatrième (... superbi|| ... Indi ||||) ».

<sup>58</sup> Un des problèmes poétiques majeurs que nous semble poser le *Chant Séculaire* est celui de réunir dans le cadre du poème les aspects extrêmement variés des Jeux de 17 av. J.-C. . J. Perret, 1959 (1), montre comment

Au contraire, avec une diérèse 3, une telle relance est plus fréquente. Ainsi, outre le cas cité ci-dessus de 1.10. 3, les vers 2.16. 39-40 :

...; mihi *parua rura et*  
*spiritum Graiae tenuem Camenae*  
 Parca non mendax | **dedit**<sup>D3</sup> *et malignum*  
*spernere uolgus.*

Pour clore cette ode où il encourage son allocutaire à l'*otium*, seul moyen de jouir de la vie dans sa totalité, le poète ajoute à cette morale l'image de la simplicité, la *tenuitas*, comme double idéal de vie et d'art<sup>59</sup>. La définition de la morale lyrique paraît alors assez complète; la relance a ainsi un effet surprenant, ce qui incite à y reconnaître une valeur de chute aussi bien pour la phrase que pour l'ode tout entière. D'un coup, elle replace le poète, qui se définissait jusqu'ici par la simplicité, au-dessus de la foule, comme *uates* inspiré, et annonce la posture de *Musarum sacerdos* au début des Odes Romaines qu'il prendra au moment de prononcer le fameux « Odi profanum uolgus » en 3.1. 1<sup>60</sup>. Cette relance finale est donc d'une grande importance, et la coupe rhétorique diérèse 3 qui l'introduit a une importance dans la lecture *ad sensum* des structures métriques.

Ces cas de relance, et également, mais dans une moindre mesure, les cas de position centrifuge, sont du plus grand intérêt stylistique. S'y confrontent en effet une grille métrique très close (position en cours de vers) et une rhétorique ouverte (relance ou organisation centrifuge).

Les cas d'organisations centripètes sont en cela moins intéressants : on ne s'étonnera donc pas qu'ils soient majoritaires aux deux coupes<sup>61</sup>. Cela ne veut certes pas dire que ces constructions centripètes soient sans intérêt, car les rejets par rapport à la coupe apportent

---

Horace réunit, sous la médiation d'Apollon, divinité de la poésie, les dieux nocturnes des anciens *Ludi* (Ilithyia, Parques, Tellus) et les divinités capitoline introduites dans le nouveau rituel ; de même, tout en renouant, en ce changement de siècle, avec les origines de Rome (C.S. 37-44), le *Chant Séculaire* fait allusion à l'actualité politique et aux réussites d'Auguste : selon M.C.J. Putnam, 2000, p. 83-84, le poète y parvient en demeurant dans l'abstraction : Auguste n'est nommé que par la périphrase « Anchisae sanguis » (C.S. 50), l'impérialisme romain est désigné par la métonymie « Albanas securis » qui semble renvoyer aux *Albani patres* de l'*Énéide* (1.7) et le pouvoir de Rome sur les peuples conquis est désigné en des termes à la résonance religieuse (« responsa petunt » : consulter comme un oracle [sur cette interprétation, cf. E. Fraenkel, 1957, p. 376 n. 4]). Dans cette difficulté d'unir le présent de Rome à la célébration religieuse, A. Barchiesi, « the uniqueness of Carmen Saeculare », in A.J. Woodman – D.C. Feeney, 2002, p. 118-119, reconnaît un problème générique : le genre du péan, d'origine grecque, auquel, selon le critique, appartient le Chant Séculaire, est le chant d'une cité et non d'un empire : si le chant séculaire demeure essentiellement tourné vers Rome et ses sept collines, cette strophe 53-56 rappelle soudain l'ouverture de Rome sur le monde.

<sup>59</sup> Pour l'identification de la « mensa tenuis » et du « genus tenue », cf. H.G. Mette, 1961 et plus récemment D.P. Fowler, « Horace and the aesthetic of politics » p. 254, in S.J. Harrison, 1995 (éd.)

<sup>60</sup> En même temps, il est vrai, cette position de mépris du monde est celle, épicurienne, d'un mépris de tout ce qui pourrait obscurcir la tranquillité du sage : H.P. Syndikus, 2001, p. 436 met en parallèle 2.16 et 3.1, rapproche le « sperne uoluptates » de *ép* 1.2. 55, et compare ces deux odes au proème du chant II du *De Natura* de Lucrèce.

<sup>61</sup> La pertinence stylistique, c'est l'écart par rapport à l'usage. « Un procédé stylistique n'apparaît pleinement que quand il s'écarte de la norme » : c'est la « loi de l'écart ». Cf. J. Hellegouarc'h, 1978, p. 243.

toujours là un relief notable. Dans la strophe 1.32. 9-12, la même coupe rhétorique revient à deux vers de distance :

*Liberum et Musas | Veneremque<sup>H</sup> et illi*  
*semper haerentem puerum* canebat  
*et Lycum nigris / oculis<sup>H</sup> nigroque*  
*crine* decorum

Cette strophe est tout entière formée d'une accumulation. On a ici le sentiment d'une surabondance des sujets susceptibles d'être traités par le lyrisme éolien. C'est cette profusion qu'expriment les contre-rejets aux hephthémimères, au v. 9 [ .../ et illi || ... »], et au v. 11 [... / nigroque || ...] : ces enjambements incitent à une synaphie, à une lecture d'une traite de toute la strophe de façon à donner le sentiment que l'accumulation ne s'arrête pas. D'ailleurs au v. 9, les élisions entre les groupes « *Liberum et* ..., *Veneremque et...* » interdisent la pause de diction<sup>62</sup>.

De même, la disposition des mots place les deux fins de membres en hephthémimère en position centripète. Au vers 9, l'hephthémimère correspond à une coordination de groupes objets compléments du verbe « *canebat* » qui se trouve à la fin du vers 10 : jusqu'à la moitié de la strophe, la disposition des mots est donc strictement synthétique. Dans la seconde moitié de la strophe, intervient en relance le nom de « *Lycum* » qualifié par un long groupe adjectif dont la disposition des mots est également très synthétique : la fin du membre « *nigris oculis* », à l'hephthémimère du vers 11 est centripète puisque le membre dépend de « *decorum* » qui clôt la strophe. À l'exception du pilier analytique de fin de deuxième hendécasyllabe, cette strophe a donc une forte tendance synthétique et les deux changements de membres à l'hephthémimère sont en position parfaitement centripète. Ces changements de membres sont intégrés à la fois dans la grille rhétorique et dans la grille métrique (intervenant en cours de vers). S'il y a conflit mètre / syntaxe, il est certes dans l'enjambement, mais non dans une incitation à la pause que créerait le changement de groupe mais qui n'est que très faible ici.

On notera d'ailleurs que, parmi ces cas de construction centripète, lorsque le changement de groupe intervient en hephthémimère, dans la majorité des cas, on n'a pas de rejet à la coupe : autrement dit, pour reprendre l'exemple ci-dessus, la construction du v. 9 (avec un premier changement de groupe à la coupe « | *Veneremque /...* ») est plus fréquente que celle du v.11 (avec rejet à la coupe : « *nigris | oculis /...* »). Sur ce point, là encore, l'hephthémimère rhétorique modifie moins le rythme d'ensemble du mètre.

<sup>62</sup> L'hephthémimère rhétorique à « *Veneremque<sup>H</sup> et illi* » est donc effacée dans la grille de lecture métrico-prosodique qui force à la synaphie.

Il semble donc que la diérèse 3 soit davantage recherchée dans les constructions centrifuges, ouvertes rhétoriquement, en discordance avec une grille métrique intégrante. Au contraire, les hephthémimères ont moins de relief rhétorique, car elles interviennent plus majoritairement dans des constructions centripètes et reconnaissent au repère métrique de la coupe un relief souvent objectivement identifiable.

La diérèse 3 est donc beaucoup plus recherchée comme facteur de modification du rythme métrique, et, en cela, intervient plus fréquemment dans des constructions rhétoriques à même de modifier ce rythme sensiblement. Cela confirme, au niveau du changement de groupe non propositionnel, l'impression donnée par l'étude des changements de propositions. Une étude de la nature du mot avant le changement du groupe (donc entre la coupe métrique et la coupe rhétorique) va permettre d'aller plus loin dans l'analyse.

ii. Nature du mot avant le changement de groupe :

Dans les cas de changements de groupes non propositionnels, les disjonctions adjectif/nom, telles que nous avons pu en voir pour les changements de proposition<sup>63</sup>, sont beaucoup plus rares. Ce moyen de souligner le *côlon* rythmique paraît moins recherché lorsqu'il ne s'agit pas d'une proposition. On ne rencontre pas de franche hyperbate ; en revanche, certaines disjonctions permettent d'encadrer tout ou partie du long groupe nominal auquel un autre sera coordonné dans le cours du second hémistiche. Ainsi en 4.2. 41-44 :

Concines laetosque | dies<sup>H</sup> et urbis

publicum ludum super impetrato

fortis Augusti | reditu<sup>H</sup> forumque

litibus orbum

Cette strophe qui chante la paix retrouvée grâce à Auguste est formée d'une accumulation de trois groupes nominaux, dont le deuxième occupe l'équivalent de deux vers. La discordance avec le mètre est parfaite ici, puisque ce second groupe nominal débute à l'hephthémimère du premier hendécasyllabe et s'achève à celle du troisième. La joie, à la fois du poète, de son interlocuteur et de la communauté civique tout entière, est ici représentée dans un rythme complexe qui en fait ressortir toute la profondeur : à la réflexion politique qu'implique la louange au chef Horace associe une réflexion métapoétique sur la meilleure manière de le chanter<sup>64</sup>. La limite du second groupe nominal est soulignée par la disjonction « impetrato ... reditu » qui encadre le groupe prépositionnel dépendant. Dans l'ensemble de cette strophe se trouve ainsi créé un rythme original.

---

<sup>63</sup> Cf. p. 685 sq.

<sup>64</sup> Cf. S.J. Harrison, « Horace *Odes* 4.2 », in S.J. Harrison, 1995 (éd.), p. 117-122. On notera de plus que l'emploi de la préposition « super » a un aspect officiel qui convient au contexte politique (cf. R.M. Nisbet – N. Rudd, 2004, p. 129).

Mais une telle construction est exceptionnelle. L'attention est en revanche attirée sur une structure comparable à 1.2. 2 pour les changements de proposition<sup>65</sup>, celle qui consiste à placer, avant le changement de groupe, un mot en facteur commun de ce groupe et du précédent. Lorsque ce mot n'est pas le terme recteur du groupe, cette construction a plutôt pour effet d'atténuer le relief du changement de groupe puisque un mot fait transition. Celui-ci prend, du même coup, une importance particulière<sup>66</sup>. C'est le cas, unique, de 4.11. 17 :

iure solemnis | **mihi**<sup>D3</sup> sanctorque  
paene natali proprio quod ex hac  
luce Maecenas meus affluentis  
ordinat annos

Dans une telle construction, c'est bien « mihi » qui a du relief : par là, Horace insiste sur le lien qui l'unit à Mécène : à « **mihi** » derrière la coupe, répond, deux vers plus bas, en correspondance verticale « Maecenas | **meus** ». Le pronom est en facteur commun de deux adjectifs qui l'encadrent et dont le sens est clair : « **solemnis** | mihi / **sanctorque** ». Le lien si fort qui unit Horace à son ami n'est pas loin du sacré<sup>67</sup>.

Mais dans la plupart des autres cas, le mot en facteur commun est le verbe dont dépendent les deux groupes nominaux. On en rencontre 10 cas dans les hendécasyllabes saphiques. Rien ne permet, sur ce point, de faire de différence entre la diérèse 3 et l'hepthémimère. Malgré cette position après le verbe, le nouveau groupe nominal n'est pas toujours une relance. En 3.20. 15, le lexème couplé « aut... aut... » intègre le second groupe nominal dans la phrase :

qualis aut Nireus | **fuit**<sup>D3</sup> aut aquosa  
raptus ab Ida.

L'alternative « aut... aut... » unifie de manière synthétique cette deuxième moitié de la strophe : on ne peut donc parler de relance après « fuit ». En réalité, ce sont ces deux vers tout entiers qui forment une rallonge au rythme remarquable. Le relief de la diérèse 3 crée une structure originale, pleine de grâce, il donne le spectacle amusant et sans doute ironique, d'une comparaison d'un sujet léger avec des références épiques<sup>68</sup>.

Mais la plupart du temps, néanmoins, après le verbe en facteur commun vient une relance :

- Ou bien qui s'achève très simplement à la fin du vers, comme en 1.2. 34 :

---

<sup>65</sup> Cf. p. 687.

<sup>66</sup> Il en allait de même en changement de proposition pour le sujet en facteur commun « pater » en 1.2. 2 : cf. *supra* p. 687.

<sup>67</sup> Sur l'importance de cette strophe, dans l'ode, cf. l'étude que nous en avons menée, p. 661.

<sup>68</sup> D. West, 2002, p. 176 souligne le burlesque de cette ode.

Quam Iocus circum|uolat<sup>D3</sup> et Cupido.

- Ou bien (c'est le cas le plus fréquent), intervenant en troisième hendécasyllabe, se poursuit en enjambement sur l'adonique final, comme 1.12. 35 :

... memorem an superbos

Tarquini fasces | **dubito**<sup>D3</sup> an Catonis

nobile letum.

Dans tous ces cas, le verbe a évidemment un relief notable (cf. « dubito » bien-sûr), mais de façon générale, c'est tout le groupe qui suit la coupe, et le groupe nominal qui se trouve mis en évidence. La force sémantico-syntaxique contenue dans le verbe rejaillit sur le groupe qui le suit. Quand il s'agit d'une relance, sa position, juste après le verbe théoriquement clôturant, la fait ressortir.

Nous avons essayé ici d'analyser la nature grammaticale des mots où s'achève le membre rythmique devant la coupe rhétorique, et de différencier les effets créés. Comme pour les membres propositionnels, nous avons souligné la puissance des cas où le mot entre coupe métrique et coupe rhétorique est un verbe. Cependant, nous n'avons pas, cette fois, repéré de différences entre diérèse 3 et hephthémimère.

#### d) Longueur des côla rythmiques et organisation métrique :

L'analyse de la nature des membres rythmiques et de l'organisation des mots à l'intérieur nous a amené à certaines conclusions sur leurs emplois et la position où ils s'achèvent dans le second hémistiche saphique.

Il a semblé apparaître que la position en diérèse 3, lieu privilégié de l'achèvement des membres rythmiques, est plus proprement recherchée lorsqu'il s'agit de réorganiser dans son ensemble les structures métriques, en créant avec lui un contrepoint par des structures centrifuges (relances de groupes nominaux) ou par des disjonctions adjectif / nom qui mettent en jeu l'ensemble de la strophe. L'hephthémimère est plus rare, son effet est plus ciblé ; lorsque la discordance est réelle entre phrase et mètre, elle correspond souvent à des effets un peu rudes, propres à des passages pathétiques. C'est du moins l'impression qui est ressortie de l'analyse précédente.

Le moment est venu maintenant de nous intéresser de plus près à ce rythme créé par ces coupes rhétoriques. Après avoir examiné l'organisation verbale autour de ces coupes rhétoriques et montré les différences qui pouvaient exister dans ce domaine entre diérèse 3 et hephthémimère, nous allons maintenant voir comment l'une et l'autre coupe rhétorique permettent chacune une rythmisation différente des structures métriques au service du sens.

Pour ce faire, après avoir souligné l'importance de la diérèse 3 dans l'organisation d'ensemble du cadre strophique, nous comparerons la réorganisation des structures métriques

que la diérèse 3 et l'hepthémimère rendent possible : nous examinerons successivement le membre rythmique qui suit la coupe rhétorique et l'ensemble du vers où intervient cette coupe. Ce dernier point nous amènera à nous interroger sur la possibilité stylistique d'apparier une coupe rhétorique dans le second hémistiche à une coupe au premier.

i. Coup d'œil sur l'organisation métrique créée par la diérèse 3 :

Nous avons montré plus haut que la diérèse 3 était à même de réorganiser dans son ensemble le rythme métrique de la strophe. Avant d'examiner en détail comment cette rerythmisation des structures métriques quantitatives et de la comparer à ce qui a lieu avec l'hepthémimère, il nous paraît opportun de montrer l'importance de la diérèse 3 dans la réorganisation du cadre métrique.

L'examen de la diérèse 3 si fréquente dans les *Odes* montre immédiatement qu'elle coupe le vers saphique de façon assez équilibrée :

– U – – – U U<sup>D3</sup> – U – X

Nous l'avons dit, la coupe penthémimère partage le vers en 5 + 6 syllabes, ou si l'on préfère en 2 fois 5 demi-pieds. Si nous admettons la scansion des vers éoliens en pieds, la coupe rhétorique en diérèse 3 organise le vers en 6 + 4 demi-pieds, ce qui crée un équilibre tout à fait acceptable, assez proche de celui du type 7 + 5 créé par l'hepthémimère de l'hexamètre dactylique<sup>69</sup>.

Mais si elle crée un bon équilibre en soi-même, la diérèse 3 reste, malgré tout, très dépendante de la penthémimère dont elle n'est éloignée que de deux mores : J. Soubiran a bien montré qu'Horace a toujours veillé, par des procédés de synaphie prosodique, à éviter toute possibilité de pause à cet endroit du vers<sup>70</sup>. Une telle diérèse exige d'ailleurs une diction irréprochable, tant il est vrai que la moindre pause après le biforme transformerait le dactyle central en un crétique et ferait un vers faux. En contrepoint de cette diérèse 3 rhétorique, la grille de lecture métrique reste donc très prégnante.

C'est pourquoi, la coupe rhétorique en diérèse 3 est un procédé assez léger (il s'agit du rejet d'un mot pyrrhique), sans violence, qui permet, en contrepoint de la grille métrique qui demeure dominante, d'apporter un certain élargissement à l'énoncé en proposant une autre organisation tout aussi équilibrée. Respectueuse ainsi du cadre métrique, elle peut permettre

---

<sup>69</sup> Nous avons vu plus haut (cf. notamment p. 688) que le relief pris par le mot entre penthémimère et diérèse 3 ressemblait à celui, dans l'hexamètre, entre penthémimère et hepthémimère. Il y a là des points communs entre les deux vers.

<sup>70</sup> J. Soubiran, 1974, p. 66. Le procédé le plus courant est la liaison [Consonne - Voyelle], mais la synaphie par élision se rencontre également. Dans ces cas, rappelons-le, la prosodie préserve le rythme métrique au détriment du rythme rhétorique, mais elle ne supprime pas ce dernier pour autant.

efficacement de varier le rythme du vers, habitué à une penthémimère forte (même si celle-ci demeure présente)<sup>71</sup>.

L'équilibre métrique ainsi maintenu, des structures de phrase originales peuvent se mettre en place : l'équilibre métrique pallie une liberté rhétorique. Dans les cas très simples, où il n'y a pas de rejet derrière la coupe qui précède, ou pas de contre-rejet devant la fin de vers qui suit, alors la diérèse 3 a, certes, un effet de variation rythmique, mais elle n'a pas d'effet sur l'ensemble de la strophe. Citons par exemple C.S. 69 :

Quaeque Auentinum | **tenet**<sup>D3</sup> Algidumque,  
quindecim Diana preces uirorum  
curat et uotis puerorum amicas  
applicat auris.

La relance du second groupe objet complément de « tenet » en C.S. 69 s'achève à la fin du vers. Par conséquent, la lecture *ad metrum* de la strophe garde toute sa prégnance, la diérèse du premier vers ne faisant qu'apporter une légère originalité. On se trouve ici dans un contexte hymnique qui n'autorise pas des rythmisations rhétoriques particulières. La parole célébrante demeure parfaitement maîtrisée, enfermée dans le cadre du vers.

L'effet est très différent dans la strophe 1.32. 13-16 avec la diérèse 3 du vers 14 :

O decus Phoebi et | dapibus supremi  
grata testudo | **Iouis**, o laborum  
dulce lenimen, | mihi cumque salue  
rite uocanti.

Ici la diérèse 3 est le lieu de juxtaposition anaphorique (anaphore du « O ») de deux invocations à la lyre. Il y a à la fois rejet à la coupe de « Iouis » qu'annonçait l'adjectif « supremi » au vers précédent, et contre-rejet devant la fin du vers de « laborum ». Cette diérèse 3 provoque donc une rerythmisation du vers dont les incidences sont grandes pour une large partie du cadre métrique. Certes, il faut noter que ce repère rhétorique de diérèse 3 est centripète puisque l'auditeur attend la proposition principale : l'intégrité du vers n'est donc pas menacée. Mais l'effet demeure puissant.

En fait, dans cette dernière strophe de l'ode 1.32, seul le troisième vers a une coupe jouissant d'un certain relief rhétorique. Dans les deux précédents, l'invocation modifie le rythme du vers sans pour autant menacer son équilibre ni sa cohésion. Au premier vers, on note un *et* devant la coupe qui interdit toute pause et incite à une lecture ample<sup>72</sup> ; quant au

---

<sup>71</sup> H. Drexler, 1967, p. 123, note, quant à lui : „die männliche Caesur nach der fünften Silbe ist nicht selten dadurch verdunkelt, dass sich ein pyrrhichisches Wort eng anschliesst“. De notre point de vue, nous dirons que c'est exclusivement dans une grille de lecture rhétorique qu'elle se trouve concurrencée.

<sup>72</sup> Cf. *supra* p. 633.



second, on voit que la diérèse 3 modifie sensiblement le rythme régulier 5/5 que crée la penthémimère, et élargissant ainsi l'énoncé, lui donne une certaine ampleur sans pour autant sortir du cadre strophique.

Cette strophe 1.32 reprend des topiques hymniques<sup>73</sup>, mais les met en scène dans un spectacle qui leur donne une profondeur tout autre. Le rythme utilisé montre la complexité poétique de cette strophe qui vise tout à la fois à appeler l'inspiration des muses de la poésie lyrique, à rendre hommage au fondateur du lyrisme éolien, et à donner un exemple d'ode éolienne<sup>74</sup>. La portée métopoétique de cette ode 1.32 explique, nous semble-t-il, la chorégraphie assez complexe du déploiement phrastique dans cette dernière strophe.

Dans cette strophe de 1.32. 13-16, la structure d'ensemble de la phrase prend appui sur la diérèse 3 alors que, traditionnellement, les repères rhétoriques de la strophe saphique sont la fin ou, secondairement, la coupe métrique du deuxième hendécasyllabe<sup>75</sup>. De là vient l'effet de variation rythmique. Intervenant entre la coupe et la fin de vers, la diérèse 3 au deuxième hendécasyllabe peut jouer le même rôle de point de repère pour l'ensemble de la strophe. Citons encore 2.8. 5-8 :

crederem ; sed tu simul obligasti  
perfidum uotis | **caput**,<sup>D3</sup> enitescis  
pulchrior multo iuuenumque prodis  
publica cura.

Le changement de proposition à la diérèse 3 du v. 6 est l'articulation centrale de la strophe du point de vue rythmico-syntaxique. Par le décalage de ce repère rhétorique avec la coupe métrique, le rythme de la strophe se trouve modifié, un sentiment de plus grande ampleur se crée : cette strophe, à l'image de l'ode entière d'ailleurs, adopte un ton d'une certaine grandiloquence qui par rapport au sujet à quelque chose de précieux<sup>76</sup>. La résonance juridique du verbe « obligasti », sa forme quadrisyllabique, donne une force à la phrase, de même que l'emploi métaphorique du verbe de la principale, en correspondance verticale au vers suivant<sup>77</sup>, « enitescis ». Le décalage par rapport à la grille métrique du passage protase/apodose, participe ainsi à la vigueur de l'énoncé. Placé entre la coupe et la diérèse 3,

---

<sup>73</sup> Dans l'invocation à la lyre, Horace utilise trois ἐπικλήσεις : R.G.M. Nisbet – M. Hubbard, 1970, p. 364 notent que le *tricolon* est assez caractéristique de ce style hymnique. En tout cas, l'accumulation des attributs est un *topos* traditionnel des hymnes (E. Norden, 1913, p. 167).

<sup>74</sup> Sur la portée métopoétique de l'ode 1.32, cf. notamment p. 446.

<sup>75</sup> Cf. p. 317 sq.

<sup>76</sup> Cf. Kiessling-Heinze, 1955, p. 191 : „Dem verbindlichen Inhalt des Gedichts entspricht die zierliche Form“. Cf. ce que nous en avons déjà dit p. 445 et 497.

<sup>77</sup> Cette correspondance verticale, ainsi que celle qui se crée au vers suivant avec homéoptote « enitescis / prodis » souligne la grille métrique qui entre en contrepoint avec le rythme rhétorique.

« caput » prend ainsi valeur d'emblème de la duplicité : « caput » représente à la fois l'engagement, « perfide », de Bariné et sa beauté, réelle<sup>78</sup>.

Dans ce cas de 2.8. 5-8, comme dans celui de 1.32. 13-16, la diérèse 3 joue le rôle de repère rhétorique majeur pour l'ensemble de la strophe. En cela, la structure métrique de celle-ci ne peut que paraître réorganisée d'après le sens. Mais cette réorganisation ne provient encore que d'un seul phénomène qui a des incidences alentour.

En 1.12. 33-36, la diérèse 3 propose une réorganisation totale de la structure métrique :

Romulum post hos | **prius**<sup>D3</sup> an quietum

Pompili regnum | **memorem**,<sup>D3</sup> an superbos

Tarquini fasces | **dubito**,<sup>D3</sup> an Catonis

nobile letum.

Cette strophe présente l'intérêt unique d'être constitué de trois hendécasyllabes contenant une forte coupe rhétorique à la diérèse 3. Certes dans les deux premiers vers, les membres coordonnés sont en position centripète, le verbe recteur étant « dubito » ; mais l'effet reste remarquable malgré tout. Au troisième vers, la diérèse est suivie d'un membre cette fois-ci en relance.

Ces trois diérèses consécutives donnent à la strophe une apparence très originale, en entrant en concurrence avec les repères métriques. Nous avons déjà parlé de cette strophe au sujet de l'anaphore de « an »<sup>79</sup> ; il est clair qu'Horace a cherché ici à proposer, dans le cadre très clos de la strophe saphique, une chorégraphie rhétorique tout à fait exceptionnelle. Dans ce *topos* de la *dubitatio* hymnique, le poète exprime sans doute sa volonté de mouler dans une strophe éolienne un rythme rhétorique qui rappelle le lyrisme pindarique<sup>80</sup>. Par là, il fait de cette ode, où s'exprime sa gratitude pour le retour à la paix, l'expression d'une poésie assez rare dans le premier recueil d'*Odes* ; il mêle ainsi renouvellement politique et renouvellement poétique.

Par les cas que nous venons d'analyser, il semble clair que la diérèse 3 est une coupe rhétorique d'une grande importance pour la réorganisation *ad sensum* de la structure métrique de l'ensemble de la strophe. C'est donc cette réorganisation qu'il nous faut analyser en la comparant à celle créée par l'hephthémimère : nous commencerons par examiner ce qui suit la coupe rhétorique, puis nous nous intéresserons à la réorganisation du vers où elle intervient.

## ii. Réorganisation des structures métriques après la diérèse 3 – après l'hephthémimère

---

<sup>78</sup> Cf. « caput » employé dans ce même contexte double chez Tibulle, 1.5. 8.

<sup>79</sup> Cf. p. 482.

<sup>80</sup> Cf. ce que nous en avons déjà dit p. 132.

➤ *Après la diérèse 3*

La diérèse 3 intervenant, par définition, à la fin d'un pied, ouvre la possibilité d'un nouveau départ dans l'impression métrique qu'elle suscite après elle. L'organisation syntaxique de la phrase est alors à même de proposer une rerythmisation des structures métriques au service du sens.

Voyons d'abord les cas où la diérèse 3 se trouve au premier ou au deuxième hendécasyllabe. Si la coupe du vers suivant ne se trouve pas totalement effacée, la diérèse 3 met à jour l'organisation métrico-rythmique suivante<sup>81</sup> :

- U - - - | U U # - U - X ||#  
 - U - - - |# U U - U - X

Lorsque le *côlon* débutant à la diérèse se poursuit jusqu'à la coupe du vers suivant, on obtient alors l'unité métrico-rythmique suivante<sup>82</sup> : D<sup>3</sup> - U - X || - U - - - |.

Voyons par exemple les vers 1.30. 5-6 :

Feruidus tecum puer et solutis  
 Gratiae zonis properentque Nymphae

En contrepoint de cette lecture *ad metrum* des structures métriques quantitatives, la diérèse 3 après « puer » suggère une autre organisation, *ad sensum* celle-là :

Fēruīdūs tēcūm pūēr  
**ēt sōlūtīs || Grātīāe zōnīs**  
 prōpērēntquē Nŷmphāe

Si le premier et le troisième membres rythmiques n'ont pas un rythme métrique quantitatif bien net, le second, en revanche, celui qui débute après la diérèse 3 et s'achève à la coupe du vers suivant, et qu'encadre nettement la disjonction adjectif / nom, constitue très clairement une pentapodie trochaïque catalectique<sup>83</sup>.

On peut ainsi mettre en parallèle les membres rythmiques suivants :

1.12. 33-34 : ān quiētūm    Pōmpīlī rēgnūm	2.6. 21-22 : ēt bēātāe    pōstūlānt ārcēs
1.12. 34-35 : ān sūpērbōs    Tārquīnī fāscēs	2.10. 2-3 : dūm prōcēllās    cāutūs hōrrēscīs
1.32. 14-15: ō lābōrūm    dūlcē lēnīmēn	3.27. 50-51 : Ō dēōrūm    sī quīs hāec āudīs

<sup>81</sup> Nous avons marqué d'un # les points de repères métrique et/ou rhétorique.

<sup>82</sup> Pour ce concept, cf. p. 654 note.

<sup>83</sup> La pentapodie trochaïque catalectique se rencontre dans le lyrisme grec : cf. Bacchylide, 7.55. Servius, dans son *De Centum metris*, parle de ce vers, qu'il analyse comme un dimètre hypercatalectique : il l'attribue à Bacchylide, et l'appelle *Bacchylidium* : cf. in *GLK* IV, 459,19 : « De bacchylidio. bacchylidium constat dimetro hypercatalecto, ut est hoc : flōribūs cōrōnā tēxītur. ». Cf. Koster, 1953.

En tenant compte du changement de vers, on peut analyser ces groupes comme une dipodie trochaïque suivie d'une tripodie catalectique, soit, si l'on prend ces *côla* rythmiques dans leur ensemble, des pentapodies trochaïques catalectiques. Ces noms importent sans doute d'ailleurs assez peu, l'essentiel est que la dernière unité rythmique du premier vers (/– U – x||) est de même nature que le premier hémistiche du vers suivant (|| – U – – –|), de nature trochaïque.

Nous avons cité ci-dessus tous les cas dans les *Odes* où, de façon très nette, le membre débutant après la diérèse 3 s'achève à la coupe ; sauf en 3.27. 50 et 2.10. 2, la diérèse 3 n'est qu'un changement de groupe non propositionnel, mais alors souvent la disjonction (adjectif/nom] a pour effet de souligner la colométrie rhétorique<sup>84</sup> : c'est le cas en 1.12. 33, 1.12. 34, 1.30. 5, 2.6. 21.

Par ces diérèses 3, le rythme trochaïque est nettement souligné dans le vers saphique : cela crée un effet de forte insistance, qui modifie la lecture habituelle de ce vers. En effet, la coupe métrique habituelle de l'hendécasyllabe saphique, quand elle a un relief rhétorique fort, peut suggérer une lecture colométrique avec un renversement rythmique entre un premier hémistiche descendant et un second ascendant<sup>85</sup> : cela apporte au vers saphique un aspect léger et ondulant. Or, par la diérèse 3 rhétorique, ce sentiment de renversement rythmique se trouve négligé : le mouvement descendant ressort de façon uniforme et cette uniformité apporte de l'insistance à l'énoncé.

Rappelons bien, encore une fois, toutes les précautions à prendre dans de telles affirmations. Nous avons suffisamment dit jusqu'ici combien Horace a le souci de l'intégrité de ses vers et de leur diction *ad metrum* : le prouvent l'extrême régularité métrique, la recherche très fine de la synaphie dans les cas où la syntaxe contredit le mètre. Pourtant, malgré cela, la coupe rhétorique en diérèse 3, récurrente dans les hendécasyllabes, semblent avoir pour effet de proposer en contrepoint un autre rythme fondé sur la colométrie rhétorique et permettant de souligner la similitude des quatre premières et des quatre dernières syllabes de ce vers, toujours des dipodies trochaïques<sup>86</sup>.

Ainsi se trouvent confrontées deux grilles de lecture, celle, dominante, du mètre, avec ses points de repères à la coupe et sa pause de diction à la fin, et celle du sens et de la syntaxe, plus ténue parce que bridée par l'*oratio uincta*, mais que le récitant peut laisser sentir par des jeux de dictions (reprise de souffle à la dérobee, inflexion de la voix). La grille de lecture rhétorique donne ainsi à ces passages une plus grande ampleur du fait d'un prolongement du sens après la coupe, avant la diérèse, du fait également de l'insistance qu'apporte la répétition

---

<sup>84</sup> Sur la colométrie rhétorique créée par la disjonction adjectif / nom, cf. T.E.V. Pearce, 1966 et 1968.

<sup>85</sup> C'est à cette lecture colométrique de l'hendécasyllabe saphique qu'est sensible J. Perret, 1959 (1), p. 101 quand il note « le rythme d'abord descendant devient ensuite ascendant ». Les scansions des métriciens antiques qui repèrent, au centre du vers, soit un choriambique (Fortunacianus in *GLK* VI 297. 1-3), soit un antispaste (Marius Victorinus in *GLK* VI 162. 25-26), montrent qu'ils étaient sensibles à ces renversements rythmiques.

<sup>86</sup> Similitude à laquelle les métriciens antiques sont également sensibles, quand ils soulignent l'emploi des mêmes pieds au début et à la fin du vers : cf. par exemple Marius Victorinus, in *GLK* VI 162. 23-25.

du rythme trochaïque. De cette manière, la diérèse 3 permet de donner aux strophes saphiques une nouvelle apparence, et un rythme nouveau. Nous avons déjà analysé ci-dessus la plupart des passages cités ici<sup>87</sup> ; il est donc inutile d'insister. Il s'agit souvent de passages aux visées poétiques complexes, qui justifient une chorégraphie du sens peu commune : dans plusieurs de ces passages, une rhétorique hymnique, de louange ou de prière, cache un sens plus complexe, une réflexion métapoétique (1.32), l'affirmation d'une esthétique particulière (1.12, 1.30).

Mais régulièrement aussi (selon une fréquence tout à fait normale, près d'une fois sur trois<sup>88</sup>), la diérèse 3 intervient au troisième hendécasyllabe. Or à cette position, la fin trochaïque du vers ne trouve pas de prolongement dans l'adonique qui suit. En revanche, on constate qu'un autre jeu de parallélisme se crée, parallélisme qui concerne alors les deux vers finaux de la strophe. En effet, l'organisation métrico-rythmique est alors la suivante :

– U – – – | U U <sup>#</sup> – U – X ||<sup>#</sup>

– U U – X |||<sup>#</sup>

soit, entre ces deux derniers vers, une colométrie rhétorique du type :

– U – – – | U U <sup>D3</sup>

– U – X || – U U – X

Du fait de la synaphie prosodique recherchée généralement par Horace entre les vers de ses strophes, la finale du troisième hendécasyllabe est longue, assurant ainsi le parallélisme avec le *côlon* précédent. Dans une telle construction syntaxique, la répétition de l'élément dactylique précédée d'une dipodie trochaïque devait se faire sentir<sup>89</sup>, d'autant plus que la cohésion entre l'adonique et le troisième hendécasyllabe est souvent forte. On sait qu'à l'origine, le troisième saphique et l'adonique constituaient un seul et unique long vers de 16 syllabes. Or si indéniablement Horace, en tant que versificateur, pensait ces strophes en quatre vers, il ne paraît pas moins évident qu'il s'est toujours soucié d'« arrimer », d'associer de façon très forte l'adonique au vers précédent<sup>90</sup>. Il semble que la diérèse 3 permette de créer un rythme original à même d'unifier, par jeu de correspondance, l'adonique au vers qui le précède. Bien sûr ce parallélisme de deux unités « métrico-rythmiques » n'est sensible que

<sup>87</sup> Rappelons que ces cas sont ceux où le *côlon* s'achève à la coupe du vers suivant, où donc l'unité de la « pentapodie » est totale. Mais de façon générale, dès qu'on a une diérèse 3 au premier ou deuxième saphique accompagné d'un enjambement, le rapprochement des deux dipodies trochaïque, du second hémistiche et du premier du vers suivant, est assuré.

<sup>88</sup> Cf. J. Soubiran 1974 semble dire qu'elle est particulièrement fréquente à ce vers ; il n'en est rien. Mais, nous l'allons voir, elle est particulièrement intéressante.

<sup>89</sup> Comme nous l'avons dit ci-dessus (cf. p. 707 note), une lecture dactylique du vers saphique était sinon de mise, du moins connue des Anciens.

<sup>90</sup> Sur l'unité métrique originelle des deux derniers vers de la strophe saphique grecque, cf. J. Irigoien, 1956. Sur la tendance horatienne à unifier syntaxiquement et rhétoriquement les deux derniers vers, cf. p. 254, 573.

comme un rythme second, puisque la pause de fin de vers avant l'adonique souligne le rythme métrique. Mais on peut penser que ce rythme mineur n'est pas inexistant. Par exemple dans le 3.20. 15-16 étudié précédemment :

quālīs aūt Nīreūs | fūīt<sup>D3</sup>

aūt āquōsā || rāptūs āb Īdā

Le rythme anaphorique « aut..., aut... » incite à une lecture rhétorique de cette proposition ; de même, la quantité prosodiquement longue de la finale d'« aquosā » autorise une certaine synaphie d'un vers à l'autre<sup>91</sup>. Dans un tel contexte, on ne peut qu'être sensible à la répétition de la même structure métrique formée d'un dipodie trochaïque et d'un dactyle.

Plus remarquable encore est le cas de 3.14. 7-8 ; or c'est aussi le seul cas, où un *côlon* débutant à la diérèse du troisième saphique se prolonge par enjambement dans la strophe suivante. Ici une anaphore se trouve à l'initiale des deux *côla*. On a ainsi une colométrie soulignée à la fois par un indicateur rythmique initial et par les correspondances métriques. Serait-il exagéré de repérer même des parallélismes de sonorités, allitération en [k] et correspondance phonique en [or] ? Voici en effet les vers présentés selon la colométrie rhétorique :

ēt sōrōr clārī | dūcīs

ēt dēcōrāe || sūplīcē uītā ||| uīrgīnūm mātṛēs

Tout cela incite à une rythmisation par le sens, qui se surimpose au rythme du mètre. Dans cette ode complexe, où le poète organise, tour à tour, le triomphe fait à Auguste et un banquet privé, ce passage révèle un rythme non univoque, où s'entrecroisent le cadre du mètre et le déploiement du sens, telle la liesse personnelle s'intégrant à la communauté civique.

On recense, dans les *Odes*, 18 cas de diérèse 3 au troisième hendécasyllabe, dont 11 où le début de ce vers correspond à un début de *côlon*, ce qui rend plus aisé le sentiment de parallélisme. Il ne s'agit donc pas d'une structure absolument exceptionnelle : Horace l'emploie, avec parcimonie comme toute structure stylistiquement pertinente, mais assez souvent pour que l'auditeur attentif la reconnaisse.

On voit ainsi comment la diérèse 3 constitue une coupe rhétorique qui, loin de rompre le rythme du mètre, lui donne une autre apparence sans en supprimer l'équilibre. On comprend donc pourquoi cette diérèse est souvent utilisée par Horace comme moyen de varier le rythme de sa strophe.

Par comparaison, il peut être intéressant de nous pencher maintenant sur l'hepthémimère, moins fréquente nous l'avons dit, mais suffisamment néanmoins pour attirer l'attention.

<sup>91</sup> On trouve une anaphore disposée de la même manière en C.S. 75-76, derniers vers du *Chant Séculaire*.

➤ *Après l'hepthémimère*

La coupe hepthémimère ne semble pas dans le vers saphique susciter un équilibre aussi remarquable que la diérèse 3 :

– U – – – U U – <sup>H</sup> U – X

Cette coupe divise le vers en 8+3 syllabes, ou, si l'on préfère, 7+3 demi-pieds<sup>92</sup>. L'équilibre paraît moins recherché, dans une telle construction : les trois syllabes qui restent après le changement de membre constituent presque toujours des contre-rejets par rapport au vers. Sur les 29 hepthémimères, 3 seulement n'ont pas de contre-rejet. On a cité plus haut le cas de 3.11. 49<sup>93</sup> : on a vu que là, l'effacement rhétorique de la coupe (encadrée par des groupes syntactiques unitaires) donnait par contrecoup une certaine importance au changement de membre, mais néanmoins, l'achèvement du membre à la fin du vers adoucit considérablement le sentiment de conflit qui pourrait naître.

Lorsqu'il y a contre-rejet, l'hepthémimère peut sembler le lieu d'un vrai conflit phrase / mètre, pouvant menacer l'équilibre du vers. On a vu déjà qu'Horace aimait placer un verbe en rejet par rapport à la coupe : cela donne évidemment de la force à la construction. Tout cela est vrai, sans doute, quand il s'agit d'un changement de proposition, mais même dans le cas d'un changement de groupe nominal, la discordance entre métrique et rhétorique, créée par l'hepthémimère, paraît notable. Ainsi en 3.8. 6 :

Voueram dulcis | **epulas**<sup>H</sup> et album

Libero caprum | prope funeratus

arboris ictu.

Ici, la coupe est dénuée de tout relief, encadrée qu'elle est par un groupe [adjectif | nom] ; le changement de groupe nominal constitue alors un repère rhétorique susceptible de la concurrencer. Ce changement intervenant à l'hepthémimère suscite un contre-rejet de l'adjectif « album » en disjonction avec le nom placé devant la coupe du vers suivant « caprum ». Il y a là un décalage certain entre les deux grilles métrique et rhétorique. Il semble qu'Horace ait voulu ici élargir le mouvement de ce segment de phrase : effaçant la coupe métrique du vers 6 au profit d'une hepthémimère stylistique, il donne une plus grande ampleur à l'énoncé.

---

<sup>92</sup> On pourrait rapprocher une telle division de celle, inverse, créée par la trihémière de l'hexamètre dactylique : 3+9. Or on sait (cf. J. Hellegouarc'h, 1964, p. 203-204) que la valeur stylistique de la trihémière vaut surtout soit pour compléter une trochaïque troisième et pour s'associer à l'hepthémimère dans une double articulation. Nous verrons justement des rapprochements possibles sur ce point dans l'hendécasyllabe : cf. p. 720.

<sup>93</sup> 3.11. 49 : cf. p. 677 Les autres cas sont 1.22. 2 et 2.16. 25 (mais dans ce dernier cas, il y a cependant enjambement entre les deux vers).

Cependant, il est possible sans doute de repérer dans l'emploi de l'hepthémimère, et dans le cas ci-dessus, des effets de rythmisation rhétorique. De fait, on notera que le changement de *côlon* à l'hepthémimère et l'achèvement de la proposition à la coupe du vers suivant, comme c'est le cas en 3.8. 6-7, créent deux unités métrico-rythmiques de longueur syllabique identique (8 syllabes) :

Voueram dulcis | **epulas**<sup>8syll.</sup> / et **album** || Libero caprum<sup>8 syll.</sup>

Comme la diérèse 3, l'hepthémimère suscite la possibilité d'un rythme colométrique régulier. Mais ici, il ne s'agit que d'un rythme syllabique, d'une isocolie<sup>94</sup> ; l'hepthémimère n'est pas en mesure de créer des correspondances de quantités comme le fait la diérèse 3. Il n'y a donc pas ici cette interaction de la grille métrique, organisant l'alternance des longues et des brèves, et de la grille rhétorique, limitant la longueur des *côla*. L'hepthémimère se contente de confronter deux organisations isosyllabiques, celles du mètre éolien et celle du *côlon* rhétorique. La réorganisation métrico-rythmique est donc moins complète dans une telle construction et l'on a davantage le sentiment d'un pur et simple décalage des deux grilles de lecture.

Dans ce passage de 3.8. 6-7, Horace rappelle un vœu fait à Liber, mais il ne le prononce pas sous nos yeux. Alors que nous avons vu plusieurs passages avec diérèse 3 où la topique religieuse, hymnique exigeait une construction rhétorique nette sans contrepoint trop dur avec le mètre, ici, la distance temporelle de la narration (au plus-que-parfait) autorise un décalage plus sensible, des jeux d'opposition plus vifs entre le mètre et la phrase. Mais cette liberté rythmique est de courte durée : la coupe du vers 7 acquiert un relief très fort en introduisant une rallonge participiale, selon un procédé typique de la rhétorique narrative : « prope funeratus arboris ictu ». Cette participiale vient brusquement mettre un terme à l'évocation de la fête bachique, et ramène le rythme à une parfaite concordance mètre / phrase.

C'est la même importance de la subjectivité que l'on retrouve en 1.22. 19-20 :

Pone me pigris ubi nulla campis  
arbor aestiua recreatur aura,  
quod latus mundi | **nebulae**<sup>H</sup> malusque  
Iuppiter urget

Là encore l'hepthémimère stylistique intervient dans un contexte où prédomine le sentiment personnel, loin de cet équilibre distancié des diérèses 3 en contexte hymnique. L'hepthémimère est le signe d'un déploiement du sens vif et puissant où se peint un monde certes hostile, mais que le poète amoureux pourra supporter, comme la strophe moule la phrase.

---

<sup>94</sup> L'isocolie est assez facile à créer dans des vers isosyllabiques comme les vers éoliens.



Il semble donc que la diérèse 3 ait plus de moyen que l'hepthémimère pour donner un nouveau rythme à la strophe tout en lui conservant un parfait équilibre : c'est du moins ce qui est apparu dans l'étude des *côla* intervenant après ces coupes. Mais nous allons voir maintenant que l'hepthémimère possède des ressources particulières pour donner au vers dans lequel elle intervient des articulations nouvelles : c'est le cas quand la coupe métrique de l'hendécasyllabe saphique est féminine.

iii. Réarticulation rhétorique des vers saphiques : hepthémimère et coupe métrique trochaïque

Tous les vers que nous venons de citer dans ce chapitre possèdent une penthémimère métrique qui existe, même si régulièrement elle a peu de relief. Cette coupe masculine est chez les Latins un point de repère si fort qu'aucune organisation rhétorique ne saurait vraiment la faire oublier : pas plus (et sans doute encore moins, car ici la penthémimère est, pour ainsi dire, constante) que dans l'hexamètre dactylique ou le sénaire iambique, le rhétorique ne peut se substituer au métrique ; il peut seulement le concurrencer. Nous avons dit que la diérèse 3 était dépendante, d'un point de vue tant prosodique que rhétorique, de la coupe métrique. De la même manière, l'hepthémimère ne se ressent que dans le contrepoint qu'elle entretient avec la penthémimère. Mais contrairement aux situations de diérèse 3, les vers contenant une hepthémimère stylistique peuvent être dénués de coupe masculine : ce sont des cas où l'on a une coupe trochaïque<sup>95</sup>.

Comme nous l'avons dit dans notre introduction, nous reconnaissons, dans les *Odes* d'Horace, 50 vers à coupe trochaïque<sup>96</sup>. L'examen de ces vers montre que très fréquemment cette coupe féminine est suivie d'un mot iambique, ménageant ainsi un intermot hepthémimère<sup>97</sup>. On sait que cette tendance trouve son équivalent dans l'hexamètre dactylique où la trochaïque troisième s'appuie en général sur l'hepthémimère et/ou la trihémimère<sup>98</sup>.

Cette tendance est constante dans le premier livre des *Odes* : les 6 vers à coupe trochaïque y sont accompagnés de cet intermot hepthémimère. À mesure qu'Horace affirme cette coupe trochaïque comme véritablement concurrente de la penthémimère, il cesse de la faire constamment suivre du premier intermot masculin possible, mais cette tendance demeure

---

<sup>95</sup> Il est naturel que la diérèse 3 rhétorique soit toujours associée à une penthémimère métrique : on ne saurait concevoir une coupe au trochée, suivie d'un monosyllabe enclitique qui précéderait un changement de membre à la diérèse [= ... - u | u, / - u - x]. Mais cela montre bien là encore la différence entre les deux coupes stylistiques : la diérèse 3 maintient l'équilibre du vers en en modifiant un peu l'apparence mais en conservant la coupe masculine ; l'hepthémimère peut s'associer à la coupe féminine.

<sup>96</sup> Cf. p. 52 note.

<sup>97</sup> N.A. Bonavia-Hunt, 1969, p. 48 n'hésite pas à parler de double coupe : « The weak caesura is usually followed by another caesura two syllables later ». Rappelons d'ailleurs que c'est là une tendance générale de la métrique latine : cf. J. Perret, 1955 (1), p. 356 : « Lorsque la première brève d'un demi-pied dissyllabique est constituée d'une syllabe finale, il semble exister en latin une tendance à recourir ensuite à un mot iambique ».

<sup>98</sup> Cf. par exemple J. Hellegouarc'h, 1964, p. 203-204.

forte : l'intermot hephthémimère après coupe trochaïque se rencontre dans 72,7 % des cas du livre IV, 68,4 % des cas du *Chant Séculaire*.

Comment expliquer ces habitudes de construction ?

A. Kiessling<sup>99</sup>, tenant de la théorie de la dérivation métrique, donne des explications qui justifieraient ces habitudes de construction par des raisons purement métriques. Selon ce métricien, le saphique à coupe trochaïque est une variante du mètre saphique qui cesse d'être composé :

– U – – – | U U – U – X

mais bien plutôt

– U – – – U<sup>F</sup> U – | U – X

Cela correspond, selon lui, à la *concinatio* d'un glyconien<sup>100</sup> et d'un amphibraque. La coupe trochaïque aurait donc ainsi pour but d'effacer la coupe après la cinquième syllabe au profit de celle après la septième. Bien sûr, nous ne souscrivons pas aux théories d'A. Kiessling, que R. Heinze ne cite d'ailleurs que pour la critiquer ; mais l'affirmation va dans le même sens que notre idée selon laquelle la coupe trochaïque met en valeur la coupe rhétorique hephthémimère.

La coupe trochaïque est un repère métrique, qui a, par sa nature prosodique, moins de force que la coupe masculine<sup>101</sup> : on peut alors se demander si, par contrecoup, la coupe rhétorique hephthémimère qui la suit ne prend pas un fort relief<sup>102</sup>. Ainsi en C.S. 41-44 :

Cui per ardentem sine fraude Troiam

castus Aeneas patriae superstes

liberum muniuit | **ītēr**,<sup>H</sup> daturus

plura relictis.

<sup>99</sup> Cf. R. Heinze, 1918, *art. cit.* = *id.*, 1960, p. 277-278.

<sup>100</sup> On retrouverait ce cōlon isolé dans le saphique majeur – U – – – U U – | – U U – U X (1.8.1 : hōc dēōs uērē Sybārīn |...). Ainsi, si le saphique d'1.10 n'était pas le même que celui d'1.2, le cycle des « Odes de Parade » pourrait se prolonger au-delà de 1.9, jusqu'à 1.11 : c'est l'avis de A. Kiessling – R. Heinze, 1955 qui rattachent au cycle des *Parade Ode* 1.10 (à cause des coupes féminines), 1.11 (à cause d'une versification nouvelle) et 1.12 (à cause des pindarisme). J.P. Postgate, 1922, p. 33-34, propose même d'y ajouter 1.13 (à cause d'une pratique différente du distique glyconien – asclépiade). Ces points de vue sont cependant fort discutés : pour un point bibliographique sur la question, cf. H. Dettmer, 1983, p. 136 note 2.

<sup>101</sup> Les anglo-saxons parlent, on le sait, de « weak caesur ». Les Latins étaient peu satisfaits de cette coupe qui produit un partage des brèves peu apprécié : cf. J. Dangel, 1999 (2), p. 89. Celle-ci, en *id.*, 1996 (1), p. 90-91, en étudiant l'ode lyrique de Catulle *Carmen* 51, reconnaît l'intérêt stylistique de la coupe trochaïque dans l'hendécasyllabe saphique latin.

<sup>102</sup> C'est ce que suggère H. Drexler, 1967, p. 123 : « die trochaische Caesur nach der sechsten Silbe ist die schwächere ; Sie wird weiter geschwächt durch Gruppenbildung mit einem folgenden iambischen Wort ». Sans le dire explicitement, il reconnaît donc sa règle selon laquelle le mot iambique après le partage d'un biforme est conclusif.

Certes la disjonction « liberum... iter » a pour effet de donner un léger relief à la coupe ; malgré cela, le repère rhétorique essentiel est le passage à la participiale « daturus... ». Intervenant après une coupe féminine, l'hephtémimère a un fort relief. Cela est d'autant plus net dans cet exemple, que la coupe intervient au troisième hendécasyllabe, précédant un adonique lié par enjambement : l'isosyllabie, entre « liberum muniuit iter » et « daturus plura relictis », permet ainsi un sentiment d'équilibre, dans une lecture rhétorique, autour de l'hephtémimère qui devient le point central des deux vers finaux.

Cet équilibre rhétorique, en contrepoint de la structure métrique, semble peindre le transport des Pénates de Troie en Italie selon un rythme ample, puissant. Contrairement à l'épopée de Virgile, le voyage d'Énée n'est pas présenté ici dans ses hésitations et ses incertitudes comme celui d'un homme « fato profugus » (*Aen* 1. 2) ; la métaphore employée par Horace, « liberum muniuit iter » (« il a pavé une route de liberté »), le montre actif, rassembleur et sûr de lui<sup>103</sup>. Le rythme rhétorique assez puissant employé ici contribue à cela et le contrepoint avec la métrique souligne la profondeur de sens de cette narration mythique.

En 1.25. 11-12, il n'y a pas de changement de *côlon* à l'intermot hephtémimère, mais la synaphie, interdisant la pause entre l'hendécasyllabe et l'adonique, donne au tout l'apparence d'un long vers que l'on peut présenter sur une seule ligne :

Inuicem moechos anus arrogantis

flebis in solo leuis angiportu

Thrācīō bācchāntē | mǎgīs<sup>H</sup> sūb īntēr-|| lūnīā uēntō.

La disjonction « Thracio / uento » encadre le groupe ablatif absolu et isole ainsi ces deux vers<sup>104</sup> ; entre le verbe au participe « bacchante » et l'adverbe « magis », la coupe métrique trochaïque est de peu de poids ; plus faible encore est le repère de changement de vers qui intervient entre le préfixe et le radical « inter-|| lunia ». Tout cela fait qu'évidemment le seul point de repère rhétoriquement efficace se situe à l'hephtémimère, après la huitième syllabe, exactement au centre de ce long vers de seize syllabes<sup>105</sup>. Nous sommes ici dans une strophe dont la tonalité est assez violente : après avoir ri de la vieille délaissée par ses anciens amants, Horace passe, à une description, au futur, du malheur irréparable de celle qui ne peut

---

<sup>103</sup> Là-dessus, cf. M.C.J. Putnam, 2000, p. 72-73. Par cette différence avec l'*Énéide*, le récit horatien du voyage d'Énée s'éloigne de la narration épique pour participer à la pure célébration lyrique.

<sup>104</sup> Nous l'avons dit : l'ablatif absolu en rallonge est une technique rhétorique horatienne notable (cf. p. 638 note : R.G.M. Nisbet *art. cit.*, in J.N. Adams – R.G. Mayer 1999 [éd.] p. 151) ; mais il convient de l'étudier dans son rapport avec la grille de lecture métrique. Ici, l'ablatif absolu représente la deuxième moitié de la strophe, donnant à la fin du second hendécasyllabe un relief rhétorique sensible. Une telle structure donne un sentiment d'équilibre entre les deux grilles de lecture : la peinture agitée du vent Thrace se fait dans un cadre métrique globalement maîtrisé et clos. L'effet est très différent d'un ablatif absolu en rallonge en enjambement strophique qui exprime une puissance (cf. 638 note) ou en cours de vers qui crée un mouvement vif inattendu (cf. p. 691 note).

<sup>105</sup> Pour l'isosyllabie créée par l'hephtémimère, cf. *supra* p. 711.

plus plaire<sup>106</sup>. L'ablatif absolu des v. 11-12, en rallonge, plante le décor inquiétant d'un univers désormais obscur et sans repère, où la démesure bacchique, qu'affectionnait autrefois Lydie, s'exerce désormais contre elle. L'hephtémimère après le partage des brèves en coupe trochaïque crée un rythme nouveau, ample et qui attire l'attention sur ce passage exceptionnellement mouvementé.

L'hephtémimère intervenant après une coupe trochaïque est d'un intérêt particulier : l'apparence est toute différente de ce que l'on avait avec une pentémimère métrique. Dans le premier cas, après la coupe masculine traditionnelle, l'hephtémimère n'était qu'un intermot masculin de plus, souligné seulement davantage par la rhétorique, et qui intervenait après un mot trissyllabique, donc à une position suffisamment éloignée pour ne pas faire oublier la coupe métrique : on avait alors une confrontation directe des deux grilles en décalage, la métrique ayant sa coupe traditionnelle à la cinquième syllabe, la rhétorique à la septième. Après la coupe féminine, les choses sont assez différentes. D'abord, l'hephtémimère stylistique n'est pas seulement la concurrente rhétorique de la coupe métrique : la coupe trochaïque, on l'a dit, satisfait peu les Latins, qui, dans l'hexamètre dactylique, l'accompagnent presque toujours d'un intermot masculin, trihéminère ou hephtémimère ; l'hephtémimère stylistique en vers saphique pourrait donc, de même, servir de support, de point d'équilibrage à la coupe trochaïque ; cette coupe de nature rhétorique aurait donc aussi un rôle dans la grille métrique. Par ailleurs, contrairement à ce qui se passe après une coupe masculine, l'hephtémimère après une coupe trochaïque n'est pas précédée d'un mot trissyllabique, mais d'un dissyllabe iambique. Il n'y a donc plus ce poids de quatre mores séparant et opposant les grilles métrique et rhétorique : avec un décalage de trois syllabes, la confrontation de l'hephtémimère avec la coupe masculine était indéniable<sup>107</sup> ; ici, précédé d'un dissyllabe, le décalage est moins dur, sans avoir évidemment la légèreté que l'on trouve avec un pyrrhique dans la diérèse 3. Ce n'est peut-être alors plus tant une confrontation des deux grilles, qu'un nouvel équilibre du vers, une réarticulation du vers<sup>108</sup>.

Et sans doute peut-on aller plus loin encore dans cette voie. Dans l'hexamètre dactylique, la trochaïque troisième accompagnée de l'hephtémimère l'est également souvent de la trihéminère, créant ainsi ce que L. Nougaret appelle la « triple a »<sup>109</sup>. La pentémimère

---

<sup>106</sup> Cf. Kiessling-Heinze, 1955, p. 110 : „der Ton der Verse 9fg. würde schlecht dazu stimmen“. p. 111, ad 1.25. 9: „Ein Bild von furchtbarem Realismus“.

<sup>107</sup> Surtout, lorsque ce mot trissyllabique était un verbe, comme c'était souvent le cas, nous l'avons vu.

<sup>108</sup> J. Perret, 1955 (1), p. 194-195, à la suite des travaux de H. Drexler, 1953, p. 5-66, a montré que, dans l'hexamètre dactylique, un mot iambique, après le partage des brèves au deuxième trochée, correspond à un rythme à la fois rapide et conclusif. Si cette conclusion peut être généralisée, elle justifie que nous reconnaissons à une coupe rhétorique hephtémimère précédée d'un mot iambique un intérêt rythmique particulièrement grand. En revanche, les statistiques ne prouvent rien sur ce point. Certes, nous l'avons dit, la coupe trochaïque est suivie d'un mot iambique plus fréquemment que de tout autre mot ; en revanche, ce mot iambique n'est pas plus souvent conclusif qu'un autre mot s'achevant au même endroit.

<sup>109</sup> L. Nougaret, 1948.

étant absente, ce sont les deux intermots masculins, trihémimère et hephthémimère qui organisent le vers en trois membres, 6 mores + 8 (=5+3) mores + 10 mores. Ne peut-on pas trouver quelque chose d'équivalent dans les *Odes* ? Le cas de 4.11. 34 peut nous mettre sur la voie :

31                   ... Age iam, meorum  
                   finis amorum  
  
                   (non enim posthac alia calebo  
                   femina),<sup>T</sup> condīscē | mōdōs,<sup>H</sup> amanda  
 35           uoce quos reddas ; minuentur atrae  
 36           carminē curae.

Le vers 4.11. 34 est formé d'un *côlon* propositionnel au centre du vers, encadrant une coupe trochaïque, avec le verbe avant, l'objet après: « condīscē | mōdōs ». Ce *côlon* débute à la trihémimère et s'achève à l'hephthémimère. Avant et après ce *côlon* se trouvent deux mots, « femina » et « amanda » respectivement en rejet et contre-rejet. Dans ces conditions la coupe trochaïque, encadrée d'ailleurs d'un groupe syntactique unitaire [verbe | objet], est totalement dénuée de relief rhétorique. C'est bien le couple trihémimère / hephthémimère qui jouit de tout le relief rhétorique, avec au milieu la coupe féminine qui souligne la symétrie des deux coupes rhétoriques, des deux rejets et contre-rejets, de l'opposition  $\acute{ } \cup | \cup \acute{ }$ .

Le parallèle avec la coupe triple de l'hexamètre dactylique s'impose : il y a là la même volonté de modifier totalement le rythme traditionnel du vers en le divisant en trois *côla*. Pourtant cette construction en vers saphique a un effet très différent d'un hexamètre du type :

Enn. 276: Marsa manus,<sup>T</sup> Paeligna<sup>F</sup> cohors,<sup>H</sup> Vestina uirum uis.

Dans ce vers, ces coupes font ressortir, nous l'avons dit, une construction à membres croissants<sup>110</sup>; il n'en est rien dans le vers saphique où les deux coupes stylistiques organisent le vers en 5 mores + 8 (=5+3) mores + 5 mores.

Mais en réalité, la différence fondamentale tient au fait que le vers saphique est court et prend place à l'intérieur d'une strophe. Dans l'hexamètre cité ci-dessus, il n'y a ni rejet ni contre-rejet ; dans le vers saphique 4.11. 34, le *côlon* central « condīscē modos » est encadré de mots appartenant aux propositions des vers précédents et suivants. En vérité « condīscē modos » est le centre de la strophe tout entière (certes, il y a une ponctuation forte au vers suivant, mais la proposition qui suit est liée à la précédente par un énoncé-fonction dans un rapport cause – conséquence). Le point d'articulation de cette strophe saphique n'est ni la fin du vers 2 ni la coupe comme c'est souvent le cas<sup>111</sup>, c'est le *côlon* propositionnel central.

<sup>110</sup> Cf. H. Drexler, 1967, p. 92 : „die rhythmische Wirkung beruht auf dem Wachsen der Glieder“.

<sup>111</sup> Cf. *supra* p. 317.

On a donc affaire dans cette strophe à une réarticulation rhétorique de la strophe tout à fait originale, et, disons même, unique. Cette strophe est la dernière de l'ode : Horace invite une musicienne à venir célébrer l'anniversaire de Mécène, il décrit la situation, lui explique pourquoi elle doit venir. Mais cette dernière phrase est la seule qui contient une injonction explicite, injonction à chanter pour dissiper les soucis. Ce *carmen* horatien a donc pour but d'introduire le chant de la courtisane. S'achevant sur de nouveaux rythmes, sur une strophe à l'apparence très modifiée, ce poème semble céder la parole à la nouvelle musicienne.

Ce vers 4.11. 34 est exceptionnel pour deux raisons : d'abord, parce que le *côlon* situé entre les deux coupes trihémimère et hephthémimère est propositionnel, ensuite parce qu'étant le deuxième vers de la strophe, ce *côlon* apparaît comme le centre de cette strophe. Mais si ce vers est exceptionnel pour l'effet très net qu'il suscite, il n'est pas unique par la volonté de s'articuler autour des deux coupes rhétoriques, trihémimère et hephthémimère, encadrant la coupe trochaïque.

Si l'on entreprend une étude systématique de ce phénomène, on peut repérer :

1. Les cas où trihémimère et hephthémimère correspondent à des repères rhétoriques similaires : on a vu en 4.11. 34 le cas unique où il s'agit de changements de propositions. On ne trouve pas de cas où l'on aurait deux changements de groupes nominaux ou adjectifs. En revanche, peut-être peut-on citer 4.11. 29 (une strophe avant 4.11. 34) :

...

semper ut<sup>T</sup> *te dīgnā / sēquāre<sup>H</sup> et ultra*

**quam licet sperare** nefas putando

disparem uites.

En tout état de cause, cette strophe a un rythme assez original : d'abord, la séparation entre deux vers du groupe « ultra || quam » crée un décalage mètre / syntaxe ; ensuite les deux vers consécutifs à coupe trochaïque vont contre le rythme habituel de l'hendécasyllabe<sup>112</sup>. Il n'est pas impossible d'admettre un certain relief à l'intermot trihémimère du vers 29. Certes, en apparence, les deux monosyllabes « ut te » forment bloc. Mais deux facteurs incitent à les séparer : d'une part, la conjonction « ut » introduit deux propositions coordonnées antithétiques « ut ...sequare et ...uites », et, afin de bien les distinguer, le sens peut inciter à une pause devant le « ut » en facteur commun ; d'autre part, le pronom « te » est proclitique et se rattache directement à « digna »<sup>113</sup>. On peut donc ainsi isoler un groupe propositionnel

---

<sup>112</sup> Participe également à cette originalité rythmique le jeu rhétorique curieux de variation sur le morphème « -āre », tantôt morphème de subjonctif présent deuxième personne (« sequare »), tantôt morphème d'infinitif présent (« sperare »).

<sup>113</sup> La prosodie accentue encore le rapprochement de « te » et « digna ». En effet, ce vers est le seul où la coupe trochaïque est précédée d'un mot dissyllabique trochaïque (« dīgnā<sup>D3</sup> » : cf. N.A. Bonavia-Hunt, 1969, p. 48, qui conseille de ne pas imiter cette construction !). Le caractère exceptionnel cette construction tient visiblement à une gêne qu'elle produit (accentuation du sentiment de contre-rythme ?). En voyant un relief avant « te » et en considérant ce monosyllabe comme purement proclitique, on annule le problème.

« <sup>T</sup>te digna / sequare <sup>H</sup> » qu'encadre le couple trihémimère / hephthémimère, avec, en son centre, la trochaïque troisième.

Nous avons déjà amplement parlé de cette ode 4.11<sup>114</sup>. Horace y invite Phyllis à chanter et, nous semble-t-il, il lui enseigne les caractéristiques d'un certain lyrisme : la prise en compte d'un instant (ici, l'anniversaire de Mécène) où s'exprime la vie dans toute sa richesse. Dans cette strophe, par un rythme complexe où se fait sentir toute l'importance du conseil, notre poète définit la morale lyrique.

2. les cas où le groupe syntaxique débutant à l'hephthémimère est fonctionnellement équivalent d'un groupe qu'encadrent trihémimère et hephthémimère<sup>115</sup>. On trouve deux cas de ce type, C.S. 51 et 4.2. 41 :

Quaeque uos bobus ueneratur albis	Concines <sup>T</sup> <i>laetōsquē</i>   <i>dīēs</i> <sup>H</sup> <b>et urbis</b>
clarus Anchisae Venerisque sanguis,	<b>publicum ludum</b> super impetrato
impetret, <sup>T</sup> <i>bellāntē</i> / <i>priōr</i> , <sup>H</sup> <b>iacentem</b>	fortis Augusti reditu forumque
<b>lenis in hostem.</b>	litibus orbum.

En C.S. 51, les groupes syntaxiques sont des groupes adjectifs en apposition : suivant les critères de J. Soubiran et J. Dangel, nous n'avons pas considéré le début de ces appositions comme le début d'un *cōlon* rythmique<sup>116</sup>. Pourtant, ici le redoublement de l'apposition les met l'un et l'autre en relief : l'antithèse « bellante prior, iacentem lenis in hostem » incite à isoler les deux membres du reste de la phrase, donc à reconnaître un relief rhétorique à l'intermot trihémimère. Cette strophe est la seule du *Chant Séculaire* à faire une allusion à Auguste et mettre ainsi explicitement en contact la célébration religieuse des *Ludi* et l'éloge politique du *princeps* : se fait ainsi sentir la complexité de l'hymne<sup>117</sup>. L'emploi d'un rythme complexe, au moment où deux groupes adjectifs font la louange d'Auguste, participe à ce sentiment.

On peut peut-être davantage douter du relief à l'intermot trihémimère après « concines » en 4.2. 41. Certes le verbe est immédiatement suivi de son objet, mais l'on a ici une accumulation d'objets, le premier ayant déjà une coordination à valeur d'insistance « laetosque dies ». On peut concevoir qu'au moment d'introduire une longue accumulation de groupes nominaux fonctionnellement équivalents, le récitant donne un certain relief à l'intermot qui précède le premier groupe.

<sup>114</sup> Notamment cf. p. 661.

<sup>115</sup> Sans que le début de ce groupe puisse être considéré comme un repère rhétorique, selon les critères que nous avons adoptés.

<sup>116</sup> Cf. J. Dangel, 1982, p. 293, citant J. Soubiran, « Ponctuation bucolique... », *Pallas* 13, 1966, p. 26 n. 12 : les ponctuations « qui accompagnent appositions et vocatifs [n'ont pas été] prises en considération ».

<sup>117</sup> Sur la complexité du *Chant Séculaire*, cf. p. 696 note.

Ce sont là les trois ou quatre cas où l'on a la structure trihémimère – hephthémimère rhétorique encadrant la coupe trochaïque<sup>118</sup>. Ce sont bien sûr des cas exceptionnels, et que l'on ne trouve que dans le livre IV et le *Chant Séculaire* : cela est logique d'ailleurs, puisque c'est là que se rencontre l'essentiel des coupes trochaïques<sup>119</sup>. On voit bien qu'Horace a entrepris de modifier le rythme de ses vers par l'utilisation de la grille rhétorique, et que peu à peu il a su recourir à la coupe trochaïque, coupe métrique moins forte que la penthémimère, afin de laisser toute leur force aux repères rhétoriques<sup>120</sup>.

Pourtant, ces observations incitent à se poser de nouvelles questions. Les doubles coupes mises à jour ci-dessus interviennent dans des vers à coupe trochaïque, où la grille métrique est affaiblie, et où les intermots trihémimère et hephthémimère à relief rhétorique semblent jouer également un rôle métrique, palliant cette faiblesse de la trochaïque en lui servant de point d'appui. N'est-il pas possible cependant qu'une double coupe rhétorique existe, malgré une coupe métrique masculine ? On aurait ainsi un contrepoint entre deux lectures du vers, une lecture métrique binaire (en deux hémistiches) et une lecture rhétorique ternaire (en trois *côla* rythmiques, ou parties de *côlon*).

Par ailleurs, le couple rhétorique trihémimère-hephthémimère paraît être le seul employé par Horace dans les vers à coupe trochaïque, suivant ainsi l'usage de la triple a des hexamètres dactyliques. Mais à partir du moment où la penthémimère domine la grille métrique, n'est-il pas possible d'admettre d'autres types de coupes rhétoriques doubles ?

Ces nouvelles questions nous poussent donc à examiner les vers contenant des coupes rhétoriques diérèse 3 et hephthémimère afin de voir si elles ne se trouvent pas appariées à d'autres coupes dans le premier hémistich. À partir des coupes rhétoriques les plus fréquentes dans chacun des hémistiches de vers saphiques, on pourrait distinguer :

Outre Trihémimère / Hephthémimère :      – U –<sup>T</sup> – – | U U –<sup>H</sup> U – X

<sup>118</sup> À condition bien sûr qu'elle soit dénuée de relief rhétorique. On comprendra par ailleurs que ce sont les cas où l'articulation rythmique ressort le mieux d'après nous. Cela ne signifie pas que d'autres vers ne peuvent laisser sentir quelque chose du même genre. On pourrait citer par exemple : C.S. 55 : *Iam Scythae responsa petunt, superbi || et nuper Indi*. La coordination en relance des deux sujets « *Scythae* et *superbi Indi* » pourrait donner du relief à la fin du premier groupe (après *Scythae*, intermot trihémimère), et du début du suivant (avant *superbi*, intermot hephthémimère). On aurait ainsi une double coupe avec coupe trochaïque.

<sup>119</sup> Sans qu'il y ait des coupes rhétoriques aussi insistantes, le premier vers de l'hymne à Mercure, 1.10. 1 suggère également, par la disposition des mots, une double articulation trihémimère – hephthémimère autour de la coupe féminine : *Mercuri<sup>T</sup> facūndē nēpōs<sup>H</sup> Atlantis*. Dans ces conditions, on peut avoir le sentiment qu'à la suite des Odes de Parade, Horace a choisi de proposer dans cette ode une lecture rythmique du vers différente de l'ode 1.2 : cf. p. 713 note.

<sup>120</sup> H.Drexler, 1967, p. 123 avait lancé cette idée que nous reprenons d'une lecture ternaire dans un saphique à coupe trochaïque, au sujet de 4.2. 13 : « *seu deos regesque canit, deorum (|| sanguinem)* » : „Man kann zweifeln, ob IV 2,23 nicht vielmehr mit Einschnitt nach *deos* und nach *canit* zu lesen ist“. Nous n'avons pas cité ce cas car, selon nos critères, l'intermot hephthémimère n'est pas une fin de *côlon* rythmique (c'est un début d'apposition : cf. ci-dessus p. 718 note). Certes nous avons compté les cas (C.S. 51) lorsque c'est la trihémimère qui introduit l'apposition (cf. *supra ibid.*) mais c'est parce qu'alors les deux membres fonctionnellement équivalents sont des appositions et se distinguent donc ainsi de ce qui précède.



- Un couple Trihémimère / Diérèse 3 :      - U -<sup>T</sup> - - | U U<sup>D3</sup> - U - X
- Un couple Diérèse 1 / Hephthémimère :      - U<sup>D1</sup> - - - | U U -<sup>H</sup> U - X
- Un couple Diérèse 1 / Diérèse 3 :      - U<sup>D1</sup> - - - | U U<sup>D3</sup> - U - X

À ce niveau de sophistication rhétorique, il serait sans doute oiseux de chercher parmi ces cas qui seront tous rares (s'ils existent) des distinctions d'effet selon la place des coupes. Il sera en revanche intéressant de voir si certains couples sont plus utilisés que d'autres.

Nous allons donc maintenant étudier ces différentes coupes rhétoriques intervenant en concurrence de la penthémimère métrique.

#### iv. Coupe rhétorique double face à la penthémimère métrique

Nous allons reprendre ici les distinctions faites ci-dessus<sup>121</sup> pour étudier les coupes doubles dans le vers.

1. Cas où les deux coupes correspondent à des repères rhétoriques similaires : ce sont bien-sûr les cas les plus remarquables, surtout lorsqu'il s'agit de changements de propositions. On relève un seul cas de ce type, combinant **trihémimère et diérèse 3**. Encore faut-il remarquer que le *côlon* central n'est qu'une relative centripète, dont l'introduction à la trihémimère n'a pas forcément besoin d'un grand relief : il s'agit de 4.11. 21:

Telephum,<sup>T</sup> **quēm tū** | **pētīs**,<sup>D3</sup> occupavit

non tuae sortis iuuenem puella

diues et lasciua tenetque grata

compede uinctum.

Nous retrouvons cette ode 4.11 qui, décidément, témoigne d'un usage très spécial des structures métriques. Dans cette strophe, Horace enseigne à Phyllis quelle vision de l'amour elle doit avoir et, par ce déploiement du sens au rythme très particulier<sup>122</sup>, il donne le spectacle de sa propre morale lyrique.

Peut-être pourrait-on comparer à cette double coupe le vers 2.10. 17 : cependant les coupes rhétoriques ne sont pas de même niveau, la première étant un début de phrase, la seconde la fin de la proposition subordonnée :

15                    .... . Informis hiemes reducit

Iuppiter, idem

summouet.<sup>T</sup> **Nōn, sī** | **mālē nūnc**,<sup>H</sup> et olim

<sup>121</sup> Cf. *supra* p. 717.

<sup>122</sup> Outre la double coupe, on notera la coupe métrique trochaïque au troisième hendécasyllabe.

sic erit: quondam cithara tacentem  
suscitat Musam neque semper arcum

20 tendit Apollo.

**Trihémimère et hephthémimère** sont, dans ce vers 2.10. 17, les deux seuls intermots susceptibles d'avoir un relief rhétorique ; même si ce relief n'est pas de même importance, l'ensemble peut être ressenti comme une organisation de type ternaire qui concurrence la coupe métrique centrale totalement dénuée de relief rhétorique. En tout état de cause, ce vers cherche évidemment à totalement modifier le rythme métrique et il nous semble que se dégage alors un nouvel équilibre avec une double coupe. Le but est évidemment de donner le spectacle d'un monde sujet à l'impermanence et aux aléas du temps.

Lorsque les repères rhétoriques correspondent à des changements de membres non propositionnels, on pourrait s'attendre à ce que le relief soit moins fort. En vérité, comparés aux cas ci-dessus, ces cas sont tout aussi intéressants, car ils sont chaque fois ponctués par des monosyllabes introducteurs en polysyndète. On a ainsi une double coupe **diérèse 1 / diérèse 3** en 3.27. 2 :

Impios parrae recinentis omen  
ducat<sup>D1</sup> **ēt prāegnāns** | **cānīs**<sup>D3</sup>, aut ab agro  
raua decurrens lupa Lanuuino  
fetaque uolpes

Là-encore, on pourrait arguer que les deux repères rhétoriques ne sont pas de même nature, le premier « et praegnans » introduisant la relance, le second « aut ab agro » la prolongeant simplement par une coordination. Cependant, comme dans le cas précédent, ces deux repères rhétoriques s'associent évidemment pour s'opposer à une penthémimère dénuée de tout relief puisqu'elle intervient au centre du *côlon* central qu'encadrent les deux repères « et praegnans | canis ».

Nous avons déjà insisté sur la complexité rythmique de cette ode 3.27 où se donne à voir le spectacle d'un sens obscur, difficile à saisir, quasi tragique pour une victime comme Europe<sup>123</sup>. À ce début de l'ode, le poète exprime justement la difficulté de trouver son chemin dans le monde, de ne pas s'égarer pour qui n'est pas *uates* inspiré. Le rerythmisation du vers central de cette strophe, du fait de la double coupe, peint la complexité du monde.

Vu ce qui vient d'être dit, on peut s'interroger sur les deux cas comparables de 1.32. 9 et C.S. 57 contenant deux repères rhétoriques le premier en **diérèse 1 – hephthémimère**, le second en **trihémimère – hephthémimère** :

Liberum<sup>D1</sup> **ēt Mūsās** | **Vēnērēmque**<sup>H</sup> et illi Iam Fides<sup>T</sup> **ēt Pāx** | **ēt hōnōr**<sup>H</sup> Pudorque

<sup>123</sup> Cf. p. 686.

semper haerentem puerum canebat

priscus et neglecta redire Virtus

audet ...

Dans ces accumulations, on a certes des changements de groupes en cours de vers, mais aussi bien également à la coupe. Pourtant les différents monosyllabes de la polysyndète peuvent inviter à des regroupements divers. En 1.32. 9, le *côlon* central, tel que nous l'avons souligné en gras, est encadré par deux « et » tandis que les termes qui le composent sont associés par « -que ». En C.S. 57, les deux noms de part et d'autre de la coupe pourraient être rapprochés parce qu'ils sont tous deux introduits par « et ». Ce type d'argumentation ne serait évidemment pas suffisant s'il s'agissait de défendre une organisation du vers plutôt qu'une autre ; bien au contraire ce que nous voulons souligner ici, c'est la liberté laissée au récitant de mettre l'accent sur tel repère rhétorique plutôt que sur tel autre. De tels vers sont suffisamment malléables pour pouvoir faire l'objet de plusieurs dictions différentes ; c'est l'interaction des repères rhétoriques et des repères métriques qui rend possible cette liberté.

Dans la strophe de 1.32. 9-12, cette liberté laissée au rythme phrastique donne sa profondeur au discours métapoétique qui y est développé. Quant à cette complexité rythmique dans les vers du *Chant Séculaire*, elle nous semble devoir être mise sur le compte de la complexité de l'ode, et de ce passage, qui fait la louange d'Auguste dans un hymne religieux<sup>124</sup>.

2. Cas où le groupe syntaxique débutant au second hémistiche est fonctionnellement équivalent d'un groupe qui encadre la coupe métrique. Le sentiment d'une organisation rhétorique ternaire du vers n'est pas toujours sensible. Il peut cependant ressortir. En 1.10. 5, le groupe nominal central est clairement isolable, entre la trihémimère et la diérèse 3, le sens mettant le groupe d'autant plus en évidence :

te canam,<sup>T</sup> **māgnī** | **Iōūis**<sup>D3</sup> et deorum

nuntium curuaeque lyrae parentem,

callidum quicquid placuit iocoso

condere furto.

Il y a sans doute la volonté dans ce début d'invocation de susciter, par cette double coupe rhétorique, une légère inflexion dans la voix qui concurrence le rythme métrique. Comme nous l'avons déjà souligné, cette ode 1.10 est très artificielle : imitant une ode d'Alcée, chantant le père de la lyre, elle vise à montrer tout l'art du poète. La coupe trochaïque du vers 6, la suggestion d'une coupe rhétorique double dans le vers 5 montre la capacité d'Horace à déployer, dans le cadre très clos de la strophe saphique, un rythme rhétorique selon une chorégraphie très suggestive.

---

<sup>124</sup> Cf. de même p. 718.

Mais assurément le relief rhétorique de ces intermots prend d'autant plus d'importance que des procédés, eux-mêmes rhétoriques, des anaphores, permettront de les mettre en évidence. C'est ce que l'on trouve en plusieurs cas toujours avec le couple trihémimère / hephthémimère :

- Anaphore de « niger » après les deux changements de groupes en 1.32. 11:

Liberum et Musas Veneremque et illi  
semper haerentem puerum canebat  
et Lycum <sup>T</sup> nīgrīs | ōcūlis <sup>H</sup> nigroque  
crine decorum.

Dans l'analyse menée de l'anaphore de « nigris / nigro » dans la deuxième partie<sup>125</sup>, nous avons montré combien, dans ce vers, la phrase s'organise selon un rythme qui se joue des repères tout en leur reconnaissant leur importance. Ci-dessus, nous avons analysé la suggestion de la double coupe rhétorique dans le vers 9 de cette même strophe. Ici l'anaphore de « nigris / nigro » la suggère sans doute encore plus nettement. Par là, le poète donne de la profondeur à son énoncé et fait accéder l'auditeur à une réflexion métapoétique.

- Anaphore de « nec » après les deux changements de groupes verbaux dépendant du même sujet exprimé, en 3.11. 43 :

quae uelut nactae uitulos leaenae  
singulos eheu lacerant. Ego illis  
mollior <sup>T</sup> nēc tē | fērīām <sup>H</sup> neque intra  
claustra tenebo.

De cette strophe également nous avons déjà parlé : nous avons dit qu'Horace y donne le spectacle d'un *pathos* extrême mais néanmoins parfaitement cadré dans le moule strophique<sup>126</sup>. Il suggère au vers 43 une double coupe rhétorique mais la lecture métrique demeure parfaitement sensible.

Dans tous ces cas, les repères rhétoriques, que les anaphores soulignent, isolent, au centre, un *côlon* unifié. Il en va différemment des derniers vers du *Chant Séculaire*, C.S. 75-76 :

Haec Iouem sentire deosque cunctos  
spem bonam certamque domum reporto  
doctus <sup>D1</sup> ēt Phōebi | chōrūs <sup>D3</sup> et Dianae  
dicere laudes.

---

<sup>125</sup> Cf. p. 447.

<sup>126</sup> Cf. p. 692.

Ici également trihémimère et hephthémimère se trouvent soulignées par une anaphore de « et » et un jeu d'antithèse Phoebus / Diana. Cependant, cette double coupe ne constitue pas un *côlon* central unifié : le mot après la coupe, « chorus » est le nom commun central du groupe nominal qui se déploie sur ces deux vers. Pour cette raison, la penthémimère métrique est douée d'un relief sensible. Dans ce cas, les deux grilles ont donc leurs pertinences propres qui peuvent se concurrencer à loisir : l'anaphore de « et » pour la grille rhétorique, l'importance syntaxico-sémantique de *chorus* pour la grille métrique, ces deux critères incitent à deux lectures différentes du vers : le *Chant Séculaire* s'achève sur un rythme non univoque et très suggestif. Cette *sphragis* finale joue sur l'opposition entre communauté et individus. Alors qu'au vers 9, le chœur se désignait au pluriel (« precamur »), ici, de façon très inattendue, il s'unit dans une première personne du singulier ; mais cette unification du chœur se fait juste au moment où il va se diviser et où chacun va rentrer chez soi (« domum reporto »). Cette ambiguïté, ainsi que le rythme complexe de cette fin de poème, incitent l'auditeur à se souvenir de celui qui a rendu ce chœur *doctus* : le poète lui-même<sup>127</sup>. Si Horace se fait la voix de la cité tout entière, il est difficile cependant de l'oublier. Nous avons souligné les ambiguïtés du *Chant Séculaire* : celui-ci porte la trace du poète des *Odes* et au moment où la *sphragis* est énoncée, il est difficile de l'oublier.

3. Il reste, selon nous, une autre configuration qui met en évidence une double coupe rhétorique et dont nous n'avions pas d'exemple avec coupe trochaïque. C'est le cas où le membre s'achevant au cours du second hémistiche, contient au cours du premier hémistiche le terme introducteur postposé. Ces cas sont assez intéressants. On en trouve 3 : deux créant une coupe trihémimère-hephthémimère, 2.8. 3 et 3.11. 49 :

dente<sup>D1</sup> **sī nīgrō** | **fīērēs**<sup>H</sup> uel uno I, pedes<sup>H</sup> **quō tē** | **rāpīūnt**<sup>H</sup> et aurae  
turpior ungui.

On a un cas en C.S. 37 créant une double coupe diérèse 1 / diérèse 3 :

Roma<sup>D1</sup> **sī** uēstrūm est | ōpūs<sup>D3</sup> Iliaequē

litus Etruscum tenuere turmae,

Comme l'a bien montré J. Hellegouarc'h, la coupe correspondant souvent à une articulation syntaxique, les monosyllabes introducteurs apparaissent « comme un moyen de marquer par eux-mêmes la coupe », même lorsqu'ils sont postposés<sup>128</sup>. Bien que l'intermot soit situé en plein cours de membre syntaxique, parce qu'il est suivi du mot introducteur, il donne le sentiment d'être une étape, un repère rhétorique. C'est ici que débute la narration des origines troyennes de Rome : le rythme complexe par lequel elle débute en montre

<sup>127</sup> Rappelons qu'au début du premier recueil d'odes, en 1.1. 29, c'est le poète qui se disait « doctus » (doctarum frontium) Sur tout cela, cf. M.C.J. Putnam, 2000, p. 92-93 : "Rome's is the gods' opus, but the poem, and therefore the Rome recreated in and by the poem, is the *monumentum* of the poet monumentalizing Rome."

<sup>128</sup> J. Hellegouarc'h, 1964, p. 79-81.

l'importance et la valeur comme mythe fondateur de la cité et comme éloge d'Auguste, *Anchisae sanguis*<sup>129</sup>.

Ainsi comme on le voit, on peut trouver un certain nombre de vers qui contiennent au cours de chacun de leurs hémistiches des repères rhétoriques assez forts et rapprochables pour faire couple : ces doubles coupes donnent au vers une organisation rhétorique ternaire qui concurrence l'organisation métrique binaire de la penthémimère. On a vu différents cas où selon le relief de la penthémimère métrique, l'importance des coupes rhétoriques était plus ou moins grande. La position et la combinaison de ces coupes rhétoriques sont variées. Suivant les critères énoncés ci-dessus, on peut arriver aux résultats suivants :

Tableau C-13

	D1 /D3	D1 / H	T / D3	T / H
1.double changement :				
- de proposition	0	0	1	1
- de groupe non propositionnel	1	1		1
2. début de groupe / changement de groupe	1		1	5
3. mot introducteur postposé / changement de groupe	1			2
Total	3	1	2	9

Aussi faibles que soient les totaux de ces cas toujours exceptionnels, il semble bien néanmoins apparaître que le couple trihémimère / hephthémimère soit le plus fréquemment utilisé pour donner au vers un rythme rhétorique nouveau. Nous l'avons dit dès le début : la diérèse 3 paraît pouvoir créer en soi-même un équilibre original dans le vers ; l'hephthémimère, elle, est davantage utilisée en couple pour susciter un rythme nouveau, de façon plus radicale encore, puisque s'opposent alors non seulement un repère rhétorique et un repère métrique, mais deux apparences du même vers, une ternaire et une binaire. En cela évidemment, ces couplages de coupes rhétoriques ne peuvent intervenir que dans des passages importants, lorsque le poète veut donner, du déploiement du sens, un spectacle original et suggestif, soit qu'il peint des passions violentes, soit qu'il veut révéler la profondeur d'un énoncé au sens complexe. Si ce couplage trihémimère / hephthémimère est si fréquent (ou, plutôt, moins rare que les autres), peut-être cela tient-il également au parallélisme avec l'hexamètre dactylique. Nous avons pu voir au cours de ces analyses que les rapprochements étaient nombreux.

On ne peut cependant arrêter ce travail sur les doubles coupes sans parler d'une construction plus radicale, parce qu'elle met en jeu un repère rhétorique très proche de la fin

<sup>129</sup> Pour le rythme également complexe dans la suite de cette narration, cf. p. 713.

de vers, et que nous avons étudié comme tel ci-dessus, la diérèse 4<sup>130</sup>. On trouve en effet au moins un vers qui indéniablement est ponctué rhétoriquement à la trihémimère et à la diérèse 4, tandis que la coupe métrique est sans relief : il s'agit de 1.12. 31 :

concidunt uenti fugiuntque nubes  
et minax, <sup>T</sup> quōd sīc | uōlūērē, <sup>D4</sup> ponto  
unda recumbit.

Ce passage peint la violence des flots. Les mots de la phrase semblent se tendre et se distendre à l'intérieur du vers, comme le navire se confronte à la mer : l'hiatus interlinéaire « ponto || unda » semble peindre le creux de la vague où s'affaisse le bateau<sup>131</sup> ; la subordonnée causale chevauche les deux hémistiches, effaçant la coupe métrique au profit de deux repères en cours de vers, le second intervenant *in extremis* deux syllabes avant la fin. Il y a dans ce passage une distorsion des éléments du vers qui demeurent néanmoins inscrits dans le cadre métrique général.

### Bilan de l'étude du second hémistiché saphique

Nous venons de consacrer un certain nombre de pages à étudier aussi finement que possible le second hémistiché des hendécasyllabes saphiques, dans le but de comprendre comment l'organisation phrastique pouvait proposer une rerythmisation des structures métriques au service du sens, comment, en contrepoint des repères métriques qui organisent le vers dans une lecture *ad metrum*, la syntaxe et la rhétorique suggèrent des repères, ce que l'on peut même appeler des coupes rhétoriques, pour une lecture *ad sensum*.

Le relevé de ces coupes rhétoriques dans le second hémistiché saphique nous a conduit à les repérer essentiellement à la diérèse 3 et à l'hephthémimère. Ce sont ces deux coupes rhétoriques que nous avons donc comparées dans cette étude. D'emblée, il est apparu que la diérèse 3 est une coupe rhétorique beaucoup plus fréquente que l'hephthémimère ; ce premier constat nous a conduit à essayer de comprendre d'abord la manière dont l'une et l'autre coupes sont employées, ensuite la réorganisation métrique qu'elles suscitent.

Nous avons étudié successivement l'organisation des coupes rhétoriques de nature propositionnelle et non propositionnelle. D'après l'organisation des mots, des membres grammaticaux, la diérèse 3 paraît avoir un effet rythmique plus diffus : les relations adjectifs / noms qui s'organisent autour d'elle étendent sur une grande partie de la strophe l'effet de cette discordance entre métrique et rhétorique. De la même manière, provoquant moins rarement des relances que l'hephthémimère, elle participe d'un effet rhétorique plus puissant. Bref, la diérèse 3 suggère une réorganisation profonde de la structure métrique du vers.

---

<sup>130</sup> Cf. *supra* p. 645 sq.

<sup>131</sup> Cf. K. Bohnenkamp, 1972, p. 31-32.

Cette réorganisation de la structure métrique quantitative de la diérèse 3 a été étudiée précisément. Après elle, la coupe rhétorique invite à repérer le même rythme trochaïque à la fin du vers et au début du suivant : elle suscite ainsi une unité métrico-rythmique originale qu'on peut analyser comme une pentapodie trochaïque catalectique.

L'hephthémimère, plus rare que la diérèse 3, nous a semblé, en soi, avoir un effet plus incisif que la diérèse 3 : la réorganisation rhétorique du vers qu'elle suscite paraît moins équilibrée. Plus souvent qu'en diérèse 3, elle provient d'un verbe en rejet, ce qui témoigne d'un décalage très vif entre métrique et rhétorique. Cette coupe plus rare paraît donc provoquer non pas tant une réorganisation profonde du vers qu'un soulignement très net d'une discordance entre les deux grilles de lecture.

Cependant, l'hephthémimère a une importance autre. Souvent, elle intervient dans les vers à coupe trochaïque : elle devient alors un repère remarquable. Surtout, elle se combine aisément avec la trihéminère, dans le premier hémistiche, pour former une coupe double qui réorganise en profondeur la structure métrique du vers. Certes, de telles coupes doubles peuvent être également créées avec la diérèse 3 mais elles sont nettement moins nombreuses.

Tout cela montre, nous semble-t-il, les richesses rythmiques de l'hendécasyllabe sapphique horatien. Le poète est à même de susciter, en contrepoint de la lecture *ad metrum*, des rerythmisations *ad sensum* des structures métriques selon des schémas d'une grande variété. Par là, le poète peut donner, dans le cadre de la strophe, le spectacle d'un déploiement complexe du sens, peignant la difficulté de comprendre, ou bien donnant une profondeur particulière à une pensée.

## II.2. 2 Changement de membre en cours de premier hémistiche

Si l'on s'intéresse maintenant aux membres rythmiques s'achevant au cours du premier hémistiche sapphique, le compte fait au Tableau C-5 montre clairement que les deux intermots en diérèse 1 et en trihéminère paraissent utilisés avec une fréquence comparable : on compte 48 changements de *côla* en diérèse 1, 43 en trihéminère. Ces chiffres sembleraient donner à l'un et l'autre intermots une importance équivalente à celle de la diérèse 3, dans la grille rhétorique.

Mais bien sûr les chiffres ne suffisent pas. Selon H. Drexler, l'intermot trihéminère n'a pas valeur de coupe dans le vers sapphique ; quant à l'intermot en diérèse 1, il serait même dénué de valeur rythmique<sup>132</sup> : cette différence que fait H. Drexler entre les deux types d'intermots peut déjà se justifier à partir de ce que nous connaissons. Le Tableau C-5 montre que les membres s'achevant en trihéminère sont beaucoup plus souvent propositionnels que

---

<sup>132</sup> H. Drexler, 1967, p. 125 : „Sonst gibt es Einschnitt ohne Caesurcharakter nach der zweiten Hebung (...) ; Einschnitt nach der zweiten Silbe ist rhythmisch bedeutungslos“. La diérèse 1 est généralement négligée dans les analyses; quant à la trihéminère, elle est reconnue, mais avec une faible importance : cf. L.J.D. Richardson (cité par N.A. Bonavia-Hunt, 1969, p. 50 note) : “while it cannot be claimed that even a major pause is not to be found after the third syllable of the Horatian Sapphic line, such a break is very infrequent“



ceux en diérèse 1 : 9 fins de phrases et 25 changements de propositions constituent 84,9 % des changements de membres en trihémimère, alors que ces repères rhétoriques majeurs ne représentent en diérèse 1 que 50 % des changements de membres. Une telle différence ne saurait être négligée : il semble bien que la trihémimère jouisse d'un relief rhétorique plus important que la diérèse 1<sup>133</sup>.

En tous les cas, dire que l'un et l'autre intermots n'ont pas valeur de coupe ne peut nous satisfaire, du point de vue qui est le nôtre. Encore une fois, H. Drexler parle ici de façon générale ; mais on ne saurait nier que dans certains cas, diérèse 1 et trihémimère constituent les points de repères rythmiques uniques dans le vers : en cela, et pour ces cas qu'il va nous falloir distinguer et analyser, nous parlerons ici de coupes rhétoriques. Pour explorer ces problèmes, il va nous falloir faire une série de distinctions, et d'abord repérer les cas où ces coupes rhétoriques sont en position de concurrencer les repères métriques environnants, le début du vers et la coupe : c'est en repérant ces cas que nous pourrons véritablement voir si ces changements de membres peuvent constituer les étapes d'un rythme rhétorique vraiment sensible. Nous commencerons par définir les cas de coupes rhétoriques ; ensuite, nous étudierons la nature des rejets et des contre-rejets qui peuvent être organisés autour de ces coupes.

#### a) Définition des cas de coupe rhétorique

Comme nous l'avons fait, au second hémistiche, pour la diérèse 3 et l'hepthémimère, il nous faut étudier les membres qui s'achèvent en cours de premier hémistiche et ceux qui y débent, afin de voir quelle importance ils donnent aux repères métriques environnants, le début du vers et la coupe.

Comme pour la diérèse 3 et l'hepthémimère, on peut proposer pour la diérèse 1 et la trihémimère un tableau classant les 48 diérèses 1 et les 43 trihémimères selon la présence d'un rejet en début de vers et d'un contre-rejet devant la coupe métrique :

**Tableau C-14**

	diérèse 1	trihémimère
1. rejet avant / pas de contre-rejet après	6 : 12,5 %	1 : 2,3 %
2. pas de rejet avant / contre-rejet après	11 : 22,9 %	16 : 37,2 %
3. rejet avant / contre-rejet après	25 : 52,1 %	24 : 55,8 %
4. pas de rejet avant / pas de contre-rejet après	6 : 12,5 %	2 : 4,7 %

<sup>133</sup> Au simple niveau de la métrique verbale, il faut noter que l'intermot trihémimère est plus fréquent que l'intermot diérèse 1 (68,9 % contre 42,1 %). Mais ce constat conduit à une double conclusion : certes l'intermot trihémimère a statistiquement une importance plus grande dans la rythmisation verbale et syntaxique du vers que l'intermot diérèse 1, mais en même temps, quand l'intermot diérèse 1 intervient, il a plus fréquemment un relief rhétorique que l'intermot trihémimère. La trihémimère aurait une fonction de rythmisation rhétorique plus fréquente, quand la diérèse 1 aurait une valeur stylistique forte, mais moins souvent utilisée.

Total	48	43
-------	----	----

Le chiffre total des repères rhétoriques ne doit donc pas faire illusion : si l'on en compte légèrement plus en diérèse 1 qu'en trihémimère, en réalité on voit que dans les cas où ils ont leur pleine importance rhétorique, concurrençant à la fois le changement de vers et la coupe, ils sont aussi nombreux dans les deux cas.

En tous les cas, comme nous l'avons fait pour le second hémistiche, nous ne parlerons de coupes rhétoriques, susceptibles de concurrencer les repères métriques, que dans les cas 1., 2., 3., et nous considérerons les cas 4. comme sans pertinence stylistique.

Ce sont donc ces cas 1., 2. et 3. que nous allons examiner ici : nous nous intéresserons d'abord à la nature des rejets en début de vers qui se rencontrent dans les 31 diérèses 1 et 25 trihémimères des cas 1. et 3., puis nous observerons les contre-rejets devant la coupe dans les 36 diérèses 1 et les 40 trihémimères des cas 2. et 3.

#### b) Les rejets en début de vers devant diérèse 1 et trihémimère

Nous allons essayer de voir comment diérèse 1 ou trihémimère concurrencent, en tant que repères rhétoriques, le repère métrique de changement de vers : nous commencerons par définir les natures possibles de ces rejets, puis nous étudierons un cas particulier mais important : celui qui consiste dans le rejet d'un nom qui était annoncé par un adjectif disjoint.

#### i. Présence et nature des rejets

Le compte des rejets avant diérèse 1 et trihémimère est assez aisé à faire. Voici les chiffres :

**Tableau C-15**

	rejet de fin de phrase	rejet de fin de proposition	rejet de fin de groupe nominal	rejet de fin de groupe adjectif	total des rejets <sup>134</sup>
D1	3	14	10	4	31 : 64,6%
T	7	13	5	0	25 : 58,1 %

Dans le total, il n'y a, entre diérèse 1 et trihémimère, aucune différence notable que nous n'ayons déjà repérée. Avec la même fréquence, le relief rhétorique de ces intermots provient de rejets : cette fréquence est d'ailleurs assez forte, puisque elle représente la majorité des cas de repères rhétoriques à ces endroits.

Cependant, cette fréquence est nettement inférieure à ce que l'on rencontrait au second hémistiche du vers : on peut en effet comparer ces résultats aux chiffres donnés au Tableau C-8. On voit alors que les repères rhétoriques de premier hémistiche proviennent bien moins souvent de rejet (en début de vers) que ceux du second (rejet après la coupe) : c'est le cas,

<sup>134</sup> Les pourcentages sont donnés par rapport au total des repères rhétoriques identifiés à ces positions.

dans ces seconds hémistiches, de 81,7 % des diérèses 3 et 83,3 % des hephthémimères (somme des cas 1. et 4. du Tableau C-8). En fait, dans le second hémistiche, plus que dans le premier, le déploiement rhétorique paraît déborder le cadre métrique : en cela, diérèse 3 et hephthémimère méritent davantage le titre de « coupe » rhétorique, que la diérèse 1 ou la trihémimère, car ce sont davantage elles qui scandent rhétoriquement le vers.

Au passage, notons bien que l'absence de rejet ne signifie pas que le repère en cours de vers est sans intérêt stylistique : en 1.12. 3, on ne note pas de rejet :

Quem uirum aut heroa lyra uel acri

tibia sumis celebrare, Clio?

**Quem deum ?** <sup>T</sup> cuius | recinet iocosa

nomen imago?

Le membre « quem deum ? » intervient à l'initiale d'un vers. Même s'il peut être rattaché, par le sens, à ce qui précède (quel homme, quel héros ? quel dieu ?), la syntaxe ne le place pas en enjambement : il s'agit seulement d'une relance dans un nouveau vers. On ne saurait nier pour autant que sa fin à la trihémimère constitue un repère rythmique très important dans le vers.

En revanche, ce qu'apporte de plus le rejet à cet endroit, c'est un rythme rhétorique qui étend son originalité au-delà du début du vers, et qui suscite un contrepoint complexe avec le repère de changement de vers. Ainsi en 1.12. 27 :

Dicam et Alciden puerosque Ledaë,

hunc equis, illum superare pugnis

**nobilem** ; <sup>T</sup> quorum | simul alba nautis

stella refulsit,

...

L'adjectif « nobilem » est attendu syntaxiquement par les pronoms « hunc, illum » et par le groupe infinitif qui en dépend, « equis, pugnis superare ». Il y a là une tension sémantico-syntaxique qui débute au début du vers 26 et se poursuit jusqu'au rejet de « nobilem » au vers 27. Le contrepoint entre le déploiement de la phrase et le cadre du vers ne concerne donc pas ici seulement le vers 27 : la trihémimère constitue ici un repère rhétorique pour la strophe dans son ensemble.

Le Tableau C-15 montre que la trihémimère est plus fréquemment employée pour les rejets de membres propositionnels que la diérèse 1. Cependant les choses seront différentes selon la nature du mot rejeté. Dans certains cas en effet, le mot rejeté ne fait l'objet d'aucune attente sémantico-syntaxique. Voici en effet la nature syntaxique des mots en rejet :

Tableau C-16

	Diérèse 1	Trihémimère	total

adverbe	1 : 3,2 %	0	1
adjectif	5 : 16,1 %	1 : 4 %	6
nom	11 : 35,5 %	18 : 72 %	29
verbe	14 : 45,2 %	6 : 24 %	20
Total des rejets	31	25	57

Examinons les différents cas :

1. **L'adverbe** n'est pas un terme nécessairement indispensable à l'énoncé ; il peut certes parfois contenir le prédicat<sup>135</sup>, mais dans le cas, par exemple, de C.S. 3, son rejet ne crée pas de véritable tension :

Phoebe siluarumque potens Diana

lucidum caeli decus, o colendi

**semper**<sup>D1</sup> et culti, | date...

Après la fin du vers 2, à « colendi », on pourrait sans difficulté avoir immédiatement « et culti » : le lien entre le verbe et l'adverbe n'est pas très fort : il s'agit d'un rejet « additionnel »<sup>136</sup>, il n'est perçu comme tel qu'après coup. Il n'y a donc aucun sentiment de tension dans ce rejet. L'effet est surtout de susciter une variation gracieuse dans le rythme, à la manière d'une appoggiature dans une mélodie simple<sup>137</sup>.

2. Pour que **l'adjectif** fasse l'objet d'une attente sémantico-syntaxique, il faut ou bien qu'il soit le centre d'un groupe syntactique qui a débuté dans le vers précédent (un groupe adjectif), ou bien qu'il ait une fonction d'attribut ou encore une fonction déterminative, et non seulement descriptive : ce n'est pas souvent le cas. Le vers 1.12. 27, cité plus haut, est un exemple de rejet d'un adjectif dont dépendent directement des mots du vers précédent « superare pugnīs | **nobilem** ». En 3.11. 23, l'adjectif en rejet a une fonction d'attribut, que la syntaxe et le sens font attendre :

... stetit urna paulum

**sicca**,<sup>D1</sup> dum grato | Danaī puellas

carmine mulces.

Cette strophe de l'ode 3.11 constitue une narration qui forme l'*aretalogia* d'un hymne à la lyre : Horace montre le charme de la lyre capable d'arrêter un instant l'exécution de la peine des condamnés aux Enfers. Cette narration introduit le mythe des Danaïdes qui va être

<sup>135</sup> En 2.16. 13, « Viuitur paruo | bene », « bene » est le prédicat : « il vit **heureux** avec peu de choses » : le rejet à la coupe de cet adverbe est donc contraignant.

<sup>136</sup> Cf. J. Dangel, 1985, p. 88 + *supra* p. 143.

<sup>137</sup> Ce rejet donne évidemment de l'insistance à l'adverbe *semper* et souligne l'éternité de gloire dont jouissent les dieux. La répétition du verbe *colere*, comme adjectif verbal puis comme participe parfait passif participe également à l'expression de cette permanence.

ensuite développé amplement ; mais déjà, cependant, dans cette courte strophe où se concentre un récit, notre poète propose une narration vive et saisissante qu'il moule dans un cadre bien clos. Remarquable, en effet, est la position en relance de la proposition introduite par « dum »<sup>138</sup>. Mais cette structure rhétorique est en décalage avec le cadre métrique et place en rejet en début de vers l'adjectif « sicca ». Ce rejet de l'adjectif, qui pouvait s'accompagner d'une pause dans la diction *ad metrum*, est riche de sens : il semble peindre l'arrêt du mouvement, l'urne qui reste un moment immobile dans les mains des condamnées.

Les deux vers 1.12. 27 et 3.11. 23 sont les deux cas, l'un avec trihémimère, l'autre avec diérèse 1, où le rejet de l'adjectif est véritablement contraignant, du fait de l'attente syntaxique qu'il suscite. Dans les autres rejets d'adjectif, on ne trouve rien de semblable. Par exemple, au C.S. 58, le rejet de « priscus » n'est le lieu d'aucune tension :

Iam Fides et Pax et Honor Pudorque

**priscus**<sup>D1</sup> et neglecta | redire Virtus

audet.

3. Restent les cas beaucoup plus nombreux des noms et des verbes. Le rejet d'un **nom** suscite une tension syntaxique soit lorsqu'il assume une fonction majeure dans l'énoncé, soit lorsqu'il est le centre d'un groupe syntactique qui avait débuté au vers précédent (par exemple lorsque le vers précédent contient l'épithète). C'est presque toujours le cas ; en fait, on ne repère qu'un seul rejet additionnel d'un nom et il s'agit d'un cas particulier, puisque c'est un rejet strophique d'un nom apposé : il s'agit de 3.11. 17 :

cessit inmanis tibi blandienti

ianitor aulae

**Cerberus**,<sup>T</sup> quamuis | furiale centum

muniant angues caput eius,...

Dans ce passage, les deux strophes ne sont rattachées que par cette apposition en rejet, procédé évidemment très lâche, puisque sans valeur contraignante<sup>139</sup>. Partout ailleurs, le nom est attendu syntaxiquement :

- Soit, dans deux cas, parce qu'il assume une fonction majeure dans la proposition, fonction d'objet en 4.2. 34<sup>140</sup>, fonction de sujet en 1.2. 30 :

<sup>138</sup> Nous en avons déjà étudié la valeur rhétorique : cf. p. 334.

<sup>139</sup> On compte 6 cas de rejets en diérèse 1 ou trihémimère intervenant au premier hendécasyllabe saphique. À part ce cas de 3.11. 17, un seul est un rejet additionnel, rejet d'un adjectif qualificatif « est hederæ uis ||| **multa**/ » en 4.11. 5. Dans tous les autres cas, le rejet est contraignant, parce qu'il s'agit soit d'un verbe (1.2. 49, 2.10. 17, 3.20. 13), soit d'un nom annoncé par un adjectif (2.2. 21). Rappelons par ailleurs que cette strophe 3.11. 17-20 qui constitue une apposition à « ianitor » est parfois considérée comme interpolée.

<sup>140</sup> « multa » est un adjectif substantivé, mais cela revient au même.

cui dabit partis scelus expiandi

**Iuppiter?**<sup>T</sup> tandem | uenias precamur

Le sujet du verbe « dabit » est attendu par le sens ; son rejet au vers suivant lui donne une importance tout à fait notable. Cette série d'interrogations oratoires se clôt ainsi sur le nom de Jupiter, avant que s'ouvre la seconde partie de l'ode, la litanie des divinités<sup>141</sup>.

- Soit, et c'est beaucoup plus souvent le cas, parce qu'il est annoncé par un terme qui dépend de lui dans le cadre d'un groupe nominal, et singulièrement par un adjectif. L'organisation qui consiste à placer dans un vers une épithète dont le nom n'intervient qu'en rejet au vers suivant se rencontre 9 fois avec la diérèse 1, et 12 fois avec la trihémimère. Ces chiffres sont intéressants. Le nombre total de rejets est un peu moins grand avec la trihémimère ; on constate donc que ces rejets y sont plus fréquemment le lieu d'une disjonction adjectif / nom : c'est le cas dans 48 % des rejets, contre 31,2% de ceux s'achevant à la diérèse 2. La disjonction avec rejet que l'on trouve en 2.2. 10 paraît ainsi plus fréquents avec la trihémimère :

Latius regnes *auidum* domando

**spiritum**<sup>T</sup> quam si | Libyam remotis

Gadibus iungas ...

Tandis qu'une telle disjonction avec diérèse 1 paraît rare, même si elle existe, comme en 2.16. 22 :

Scandit aeratas *uitiosa* nauis

**Cura**<sup>D1</sup> nec turmas | equitum relinquit

ocior ceruis et agente nimbos

ocior Euro.

Dans l'un comme dans l'autre cas, le rejet du nom disjoint de son épithète crée un rythme syntaxique tendu vers sa résolution, mais en contradiction avec le rythme métrique. Les structures métriques du vers se trouvent ainsi réorganisées : la lecture *ad sensum* suggère une nouvelle rythmisation des structures métriques quantitatives. Ces deux rythmes interviennent dans des contextes gnomiques que nous avons déjà étudiés : il s'agit pour le poète de créer un effet de *uariatio*, comme pour rappeler qu'il ne donne pas une froide leçon de morale mais qu'il fait de cette rhétorique parénétique un objet de spectacle à l'intérieur de l'espace strophique. L'emploi, beaucoup moins fréquent, de la diérèse 1 en 2.16. 22 participe d'un rythme rhétorique plus puissant et suscitant un contrepoint plus vif avec le mètre : l'allégorie de *cura*, l'anaphore de « ocior », la position initiale du verbe « scandit » témoignent de cette rhétorique plus enlevée

---

<sup>141</sup> L'ode s'était ouverte également sur une évocation du Père des dieux, que le contrepoint mètre/syntaxe soulignait remarquablement, en 1.2. 2 (cf. *supra* p. 687).

La trihémimère est donc, plus souvent que la diérèse 1, le lieu d'un rejet mettant en jeu une disjonction adjectif / nom : à partir de ce constat, il va bien sûr falloir approfondir le problème en étudiant ce type de disjonction. Mais avant cela, il faut se demander quel genre de rejets en diérèse 1 est préféré. La réponse à cette question se trouve dans la dernière catégorie de mots en rejets : les verbes.

4. Le Tableau C-16 montre que le rejet du **verbe** est beaucoup plus fréquent avec diérèse 1 qu'avec trihémimère. On trouve très fréquemment un rejet du verbe du type de 3.20. 10 :

Interim, dum tu celeris sagittas

**promis**<sup>D1</sup> haec dentes | acuit timendos.

Cette construction est plus rare avec trihémimère, même si elle se rencontre, comme en 2.10. 6 :

Auream quisquis mediocritatem

**diligit**,<sup>T</sup> tutus | caret obsoleti

sordibus tecti.

Le rejet du verbe est une structure plus rude que toute autre, le verbe étant le centre de la proposition : l'effet est plus ciblé. Dans les exemples donnés ci-dessus, il y a un contrepoint très intéressant entre les grilles métrique et rhétorique : le verbe est à la fin de la proposition ce qui en fait le nœud clôturant toutes les tensions syntaxiques, mais il est au début du vers, en position où débute la diction du récitant. Il y a un fort contraste entre les deux grilles. Certes, il est vrai que dans plusieurs cas, le verbe rejeté n'est pas le dernier mot de la proposition, mais la suite intervient en relance, comme en 3.27. 2 :

Impios parrae recinentis omen

**ducat**<sup>D1</sup> et praegnans | canis aut ab agro

L'effet d'une telle construction est au moins aussi fort que lorsque le verbe clôt la proposition : ici, la relance prend une vigueur extrême, du fait de sa position après un verbe à l'initiale du vers. Ce vers, qui s'organise selon une double coupe a déjà été étudié<sup>142</sup> : nous avons vu qu'Horace cherchait à donner le spectacle d'un sens complexe, insaisissable aux profanes, à ceux à qui la muse n'a pas donné le don des augures.

Pour conclure sur ce point, il est donc apparu que les repères rhétoriques en diérèse 1 et trihémimère étaient majoritairement précédés de rejets : il n'y a pas de différence là-dessus entre les deux coupes stylistiques. La différence tient en revanche à la nature de ces rejets : la trihémimère a très fréquemment un rejet avec disjonction adjectif / nom ; la diérèse 1 n'ignore pas cette construction mais semble lui préférer le rejet d'un verbe<sup>143</sup>.

<sup>142</sup> Cf. p. 721.

<sup>143</sup> Il est tentant de faire une comparaison avec le rejet du verbe en diérèse 1 de l'hexamètre dactylique.

On retrouve ici une différence que nous avons notée au second hémistiche entre la diérèse 3 et l'hephtémimère. Nous en avons alors conclu que les rejets en hephtémimère étaient des rejets plus ciblés, et donc plus incisifs, quand ceux en diérèse 3, du fait des disjonctions adjectif / nom, mettaient en jeu la strophe dans son ensemble. Il semble ainsi que l'on puisse rapprocher trihémimère et diérèse 3 d'un côté, diérèse 1 et hephtémimère de l'autre. Comme la diérèse 3 constituait un point d'équilibre nouveau, concurrent de la coupe métrique, il semblerait que l'on puisse poser comme hypothèse que, de même, la trihémimère, plus que la diérèse 1, donne au vers une nouvelle organisation rythmique. Pour approfondir cela, il va d'abord falloir étudier les disjonctions adjectif / nom avec rejet<sup>144</sup>.

ii. Nom en rejet disjoint de l'adjectif au vers précédent :

Parce que les adjectifs épithètes rejetés en début de vers saphique sont presque tous descriptifs, donc non attendus, nous n'étudierons pas les disjonctions nom/adjectif ; seules nous intéresseront celles du type adjectif/nom car elles seules forment une tension sémantico-syntaxique à même de souligner un *côlon* rythmique : cela concerne 21 cas, 12 avec trihémimère, 9 avec diérèse 1.

Parmi ces disjonctions, il convient de distinguer les cas où l'adjectif et le nom disjoint forment les extrémités d'un groupe nominal, des cas où il y a hyperbate.

Les cas d'hyperbate se rencontrent presque tous dans les rejets en trihémimère. On a seulement un cas avec diérèse 1 et encore peut-on se demander s'il s'agit véritablement d'une hyperbate : il s'agit de 2.16. 22 déjà cité :

Scandit aeratas uitiosa nauis

**Cura**<sup>D1</sup> nec turmas | equitum relinquit.

Le nom sujet du verbe « cura » est rejeté très loin aux limites de la proposition alors que tous les autres termes sont intervenus. Cette disjonction se croise avec une autre : « aeratas | uitiosa – nauis || Cura ». La combinaison est du type ABA'B'. Une telle construction a bien sûr quelque chose de surprenant, de peu naturel : elle attire l'attention sur cette personnification du Souci. On notera qu'ici cependant « cura » est sujet également de la proposition qui suit, ce qui rend le rejet plus acceptable.

---

<sup>144</sup> Insistons encore une fois sur l'importance des disjonctions adjectif / nom pour l'organisation des énoncés horatiens à l'intérieur des propositions (cf. p. 213) : de plus, nous l'avons déjà dit, un tiers des hyperbates dans les *Odes* dépasse les limites du vers (R.G.M. Nisbet *art. cit.*, in J.N. Adams – R.G. Mayer 1999 [éd] p. 146) : un contrepoint entre l'organisation métrique du vers et l'organisation verbale de l'énoncé se fait alors nettement sentir et mérite toute notre attention. T.E.V. Pearce, 1966 insiste sur l'unité du membre syntaxique qu'encadre cette disjonction ; J. Marouzeau, 1938, p. 96 parle de groupe « épais et compact ». Le désaccord entre un tel groupe et le cadre métrique ne peut qu'avoir un effet remarquable.



Tous les autres cas de disjonction adjectif / nom avec hyperbate sont en trihémimère. De telles constructions ont pour effet d'encadrer des groupes syntactiques plus ou moins unifiés.

La construction la plus simple et la plus fréquente consiste en un adjectif placé après la coupe, suivi du verbe, le nom intervenant en rejet. Cette organisation se rencontre 4 fois :

1.25. 5-6 :	4.11. 13-14 :
quae prius multum   <i>facilis</i> mouebat	Vt tamen noris  <i>quibus</i> aduoceris
<i>cardines</i> . <sup>T</sup> ...	<i>gaudis</i> . <sup>T</sup> ...
2.2. 9-10 :	4.11. 33-34 :
Latus regnes   <i>avidum</i> domando	(non enim posthac   <i>alia</i> calebo
<i>spiritum</i> <sup>T</sup> ...	<i>femina</i> ) <sup>T</sup> ...

Une disjonction de ce type met en valeur un *côlon* rythmique de 9 syllabes situés à cheval entre les deux vers : il s'agit de groupes syntactiques unifiés et bien identifiables<sup>145</sup>, ayant fonction de groupes verbaux en 1.25. 5-6, 2.2. 9-10, 4.11. 33-34 (dans le premier et le dernier cas, le premier hémistiche du premier vers est chaque fois formé d'adverbes isolables), de propositions interrogatives en 4.11. 13-14.

Le fait que cette construction ne se rencontre pas avec un rejet en diérèse 1 semble montrer que le désir est bien d'installer la fin du *côlon* de plein pied dans le second vers, alors que la diérèse 1 n'aurait formé qu'un rejet très court de seulement 2 syllabes. En cela, on voit que la trihémimère crée un rythme rhétorique d'une certaine importance pouvant entrer en concurrence avec le rythme métrique.

Outre le cas de 2.2. 9-10 que nous avons examiné plus haut, les trois autres cas interviennent dans des contextes en apparence légers : en 1.25, Horace se moque d'une ancienne maîtresse qui a vieilli, l'ode 4.11, où interviennent les deux autres cas, est une invitation pour une fête en l'honneur de Mécène. Ces deux odes ont déjà été étudiées<sup>146</sup> : visiblement Horace donne le spectacle de réjouissances qui appellent une rhétorique vive et se mouvant difficilement dans le cadre métrique, il donne ainsi une représentation de sentiments puissants.

Plus complexes sont évidemment les cas où l'hyperbate n'encadre pas un groupe syntactique unifié. Lorsqu'alors l'adjectif se trouve plus éloigné encore du nom, la discordance apparaît forte. Ainsi en 1.10. 17-18 :

Tu pias *laetis* | animas reponis  
*sedibus* <sup>T</sup> uirgaque| leuem coerces

<sup>145</sup> Sur cette unification des groupes syntactiques par la disjonction adjectif-nom, cf. T.E.V. Pearce, 1966 et 1968.

<sup>146</sup> Pour 1.25, cf. p. 241 ; pour 4.11, cf. p. 716.

aurea turbam, superis deorum

gratus et imis.

La disjonction « laetis / sedibus » ne se justifie par le soulignement d'aucun *côlon* rythmique bien défini ; de même, il y a certes un jeu de croisement des groupes nominaux « *pias – laetis | animas ...||| sedibus* » selon la même structure que ci-dessus ABA'B', mais ici un verbe vient s'intercaler à l'intérieur de cette belle symétrie. Cette disjonction crée donc un rythme rhétorique bien plus complexe, les mots se croisant de façon inattendue<sup>147</sup>.

Pourtant, Horace, au même moment, hyperdessine la lecture *ad metrum* par des jeux phoniques : la rime intérieure « ... laetis |... reponis || » qui trouvera un écho dans le « ... et imis » final, souligne le cadre métrique. Les repères métriques, que la complexité du rythme rhétorique, faisait oublier se trouvent rappelés grâce à la grille phonique.

Dans cette dernière strophe de 1.10, hymne à Mercure, inventeur de la lyre, Horace montre encore une fois son art poétique, sa capacité à donner, dans l'*aretologia*, l'image complexe du Mercure Psychagôgos, par un rythme complexe aux riches évocations, mais parfaitement clos par le moule strophique.

Mais le cas le plus notable du rejet d'un nom disjoint de l'adjectif est le cas de rejet strophique de 2.2. 21 : l'adjectif se trouve très loin à l'extrémité du troisième hendécasyllabe de la strophe précédente :

16     Redditum Cyri solio Prahaten  
          dissidens plebi numero beatorum  
          eximit Virtus | populumque falsis  
          dedocet uti

20     uocibus,<sup>T</sup> ...

Comme en 2.16. 22, nous sommes dans un passage gnomique avec personnification, ici de la *Virtus*. Ce rejet très complexe attire l'attention sur ce passage qui n'est plus simplement l'énoncé didactique d'une sagesse, mais son énoncé poétique à l'intérieur d'un carcan métrique complexe. Bien plus, ce rejet strophique de « uocibus » est d'une telle force qu'il porte en lui de très riches suggestions. Il n'a pas seulement une force dramatique, en montrant l'intervention de *Virtus* ; il invite à une réflexion sur le langage, sur la portée que lui reconnaît le poète lyrique.

---

<sup>147</sup> À cela s'ajoute la coupe trochaïque après « uirgaque » soulignée par la disjonction avec l'adjectif « aurea » : cf. p. 746.

L'idée que l'immoralité pervertit le langage lui-même est un *topos* de la rhétorique parénétiq<sup>148</sup> ; mais par la discordance qui s'instaure entre cette rhétorique et le cadre métrique, l'idée acquiert une portée poétique nouvelle. En opposant le langage fallacieux qu'emploie la foule (2.2. 17 : *plebs*) à son sens véritable que rappelle la *Virtus*, Horace fait du bon usage des mots une vertu : lui, poète lyrique, se met du côté de cette vertu, il donne une valeur morale à la réflexion sur le langage, et souligne par contrecoup la portée poétique de la réflexion morale. Par là même, il montre que son art poétique, son utilisation du langage si différente de celle qu'en a la foule, allie la valeur morale à la valeur esthétique, et il justifie ainsi le mépris de la foule qu'il affiche à plusieurs reprises dans ces odes (2.16. 39-40, 3.1. 1).

Lorsque la disjonction adjectif/nom forme les extrémités d'un long et unique groupe nominal, il n'y a plus d'hyperbate, le rythme rhétorique est plus linéaire. Se confrontent alors un long groupe nominal et un cadre métrique qu'il outrepassé. Souvent le *côlon* débute à la coupe du vers, comme pour les cas d'hyperbate cités ci-dessus. Un cas remarquable est cependant 2.6. 10-11, où l'adjectif et le nom se trouvent en correspondance verticale au début des vers consécutifs, avec, entre les deux mots, un complément au génitif et un groupe ablatif qui semble dépendre de l'adjectif « dulce » :

Vnde si Parcae prohibent iniquae,

dulce pellitis ouibus Galaesi

flumen<sup>D1</sup> et regnata | petam Laconi

rura Phalantho.

Après la protase conditionnelle qui remplit le premier vers, l'apodose se déploie à loisir, avec une évocation sensible de la campagne d'Italie méridionale, des images marquantes, les brebis couvertes de peau, et un goût évident pour les noms propres placés en fin de vers « Galaesi, Laconi, Phalantho ». Cette rhétorique d'une grande sensibilité se déploie en contrepoint avec le cadre métrique que la correspondance verticale « dulce/flumen » souligne : le premier groupe objet se prolonge d'un vers sur l'autre. Le spectacle du locuteur décrivant avec émotion la campagne où il désire vivre est rendu plus saisissant par le contrepoint avec l'espace métrique où il se développe.

Il arrive enfin que la disjonction adjectif / nom n'encadre pas totalement le groupe nominal mais que celui-ci avait déjà débuté précédemment. C'est le cas par exemple au C.S. 62 : la disjonction adjectif/nom est croisée avec une autre dans un schéma ABA'B', le tout s'unifiant dans un unique groupe nominal :

augur et fulgente decorus arcu

Phoebus<sup>D1</sup> acceptusque | nouem Camenis,

---

<sup>148</sup> Ce lieu commun remonte au moins à Thucydide, 3.82. 4 ; pour les références, cf. R.G.M. Nisbet - M. Hubbard, 1978, p. 48-49. Horace utilise à nouveau ce *topos* dans les *Odes* en 4.9. 45 sq

qui salutari leuat arte fessos

corporis artus

Dans cette strophe, le nom de *Phoebus* est au centre des attributs qu'énumère le poète, ceux d'Apollon augure, ἀργυροτόξος, μουσαγέτης, ἀλεξίκακος. La place du nom *Phoebus*, en rejet après les deux premiers groupes qui le qualifient, donne à la diérèse 1 qui le suit un certain relief, en discordance avec le cadre métrique. Nous sommes ici dans la dernière partie du *Chant Séculaire* : le poète rend hommage au dieu inspirateur, à celui qui lui a apporté le pouvoir d'unir la communauté dans un chant célébrant toutes les divinités<sup>149</sup>. Si le rythme syntaxique, dans ce vers 62, est en léger décalage avec le cadre métrique, c'est sans doute parce que s'y exprime, par delà la voix du chœur, celle du poète inspiré.

Restent des cas où il n'y a pas de disjonctions rhétoriques adjectif / nom, où ces deux mots forment seuls le groupe nominal et se trouvent séparés seulement par le changement de vers. On a alors un effacement du repère de changement par un groupe syntaxique unitaire qui l'encadre. Ces cas ne se rencontrent qu'avec diérèse 1. Ainsi en 2.10. 10 :

Saepius uentis agitur *ingens*

*pinus*<sup>D1</sup> et celsae | grauiore casu

decidunt turre.

Dans la description de la tempête, cet effacement du changement de vers par le groupe nominal unifié « *ingens* || *pinus* » peint la furie des éléments<sup>150</sup>.

Si l'on fait le compte de tous ces cas, on arrive aux résultats suivants :

Tableau C-17

	Diérèse 1	Trihémimère
<u>Hyperbate, l'adjectif étant placé avant :</u>		
- à la fin de l'avant-dernier vers	0	1
- devant la coupe	1	1
- après la coupe	0	5
<u>Encadrement du groupe nominal :</u>		
- <i>complet</i> : l'adjectif se trouvant :		

<sup>149</sup> Sur ce rôle d'Apollon réunissant les divinités des Ludi nocturnes (Ilithyia, Parques, Tellus) et les divinités capitoline, cf. J. Perret, 1959 (1).

<sup>150</sup> Sur l'effacement des repères métriques par groupes syntaxiques unifiés, cf. p. 656. Nous distinguons ici fortement ces cas de ceux où le groupe nominal est plus long que le simple groupe adjectif / nom. Ainsi en 2.10. 15 : « bene praeparatum || pectus/ ».

Même si comme en 2.10. 10, adjectif et nom encadrent le changement de vers, ici, le groupe nominal débute à la coupe, avec l'adverbe : le groupe est donc plus ample et le désaccord avec la grille métrique moins violent.

au début du vers	1	0
au premier hémistiche	0	1
à la coupe	0	2
avant la fin du vers	0	0
- <i>partiel : le groupe débutant :</i>		
au début du vers	2	0
à la coupe du vers	2	2
<u>groupe adjectif / nom conjoint</u>	3	0
<b>TOTAL</b>	<b>9</b>	<b>12</b>

Malgré la faiblesse des chiffres, il semble apparaître que les disjonctions avec trihémimère sont davantage le lieu d'hyperbates qui servent à encadrer des *côla* rythmiques, souvent propositionnels, d'une relative ampleur, et en cela capables de créer un rythme rhétorique concurrent du rythme métrique.

En revanche, on ne trouve qu'en diérèse 1 des cas où adjectifs et noms forment seuls un groupe nominal unifié, sans disjonction rhétorique, encadrant le changement de vers. Ces constructions créent un conflit direct entre le rhétorique et le métrique. Il semblerait donc là-encore que la trihémimère soit un repère rhétorique mettant en jeu le rythme sur une plus grande échelle, jusque parfois (ainsi en 2.2. 21), dans la strophe précédente. Au contraire la diérèse 1 paraît avoir un effet plus ciblé et par là plus incisif.

### iii. Synthèse

Au terme de ces analyses, il paraît excessif de taxer l'un ou l'autre intermot de « *rhythmisch bedeutungslos* », comme le fait H. Drexler au sujet de l'intermot en diérèse 1. Ce dernier ne saurait assurément pas constituer en soi seul une coupe faisant équilibre pour le vers ; malgré tout, il est apparu qu'il était le lieu privilégié de rejets, à l'effet assez ciblé, où se confrontent le métrique et le rhétorique. La trihémimère surtout semble pouvoir jouer parfois le rôle de coupe rhétorique à part entière : les rejets qui s'y achèvent réorganisent la strophe entière selon un équilibre rhétorique nouveau.

Mais pour l'un comme l'autre intermots, une question se pose alors : nous venons d'étudier les rejets par lesquels ces coupes rhétoriques concurrençaient le changement de vers, en va-t-il de même avec la coupe ? Le problème est en effet d'importance : comment le *côlon* rhétorique commençant juste après le début d'un vers se comporte-t-il par rapport à ce vers ? S'il ne s'appuie pas sur une coupe métrique douée d'un certain relief, on se trouve alors face à des rythmes rhétoriques tout à fait distincts du rythme métrique. Nous avons étudié plus haut des cas de double coupe dans les vers saphiques : ce sont là des cas de réarticulations rhétoriques du mètre. Mais ces doubles coupes restent exceptionnelles : qu'en est-il des autres vers où un *côlon* débute en cours de premier hémistiche ? Se réinscrit-il aussitôt dans le cadre

métrique en soulignant la coupe, ou bien se poursuit-il avec une apparente liberté ? Pour répondre à ces questions, il va donc nous falloir maintenant étudier l'organisation de *côlon* après le repère de diérèse 1 ou de trihémimère.

c) Les contre-rejets devant la coupe métrique après diérèse 1 et trihémimère

L'analyse qu'il faut mener ici consiste essentiellement à évaluer le relief rhétorique que le membre débutant au premier hémistiche donne à la coupe qui suit immédiatement. Nous voudrions commencer par étudier comment, même avec un mot en contre-rejet, la coupe métrique peut conserver un certain relief rhétorique. Nous allons nous intéresser aux 36 diérèses 1 et 40 trihémimères qui sont suivies d'un membre se prolongeant par delà la coupe métrique et nous allons essayer d'y trouver des constructions qui apportent à cette coupe métrique un certain relief même faible ; ensuite nous envisagerons les cas où tout relief est absent.

i. Relief rhétorique apporté à la coupe métrique

Dans le premier chapitre de cette partie, nous avons défini les critères qui permettent de parler d'un relief rhétorique, même léger, apporté au repère métrique<sup>151</sup>. Nous allons analyser les coupes métriques des vers qui connaissent un contre-rejet devant celles-ci pour voir si, malgré tout, un relief n'est pas apporté.

➤ *Unité sémantico-syntaxique du second hémistiche :*

On signalera d'abord un procédé qui n'est pas celui qui apporte le plus grand relief à la coupe, mais qui permet néanmoins de souligner la grille métrique : c'est le cas où le second hémistiche constitue une unité sémantico-syntaxique bien délimitée. Dans une telle construction en effet, le contre-rejet qui vient après la diérèse 1 ou la trihémimère n'empêche pas l'unité de ce qui vient après la coupe : c'est souvent parce que ce contre-rejet est formé d'un ou plusieurs mots de liaison. Les repères diérèse 1 et trihémimère sont alors certes les repères rhétoriques dominants dans le vers ; mais la cohésion du cadre métrique demeure néanmoins : la coupe a un relief objectivement identifiable. Ainsi par exemple 1.2. 30 :

Cui dabit lucro scelus expiandi  
Iuppiter?<sup>T</sup> Tandem | uenias precamur,  
nube candentis umeros amictus,  
augur Apollo.

Nous avons déjà repéré la vigueur que créait le rejet de « Iuppiter » : il clôt la série d'interrogations ainsi que la première moitié de l'ode, qui précède la longue litanie aux dieux.

---

<sup>151</sup> Cf. p. 657.

Cependant il est à noter que ce rejet qui souligne la trihémimère n'efface pas pour autant le cadre métrique : la coupe métrique penthémimère reste parfaitement sensible parce qu'elle est précédée d'un mot introducteur et suivi d'un hémistiche très unifié sémantiquement puisqu'il est formé des deux verbes injonctifs « uenias precamur ». Du même coup, placé entre la trihémimère rhétorique et une coupe métrique non dénuée d'un certain relief, « tandem » prend une importance décisive : c'est presque un cri qui fait le lien entre les deux moitiés de l'ode, avant que ne s'ouvre, après la coupe, l'invocation faite par les verbes.

De la même manière, rappelons 1.12. 14 :

Quid prius dicam solitis parentis

laudibus,<sup>T</sup> qui res | hominum ac deorum

...

Là encore, la trihémimère est la coupe rhétorique dominante du vers ; mais elle n'ôte pas pour autant tout relief à la coupe métrique : H. Drexler considère, au sujet de ce vers, que la forte relation syntaxique qui unit les mots de part et d'autre de la coupe, rend celle-ci « schwach », faible<sup>152</sup>. Pourtant, comme nous l'avons dit plus haut, la relation « res | hominum » nous semble moins forte, d'un point de vue sémantique, que celle qui unit « hominum ac deorum », et c'est cet ensemble unifié, moulé dans l'hémistiche, qui dépend de « res ».

Dans ce passage de 1.12 comme dans celui, qui précède, de 1.2, la présence d'une trihémimère rhétorique, suscitant rejet en début de vers et contre-rejet devant la coupe, témoigne d'une rhétorique vive, et donne le spectacle, identique dans les deux, d'un locuteur inquiet, à la recherche de la divinité qui protégera Rome. Mais dans les deux cas, l'unité de l'hémistiche et donc le relief objectivement identifiable de la coupe réduisent la discordance entre les deux grilles de lecture et rappellent que l'ode se place dans un contexte hymnique qui exige une rhétorique au rythme clairement saisissable.

Même lorsque le membre débutant dans le premier hémistiche se poursuit dans un vers suivant, il peut se faire, semble-t-il, que le second hémistiche ait une certaine unité syntaxique qui lui donne sa cohésion, malgré la trihémimère. Ainsi en 1.32. 1 :

Poscimur.<sup>T</sup> Si quid | uacui sub umbra

lusimus tecum, ...

---

<sup>152</sup> H. Drexler, 1967, p. 123. L'association de deux monosyllabes entre trihémimère et penthémimère est un procédé qui se rencontre dans l'hexamètre. Ainsi :

Lucan I 304 : cuncutitur<sup>T</sup> **quam si** <sup>P</sup> Poenus transcederit Alpes.

Au sujet de cette construction, J. Hellegouarc'h, 1964, p. 120, considère que la césure « n'est pas à P, mais avant le groupe des deux monosyllabes, à T » ; il note même que le plus souvent, on a une coupe double TH. De même nous reconnaissons dans les vers lyriques que dans la grille rhétorique, T domine largement, mais il peut arriver, comme dans les cas cités, que P ait un certain relief également.

Le groupe prépositionnel « uacui sub umbra » est parfaitement unifié à l'intérieur du second hémistiche ; ainsi même si la coupe rhétorique dominante est à la trihémimère, la coupe métrique penthémimère conserve un certain relief par la cohésion de l'hémistiche qui suit.

Tous ces cas témoignent du souci d'Horace de maintenir sensible la grille métrique en dépit du relief de la coupe rhétorique au cours du premier hémistiche. La discordance avec le mètre créée par le contre-rejet avant la coupe se trouve atténuée par l'unité objectivement identifiable du second hémistiche qui ainsi marque nettement le relief, beaucoup plus faible bien sûr, mais réel néanmoins, de la coupe. Mais il est un procédé plus fort capable de faire ressortir la grille métrique : c'est celle qui consiste en la disjonction du groupe adjectif / nom aux extrémités des deux hémistiches.

➤ *Groupe nominal fragmenté aux extrémités des deux hémistiches :*

Ce procédé apporte à la coupe un relief plus net que la simple unification sémantique du second hémistiche : il s'agit de placer à la coupe et à la fin du vers les deux éléments disjoints, un subordonnant et un subordonné, d'un groupe nominal. La plupart du temps, il s'agit d'une disjonction d'un adjectif épithète et d'un nom.

L'effet d'attente syntaxique créé par la disjonction souligne les deux mots, par exemple l'adjectif et le nom, et par la même occasion l'endroit où ils se trouvent placés, la coupe et la fin du vers. Ce relief rhétorique reconnu à la coupe rend ainsi possible un déploiement rhétorique en léger décalage avec le mètre mais maintenant néanmoins sensible la grille métrique. Ainsi en 3.20. 13 :

Arbiter pugnae posuisse nudo

sub pede palmam

fertur,<sup>D1</sup> **et leni** | recreare uento

sparsum odoratis umerum capillis.

Le rejet strophique jusqu'à la diérèse 1 du verbe « fertur » constitue un effet assez fort. Il peint bien la puissance dominante du jeune et beau Néarque pour l'amour de qui tous se battent, et qui demeure imperturbable, sûr de lui. Et cette assurance est tranquille, calme : Néarque demeure indifférent. De même, le décalage créé par l'enjambement est aussitôt résorbé par une coupe soulignée par disjonction « ...leni| ...uento|| » ; le vers suivant sera à son tour formé d'un croisement de groupes nominaux AB|A'B'|. Intervenant à l'initiale du membre rhétorique, l'adjectif en disjonction « leni » est parfaitement mis en valeur et avec lui la position où il s'achève, la coupe métrique.

Dans une construction de ce type, le soulignement de la coupe métrique est si net que l'on peut se demander ce qui domine : le rejet qui précède un intermot diérèse 1 ou



trihémimère et qui crée une discordance avec le mètre ou bien la disjonction en concordance avec lui. Dans le cas cité ci-dessus, l'ambivalence est remarquable, elle est à l'image de celle du personnage : le jeune éphèbe est le juge d'un combat violent, qui oppose Pyrrhus à une véritable lionne, et en même temps il est parfaitement calme.

Cet équilibre du vers en 3.20. 13 pourrait presque être mis en parallèle avec 1.20. 9, où le changement de groupe nominal n'est pas précédé d'un rejet :

Caecubum<sup>D1</sup> **et prelo** | domitam Caleno

tu bibes uuam.

Ici, n'étant pas précédé d'un rejet, et étant suivi d'une disjonction qui souligne la coupe, l'intermot à la diérèse 1 est sans grand relief rhétorique et ne peut concurrencer les repères de fin de vers et de coupe.

Lorsqu'il y a rejet, l'effet de discordance se trouve de même résorbé par l'équilibre métrique retrouvé grâce à la disjonction. En 1.20. 2, cette prééminence retrouvée de la grille métrique est d'autant plus forte qu'une postposition d'un subordonnant, après la coupe, vient la souligner encore un peu plus :

Vile potabis modicis Sabinum

cantharis,<sup>T</sup> **Graeca** | quod ego ipse testa

conditum leui.

Tout a été fait ici pour que l'imbrication en cours de vers des deux propositions, principale et relative, soit complète : la discordance métrique/rhétorique du rejet de « cantharis », du contre-rejet de « Graeca », laisse tout son relief à la coupe soulignée à la fois par la disjonction « ...Graeca| ... testa|| » et par le monosyllabe introducteur après la coupe « ...| quod »<sup>153</sup>. Il y a bien ici la volonté d'unir dans la grille métrique les deux propositions, comme dans le poème les deux mondes, romain et grec<sup>154</sup>.

D'autres disjonctions que celles entre l'épithète et le nom peuvent également mettre en relation la coupe et la fin du vers et donner ainsi à ces deux repères métriques un relief rhétorique sensible. Par exemple :

- La relation nom / complément du nom encadrant le verbe en 4.2. 30 :

carminis<sup>T</sup> **nomenque** | dedit poetae.

- La relation sujet / attribut, encadrant le verbe en 4.11. 14 :

gaudiis,<sup>T</sup> **Idus** | tibi sunt agenda.

Tels sont les moyens qu'Horace a de préserver une cohésion parfaite de ces vers en donnant un relief à la coupe sans empêcher un déploiement apparemment libre de la syntaxe

<sup>153</sup> Sur le soulignement de la césure par un monosyllabe introducteur postposé, cf. J. Hellegouarc'h, 1964, p. 79-81.

<sup>154</sup> Cf. là-dessus ce que nous en avons dit p. 322.

et du sens. Ce que nous avons vu là met en jeu uniquement un vers. Nous allons voir cependant qu'Horace crée des jeux de soulignement de la grille métrique après ses rejets par delà même les limites du vers. Cela est vrai d'abord dans le rapport du troisième hendécasyllabe à l'adonique.

➤ *Soulignement rhétorique de la coupe métrique en rapport avec l'adonique*

Ce que nous avons étudié ci-dessus pour un vers saphique se retrouve de même dans le groupe formé du troisième hendécasyllabe et de l'adonique.

Les disjonctions adjectif / nom entre la coupe de l'hendécasyllabe et l'adonique sont intéressantes : elles montrent une cohésion des deux vers, que nous avons déjà remarquée mais qui se trouve encore une fois confirmée. Ainsi en 2.16. 11-12 le premier mot intervenant après la diérèse 1 est un nom en disjonction avec un participe intervenant à la fin de l'adonique, le tout encadrant le groupe nominal :

Non enim gazae neque consularis  
summouet lictor miseros tumultus  
mentis <sup>D1</sup> et **curas** | laqueata circum  
tecta uolantis.

Le second complément d'objet de cette phrase intervient après un rejet : il se trouve intégré à ce qui précède dans la grille métrique, alors qu'il est rhétoriquement en position centrifuge. Cette discordance est néanmoins résorbée par la puissance du cadre métrique, et de la coupe qui se trouve mise en relief par la disjonction. Comme toujours chez Horace, le souci est de mouler dans sa strophe tous les éléments les plus hétérogènes du réel.

Mais le rapport entre l'hendécasyllabe et l'adonique offre des possibilités de disjonction autres que ce que l'on trouvait dans un seul hendécasyllabe. En particulier, une disjonction fréquente consiste à placer, en rapport avec l'adjectif devant la coupe, le nom à l'initiale de l'adonique : une telle disjonction nous semble avoir le même effet de soulignement de la coupe. Ainsi, pour approfondir un cas déjà relevé<sup>155</sup>, peut-on citer 2.6. 11-12 qui offre la particularité d'avoir une coupe féminine au troisième hendécasyllabe :

unde si Parcae prohibent iniquae,  
dulce pellitis ouibus Galaesi  
flumen <sup>D1</sup> et **regnata** | petam Laconi  
rura Palantho.

En étudiant le premier groupe nominal objet, il nous était déjà apparu qu'Horace avait ici le souci d'une ampleur rhétorique s'inscrivant dans le cadre métrique. De même, dans le

---

<sup>155</sup> Cf. p. 738.

second groupe objet, une disjonction permet de souligner les repères rhétoriques de coupe et de début d'adonique. Les repères des trois vers 10-11-12 se trouvent ainsi soulignés par la rhétorique alors même que celle-ci se déploie sans se cadrer seulement dans les limites du mètre : la structure est la suivante : || **dulce...**|| **flumen** et regnata | ...|| rura.

La complexité de ce rythme, accentuée par le renversement rythmique suggérée par la coupe trochaïque, donne une profondeur au souhait exprimé ici par Horace : cette campagne où le poète désire se retirer est l'espace lyrique par excellence, un lieu italien où pousse l'olive, symbole de simplicité, et le vin, signe de réjouissance (2.6. 13-20). Ce voyage désiré par le poète est comme le symbole du développement du poème en train de s'écrire<sup>156</sup> : les sinuosités rythmiques sensibles dans cette strophe peignent le chemin qui mène à la retraite désirée.

On voit donc que les liens privilégiés qui unissent le troisième hendécasyllabe à l'adonique permettent des jeux de rapport adjectif / nom comparables à ceux qu'on trouve dans un unique vers entre la coupe et la fin de vers. Par là, le déploiement du sens qui a débuté en cours d'hémistiche peut encore se prolonger au-delà du vers saphique sans que les repères métriques soient jamais oubliés. Mais on va le voir, de telles disjonctions peuvent même se rencontrer entre deux hendécasyllabes. On a alors un déploiement rhétorique très ample et qui pourtant demeure toujours lié au cadre métrique.

➤ *Soulignement rhétorique de la coupe métrique en rapport avec un hendécasyllabe suivant*

Il s'agit de cas rares où le premier terme du membre rythmique intervenant après la diérèse 1 ou trihémimère et devant la coupe est un adjectif dont le nom auquel il se rapporte intervient beaucoup plus loin dans le cours de la strophe, dans le vers suivant. Dans de telles constructions, on peut saisir le rôle que joue le cadre strophique pour intégrer des éléments disparates. L'effet est alors une mise en relief non plus tant de la coupe que de l'ensemble des repères métriques de la strophe. Le cas est très intéressant en 1.10. 18 où la coupe métrique est féminine :

Tu pias laetis animas reponis  
sedibus<sup>T</sup> **uirgaque** | leuem coerces  
aurea turbam, superis deorum  
gratus et imis.

---

<sup>156</sup> Sans étudier cette ode, G. Davis, 1991, chapitre 3, reconnaît que le lieu des réjouissances est souvent le symbole de la poésie lyrique. Notons que la métaphore du voyage pour désigner le poème et notamment sa lecture est ancienne : on la rencontre chez Pindare. Il faut signaler que ce voyage est envisagé de façon légèrement ironique. R.G.M. Nisbet – M. Hubbard, 1978, p. 100-101 notent que le participe passif *regnata* est rare et grandiloquent, de même le verbe *petam* donne l'impression d'une entreprise héroïque : tout cela fait contraste avec la simplicité du lieu et de la poésie lyriques.

Le premier hémistiche du deuxième hendécasyllabe contient un changement de proposition à la trihémimère : ce décalage du rythme rhétorique par rapport au rythme métrique concerne en réalité toute la strophe, mais en même temps, l'ampleur de ce rythme prend appui sur un cadre métrique qu'il souligne : nous l'avons vu, dans la première proposition, le nom rejeté au début du vers est annoncé par un adjectif devant la coupe du précédent<sup>157</sup>. De façon exactement symétrique, la seconde proposition débute sur un nom en contre-rejet devant la coupe et dont dépend un adjectif au début du vers suivant. On a ainsi une structure du type : ... A | ... || A' <sup>T</sup> B' | ... || B .... Le premier hémistiche du second hendécasyllabe suggère ainsi, par les deux disjonctions qui s'y croisent, un passage de relais d'une proposition à l'autre.

Cette combinaison permet ainsi à la fois un rythme rhétorique ample où noms et adjectifs disjoints encadrent de longs *côla* rythmiques, et un cadre métrique d'une netteté parfaite souligné rhétoriquement par ces mêmes disjonctions. L'originalité est ici que le cadre métrique prend appui sur une coupe féminine (uirgāquē <sup>F</sup>) : un contre-rythme est ainsi suggéré. La *psychagôgia* de Mercure, décrite selon ce rythme complexe, n'est plus seulement une catabase grave ; elle s'empreint d'un charme qui est celui du dieu éloquent et joueur<sup>158</sup>.

Mais une combinaison un peu plus fréquente consiste à placer le nom, dont dépend l'adjectif, devant la coupe du vers suivant, c'est-à-dire exactement en correspondance verticale. On peut ainsi mettre en parallèle 2.4. 17, 2.8. 10 et 2.10. 10 :

Crede <sup>D1</sup> <b>non <u>illam</u></b>   tibi de scelesta	Expedit matris cineres opertos
plebe <u>delectam</u> , neque sic fidelem	fallere <sup>D1</sup> <b>et <u>toto</u></b>   taciturna noctis
sic lucro auersam potuisse nasci	signa <u>cum caelo</u> gelidaque diuos

<sup>157</sup> Cf. p. 737.

<sup>158</sup> F. Cairns, 1971, p. 436 rappelle que les deux attributs de Mercure dont il est question dans cette ode 1.10, la lyre courbée et la baguette d'or, sont souvent mis en relation dans les mythes. Selon ce critique, les trois dernières strophes de l'ode 1.10 développeraient, chacune, une des épithètes qu'Horace donne à Mercure dans la troisième strophe : le vol du carquois (strophe 4) présente Mercure δόλιος (callidum), l'aide qu'il apporte à Priam (strophe 5) présente Mercure κήρυξ et par conséquent la sixième strophe assimile la lyre au bâton du ψυχοπόμπος. Quoi qu'il en soit, il faut noter que la correspondance exacte devant la coupe trochaïque des deux mots « curuaeque <sup>F</sup> (lyrae) » et « uirgaque <sup>F</sup> (aurea) ». La descente aux enfers est mise en rapport avec la poésie, comme si la *psychagôgia* était l'image du charme poétique du lyrisme. Cette combinaison de la lyre et de la baguette de Mercure se retrouve en 1.24. 13-18 mais cette fois pour être mise en question : exhortant Virgile à abandonner le genre poétique de l'épécède, Horace rappelle que la lyre d'Orphée elle-même (« fidem ») n'a pas pu inverser (« redeat ») l'effet de la baguette (« uirga ») de Mercure (sur tout cela, cf. *infra* p. 880 note). Il ne nous semble donc pas, comme le pensent R.G.M. Nisbet – M. Hubbard, 1970, p. 133, qu'Horace se contente d'achever cet hymne, de façon traditionnelle, sur une prière « for a peaceful death » et d'apporter à son poème une fin tranquille et sérieuse. Cette strophe, comme le reste de l'ode, suggère une image complexe de Mercure et de la poésie qu'il patronne. Les adjectifs « laetus » pour désigner le séjour des morts, « leuis » pour désigner les âmes, s'ils peuvent avoir une explication mythologique traditionnelle, suggèrent également la beauté et le charme puissants de la divinité, qui sont ceux également de la poésie. On pourrait comparer le rythme de cette *psychagôgie* à celui avec lequel Horace envisage de gagner une contrée douce et tranquille dans les vers que nous venons d'analyser en 2.6. 11-12 (cf. p. 745).

matre pudenda.

morte carentis.

Saepius uentis agitur ingens

pinus <sup>D1</sup> **et celsae** | grauiore casu

decidunt turres, feriuntque summos

fulgura montis.

Le premier cas, 2.4. 17, est différent des autres, d'une part, parce qu'il n'y a pas de rejet avant la diérèse 1 et que celle-ci correspond au passage à une proposition infinitive complétive, d'autre part, parce que d' « illam » dépend non pas un adjectif épithète, mais un participe dont dépend également un groupe préposition placé avant. Tout cela fait que le décalage phrase / mètre est beaucoup moins fort ici, pour ne pas dire quasi inexistant, et que l'on n'a pas vraiment le sentiment d'une disjonction soulignant les repères métriques, mais plutôt d'une proposition participiale se déployant.

Les deux autres cas, 2.8. 10 et 2.10. 10, sont, en revanche, exactement superposables, à ceci près que dans le premier, la diérèse 1 correspond à un changement de groupe nominal, et dans le deuxième, à un changement de proposition. Chaque fois, le groupe débute à la diérèse 1 sur une épithète dont le nom est placé en hyperbate à l'autre extrémité du groupe, exactement en correspondance verticale devant la coupe du vers suivant. On a ainsi un ample déploiement du sens qui en même temps souligne les repères métriques. Le décalage phrase / mètre trouve ainsi écho jusqu'au vers suivant.

Dans les deux cas, la volonté d'Horace est nettement de mouler, dans un cadre métrique impeccable, des membres rhétoriques se déployant avec une apparente liberté mais en réalité soulignant en même temps les repères du cadre. Rhétorique et métrique s'opposent tout en s'associant. Chaque fois, l'effet est semblable. Horace évoque en 2.8 la puissance séductrice de Bariné dans une gradation puissante (les cendres de ta mère – les étoiles – les dieux), où s'opposent le feu de l'amour ravageur et la nuit, le froid, le néant (*cineres, taciturna signa, gelida morte*) qui par contraste l'environnent. Mais cette évocation forte de la puissance de Bariné est maintenue toujours dans un cadre métrique impeccable, dans une strophe close sur elle-même, dans laquelle les membres rhétoriques se déploient mais en respectant et en soulignant les repères métriques. Horace parvient ainsi à maintenir dans son carcan lyrique la passion amoureuse.

En 2.10. 10, c'est la violence de la nature qui est évoquée avec force mais maintenue dans le cadre strophique. La strophe est formée de trois propositions parallèles :

Saepius uentis agitur ingens || pinus

et celsae grauiore casu || decidunt turres,

feriuntque summos || fulgura montis.

Dans les deux premières propositions, un jeu de chiasme se met en place :

Saepius – ingens – celsae – grauiore casu

Les deux sujets, les pins et les tours, sont qualifiés par des adjectifs qui insistent sur leur grandeur, tandis que la violence qui leur est faite est évoquée, soit par un adverbe, soit dans un groupe adverbial, au comparatif. Ici également on voit le souci des parallélismes rhétoriques chez Horace. Mais tout cela se fait dans un cadre métrique parfaitement respecté et mis en valeur, même. Toujours le moule strophique contient le déploiement du sens dans sa totalité et malgré toute sa violence.

➤ *Synthèse des cas étudiés*

Nous venons d'étudier les possibilités de donner un relief rhétorique plus ou moins fort à la coupe qui suit un changement de membre rhétorique intervenu dans le premier hémistiche, en diérèse 1 ou en trihémimère. Ces possibilités, rappelons-les, en les citant dans l'ordre décroissant du relief qu'elles apportent : fins de membres rythmiques, disjonction des éléments d'un groupe nominal entre la coupe et la fin de vers, unification sémantico-syntaxique du second hémistiche, enfin des procédés semblables en associant l'adonique au vers précédent, et des disjonctions [adjectif / nom] avec l'hendécasyllabe suivant<sup>159</sup>.

Dans le Tableau C-14, nous avons montré que parmi les fins de membres rythmiques en diérèse 1 ou trihémimère, 76 (36 diérèses 1 et 40 trihémimères) suscitent ensuite un contre-rejet devant la coupe ; d'après les analyses que nous venons de faire, on peut classer ces cas selon le relief rhétorique qu'ils reconnaissent malgré tout à la coupe et calculer ensuite le nombre de cas restants, n'apportant apparemment à la coupe aucun relief :

**Tableau C-18**

<b>Diérèse 1</b>	<b>cas 2 : pas de rejet / contre-rejet</b>	<b>cas 3 : rejet / contre-rejet</b>	<b>TOTAL</b>
<b>TOTAL DES CAS</b>	<b>11</b>	<b>25</b>	<b>36</b>
disjonction coupe /fin de vers	5	7	12
2 <sup>e</sup> hémistiche unifié	1	2	3
rapport avec adonique	0	6	6
disjonction d'un vers à l'autre	1	2	3
<b>RESTE</b>	<b>4 : 36,4%<sup>160</sup></b>	<b>8 : 32%</b>	<b>12 : 33,3 %</b>

<sup>159</sup> Comme nous l'avons dit, ce dernier procédé met en valeur le cadre strophique dans son ensemble et non pas tant la coupe dont le rapport avec la fin du vers n'est pas souligné en soi.

<sup>160</sup> Le pourcentage est donné par rapport au total des cas.

Tableau C-19

<b>Trihémimère</b>	<b>cas 2 : pas de rejet / contre-rejet</b>	<b>cas 3 : rejet / contre-rejet</b>	<b>TOTAL</b>
<b>TOTAL DES CAS</b>	<b>16</b>	<b>24</b>	<b>40</b>
disjonction coupe /fin de vers	2	1	3
2° hémistiche unifié	5	4	9
rapport avec adonique	3	3	6
disjonction d'un vers à l'autre	1	1	2
<b>RESTE</b>	<b>5 : 31,2%</b>	<b>15 : 62%</b>	<b>20 : 50 %</b>

Un premier examen général de ces deux tableaux conduit à un constat fondamental : la diérèse 1 ne transforme pas dans son ensemble la structure métrique du vers. Bien plus souvent que la trihémimère, la diérèse 1 est suivie d'une organisation des mots et de la syntaxe qui redonne un relief au cadre métrique. Au contraire, la trihémimère semble plus souvent le centre d'un décalage général de la syntaxe par rapport au vers et suscite ainsi une rythmisation globale de la structure du vers

Passons maintenant à un examen plus circonstancié de ces deux tableaux.

La distinction entre le cas 2 et le cas 3 est assez importante à faire. Les divers procédés que nous étudions ont pour but de donner un relief à la coupe, en dépit du contre-rejet qui la précède. Dans les cas, où il n'y a pas de rejet en changement de vers, c'est-à-dire au cas 2, plus le relief de la coupe sera fort, moins la diérèse 1 ou la trihémimère aura de pertinence rhétorique, puisqu'elle ne pourra concurrencer ni le changement de vers ni la coupe. Seuls les cas 4 sont ceux où le relief donné à la coupe a pour effet de résorber le décalage mètre/phrase créé par un rejet antécédent, ou, si l'on préfère, d'intégrer l'ampleur du déploiement rhétorique à l'intérieur du cadre métrique. Ce sont ces cas 3 qui doivent donc nous intéresser : ce sont d'ailleurs les plus nombreux et c'est là que des différences apparaissent entre le changement de membre en diérèse 1 et celui en trihémimère.

Ainsi, même si les chiffres sont dans l'ensemble assez faibles, la différence entre diérèse 1 et trihémimère peut difficilement être niée. Il apparaît clairement que les rejets avant diérèse 1, beaucoup plus fréquemment qu'avant trihémimère, sont suivis de constructions rhétoriques visant à mettre en valeur la grille métrique. Autrement dit, le relief de la diérèse 1 n'empêche nullement une coupe penthémimère rhétoriquement forte ; tout au contraire, la discordance phrase/mètre venant du rejet au premier hémistiche semble prendre appui sur un cadre métrique, et sur une coupe, qui ressort nettement.

Le procédé de mise en valeur de la coupe que l'on trouve après diérèse 1 davantage qu'après trihémimère, est la disjonction [adjectif/nom] entre coupe et fin de vers.

Un parallèle avec l'hexamètre dactylique semble s'imposer ici encore une fois : étudiant le monosyllabe introducteur après diérèse 1, J. Hellegouarc'h note que l'effet essentiel d'une telle construction tient dans « la mise en relief d'un mot ou plus rarement d'un groupe de mots au début du vers », que par ailleurs cette organisation « est en rapport avec une césure P » : « il arrive fréquemment que le terme entre le monosyllabe et la césure P soit en rapport syntaxique direct avec celui de la fin du vers »<sup>161</sup>. Autrement dit l'effet rythmique original créé par la discordance mètre/phrased avec la diérèse 1 se concentre sur le rejet qui la précède et ne s'étend pas sur le vers, dont la césure traditionnelle se trouve au contraire parfaitement soulignée. C'est exactement la conclusion à laquelle nous sommes arrivés pour la diérèse 1 de l'hendécasyllabe saphique. Ce rejet dans l'hexamètre dactylique est bien-sûr celui du dactyle initial, mais un effet comparable peut être retrouvé dans cette même construction en hendécasyllabe saphique. On comparera ainsi :

- *Aen* II 529 :

Porticibus longis fugit et uacua atria lustrat

**saucius**.<sup>D1</sup> Illum *ardens* | infesto uulnere *Pyrrhus*

insequitur.

- *Odes* 4.6. 3 :

Diue, quem proles Niobeae magnae

uindicem linguae Tityosque raptor

**sensit**<sup>D1</sup> et *Troiae* | prope uictor *altae*

Pthius Achilles,

Dans les deux cas, l'effet essentiel réside dans le rejet expressif, de « saucius » chez Virgile, du verbe « sensit » chez Horace. Chaque fois, ces mots rejetés au vers suivant peignent la violence des combats : la blessure (« saucius ») de Polixène errant dans le palais de Priam et fuyant Pyrrhus ; la force d'Apollon, dieu de la lyre mais également de l'arc, qui se manifeste (« sensit ») sur ceux qui l'offensent. Chaque fois, l'effet rythmique est ciblé sur ce mot en rejet, tandis que la suite du vers reprend son apparence traditionnelle avec une coupe nettement soulignée.

Notons bien cependant la différence fondamentale entre l'hexamètre épique et la strophe horatienne. Dans des vers κατὰ στίχον, chaque changement de vers est un recommencement : le rejet d'un mot se fait donc d'une unité à une autre totalement distincte. Au contraire, dans les strophes horatiennes, si un mot en rejet se trouve ainsi séparé du vers précédent, il reste associé à lui cependant dans le cadre de la strophe. C'est bien là cette notion de moule strophique, dont nous avons déjà parlé : si le déploiement de la phrase outrepassé le cadre du vers, il demeure intégré à l'intérieur de la strophe. Ce moule strophique

---

<sup>161</sup> J. Hellegouarc'h, 1964, p. 193-194 et p. 207.



donne sa force au poème lyrique. Dans l'épopée, le vers dactylique épouse la violence de la narration ; l'ode lyrique s'en tient éloignée, elle ne refuse pas le narratif, les aléas de l'histoire, mais elle reste au-dessus d'elle, l'intégrant dans le large cadre strophique, qui ne laisse s'échapper les cris de la violence qu'assourdis, contenus à l'intérieur d'un moule impeccable.

Nous arrivons donc à des résultats qui confirment ce que l'étude du rejet lui-même avait montré : le repère rhétorique en diérèse 1 est la conséquence d'une mise en valeur du mot antécédent, lorsque celui-ci est en position de rejet. Cette diérèse 1, dans la majorité des cas, ne trouble pas le rythme métrique traditionnel après elle : la coupe se trouve bien soulignée.

Il semble en aller différemment pour la trihémimère : la coupe métrique fait moins souvent l'objet d'une mise en relief rhétorique, de sorte que le décalage phrase / mètre se poursuit sur l'ensemble du vers. Cela tient surtout à la rareté du procédé de disjonction [adjectif-nom] entre coupe et fin de vers. Pourtant rien n'interdit une telle construction : le seul vers où il se rencontre en cas 4. est 1.20. 2, analysé plus haut<sup>162</sup>, et la disjonction « ...Graeca |... testa || » n'y est pas obtenue au prix d'une violence faite au vers. Si donc après le relief de la trihémimère, ces disjonctions sont si rares, c'est que vraisemblablement Horace n'a pas souhaité y recourir, sans doute parce que dans ces vers le repère en penthémimère n'a pas à être particulièrement souligné.

Pour l'hexamètre dactylique, J. Hellegouarc'h oppose le monosyllabe introducteur après diérèse 1 et celui après trihémimère : « Le monosyllabe au longum II est en rapport avec une césure P, celui du biforme tend à l'être avec une césure double T H »<sup>163</sup>. Nous avons étudié plus haut les cas de double coupe : il est inutile d'y revenir<sup>164</sup>. Reconnaissons seulement que ces cas sont exceptionnels : la double coupe rhétorique y concurrence très gravement la penthémimère métrique. Sans double coupe, la trihémimère permet à soi seul une rythmisation selon le sens des structures métriques du vers. Examinons donc maintenant les cas où la coupe métrique ne fait pas l'objet d'une mise en relief selon les critères que nous venons de prendre en considération.

ii. Absence de relief apporté à la coupe, après trihémimère ?

En réalité, dans plusieurs cas, on note que, si la coupe métrique n'est pas mise en relief selon les procédés étudiés ci-dessus et qui sont les plus habituels, d'autres moyens sont mis en œuvre afin que, malgré tout, la grille de lecture *ad metrum* demeure sensible.

---

<sup>162</sup> Cf. *supra* p. 744.

<sup>163</sup> J. Hellegouarc'h, 1964, p. 207.

<sup>164</sup> Cf. p. 712 sq.

Lorsque le membre se prolonge par enjambement au-delà du vers, on trouve, en 2.10. 5 et 4.2. 14, des cas déjà analysés, où la coupe est soulignée par une correspondance verticale, non pas des éléments adjectif / nom devant coupe, mais du verbe en anaphore après la coupe :

Auream quisquis mediocritatem	seu deos regesque canit, deorum
diligit, <sup>T</sup> <b>tutus</b>   <u>caret</u> obsoleti	sanguinem, <sup>T</sup> <b>per quos</b>   <u>cecidere</u> iusta
sordibus tecti <u>caret</u> inuidenda	morte Centauri, <u>cecidit</u> tremendae
sobrius aula.	flamma Chimaerae

L'anaphore de « caret », de « cecidere » a évidemment pour effet ici de souligner la grille de lecture métrique<sup>165</sup>. Comme pour les cas de disjonction d'un vers à l'autre<sup>166</sup>, on notera qu'il s'agit là d'une construction très ample où le moule strophique joue tout son rôle puisque ce n'est pas dans le cadre du vers que la coupe prend son relief mais dans celui de la strophe.

Dans un certain nombre de cas, la trihémimère est suivie de deux monosyllabes introducteurs. On peut se demander quel effet a cette construction sur la coupe qui suit ce groupe. En 2.8. 5, la place d'un nouveau subordonnant après la coupe la souligne évidemment :

crederem<sup>T</sup> **sed tu** | simul obligasti

Mais ailleurs, l'effet est incertain :

2.2. 10 : spiritum<sup>T</sup> quam si | Libyam remotis || ...

3.14. 10: sospitum.<sup>T</sup> Vos, o | pueri et puellae ac || ...

On peut être tenté ici de ne reconnaître aucune pertinence rhétorique à la coupe métrique, et considérer donc que c'est la trihémimère qui domine entièrement le vers<sup>167</sup> : en effet, la coupe métrique ne correspond ici à aucune fin de membre. En même temps, d'un point de vue de pure métrique verbale, certains métriciens peuvent considérer que l'accélération du débit, qu'implique la lecture liée d'un hémistiche avec deux monosyllabes à la fin, peut donner à la coupe métrique tout son relief<sup>168</sup>.

En revanche, il est des cas où sans conteste la coupe métrique est dénuée de relief : ce sont ceux où la trihémimère est suivie d'un groupe nominal conjoint chevauchant la coupe. Encore, lorsque le membre s'achève à la fin du vers, la discordance mètre / phrase est-elle limitée : ainsi en 1.10. 6 :

<sup>165</sup> Cf. H. Drexler, 1967, p. 124 pour 2.10. 5.

<sup>166</sup> Cf. *supra* p. 746 sq.

<sup>167</sup> C'est l'avis de J. Hellegouarc'h, 1964, p. 120 pour les cas semblables dans l'hexamètre.

<sup>168</sup> C'est ce que semble suggérer M. Nasta, *art. cit.*, in J. Dangel – M. Murat, 2005, p. 36.

Te canam, magni Iouis et deorum  
nuntium<sup>T</sup> curuaeque | lyrae parentem,

Ces deux vers d'invocation sont riches de sens : nous avons déjà identifié une coupe double dans le premier<sup>169</sup> ; il est suivi d'une trihémimère rhétorique au vers suivi qui précède le groupe « curuaeque lyrae » chevauchant une coupe trochaïque. Dans cet hymne très alexandrin<sup>170</sup>, le souci est clair de faire montre de virtuosité en moulant dans des strophes entièrement closes des membres rhétoriques rebelles (renvoyons de même à la strophe suivante avec ses changements de propositions aux coupes de vers consécutifs<sup>171</sup>). La coupe rhétorique trihémimère, la coupe métrique féminine suggérant un contre-rythme, tout contribue à l'expression d'un art complexe, patronné par le dieu à la lyre courbée (*curuae lyrae*) : cette courbure, qui se fait entendre, rythmiquement, autour de la coupe trochaïque<sup>172</sup>, suggère la puissance créatrice de la poésie, source de rêves comme de tromperies<sup>173</sup>.

Mais plus remarquable encore est le cas de 1.22. 7 : la trihémimère est suivie de deux monosyllabes introducteurs et le premier d'entre eux est un adjectif relatif dont le nom vient aussitôt après :

Siue per Syrtis iter aestuosas  
siue facturus per inhospitalem  
Caucasum<sup>T</sup> **uel quae** | **loca** fabulosus  
lambit Hydaspes.

Ici, la coupe se trouve totalement effacée au profit de la trihémimère qui domine la grille rhétorique. Cette accumulation de références géographiques se clôt ainsi sur une périphrase longue et qui débute sur une discordance entre les grilles métrique et rhétorique.

On notera qu'un tel effacement de la coupe encadrée par un groupe syntactique unitaire se rencontre également après une diérèse 1. Cela dit, il s'agit presque toujours d'un groupe [nom | adjectif], où le déterminé suit le déterminant et où donc la tension est moindre. Ces cas sont d'ailleurs rares et n'interviennent que dans des membres s'achevant à la fin du vers (ce qui limite la discordance). De plus, si l'on prend l'exemple de 3.11. 14, on note que malgré l'effacement de la coupe, le cadre métrique se trouve malgré tout souligné :

---

<sup>169</sup> Cf. *supra* p. 722.

<sup>170</sup> Cf. p. 378.

<sup>171</sup> Cf. *supra* p. 377.

<sup>172</sup> Ce vers 1.10. 6 adopte une structure rythmique du premier vers de l'ode et il n'est pas impossible de repérer la suggestion d'une double articulation trihémimère – hephthémimère autour de la coupe féminine (cf. p. 719 note).

<sup>173</sup> L'adjectif *curuus* peut être synonyme de *prauus* : cf. Horace *Épo.* 2.2. 4 : « curuo dignoscere rectum ». Dans cette strophe, l'évocation de la lyre courbée est au centre d'une évocation d'un Mercure ambigu, à la fois messenger des dieux et trompeur (διάκτορος et δόλιος). Ovide, *Fastes* 5.104 associe également la lyre courbée à la tromperie : « inuentor curuae, furibus apte, fidis ».

Tu potes tigris comitesque siluas

ducere<sup>D1</sup> **et riuos** | celeres morari.

Le rejet de « ducere » met bien sûr en évidence la puissance de séduction de la lyre. Le décalage entre mètre et phrase pourrait paraître se poursuivre du fait de l'absence de relief de la coupe encadrée par un groupe nominal « riuos | celeres ». On sera néanmoins sensible à la position aux deux extrémités du vers des deux infinitifs coordonnés « ||ducere...morari|| ». Ainsi là encore le décalage créé par le rejet avant diérèse 1 est-il très limité.

Il semble donc que les vers possédant une trihémimère forte n'utilisent pas des moyens les plus simples et les plus forts pour maintenir sensibles la coupe et la grille métrique. Cela paraît révéler dans cette coupe rhétorique une capacité plus grande de donner à la strophe un rythme rhétorique nouveau et original. Malgré cela, le souci est toujours grand chez Horace de laisser sentir nettement la grille métrique : après ces rejets en premier hémistiche, le danger serait en effet que le vers fût bouleversé dans son ensemble. En réalité, on constate que s'il n'utilise pas des moyens aussi simples que ceux après diérèse 1, Horace recourt souvent à des procédés qui lui permettent de donner toute son importance à la grille de lecture métrique. Pourtant on rencontre certains cas également, outre les coupes doubles, où la coupe est dénuée de tout relief, placée au centre d'un groupe syntactique unitaire.

Tout cela montre qu'apparemment la coupe rhétorique trihémimère est plus à même que la diérèse 1 de réarticuler la strophe en profondeur par un rythme rhétorique original. Si l'on ne saurait dire, comme H. Drexler, que la diérèse 1 est « rhytmisch bedeutungslos », il faut bien reconnaître qu'elle a surtout un intérêt stylistique du fait du rejet qui l'accompagne souvent. La trihémimère, elle, constitue davantage un point d'appui pour le développement d'un rythme rhétorique concurrent du rythme métrique, qui reste toujours perceptible.

#### Bilan de l'étude du premier hémistiche saphique

L'étude du premier hémistiche saphique a été plus rapide que celle du second. Par l'étude des repères rhétoriques du second hémistiche, nous avons analysé la rerythmisation d'ensemble du vers, y compris par des jeux de double coupe. Dans l'étude du premier hémistiche, il ne restait donc plus qu'à étudier les coupes rhétoriques en diérèse 1 et en trihémimère, à définir leur importance dans une lecture *ad sensum* de la strophe horatienne, et à voir dans quelle mesure elles peuvent concurrencer le début du vers et la coupe métrique par des jeux de rejets et de contre-rejet.

En comparant la diérèse 1 et la trihémimère, des différences sensibles sont apparues dans leur importance rhétorique. Le simple examen des chiffres fait apparaître que l'intermot trihémimère est plus fréquent que celui en diérèse 1 et que les changements de membres y sont d'importance plus grande (changements de phrases et de propositions). Mais surtout, par

l'étude des rejets en début de vers et des contre-rejets devant la coupe métrique, de grosses différences se sont fait sentir.

Plus fréquemment que la trihémimère, la diérèse 1 est précédée d'un verbe en rejet par lequel se clôt le membre rythmique ; en dépit de cette coupe rhétorique, la coupe métrique conserve un relief souvent sensible, du fait d'une disjonction adjectif / nom aux extrémités des deux hémistiches. La trihémimère, quant à elle, marque plus souvent la fin d'un membre qui s'achève sur la résolution d'une disjonction adjectif/nom ; après cette trihémimère, la coupe métrique n'est pas aussi bien mise en relief qu'après la diérèse 1, même si la grille de lecture métrique n'est pas oubliée.

Ces analyses conduisent à la conclusion suivante : la diérèse 1 résulte souvent d'un rejet expressif et vif en début de vers, elle a un effet rythmique puissant mais limité. Rapidement, la lecture *ad metrum* des structures métriques reprend le dessus, et un unisson se réinstalle souvent. La trihémimère paraît susciter une rerythmisation plus profonde et plus prolongée des structures métriques : la disjonction adjectif/nom qui la précède montre que l'effet du décalage métrique/rhétorique est prégnant dès le précédent vers, l'absence de mise en relief de la coupe qui suit aide également à donner son importance à la lecture *ad sensum* des structures métriques. Comme nous l'avons vu précédemment, la trihémimère s'associe plusieurs fois à l'hephthémimère dans le cadre d'une double coupe rhétorique ; mais même seule, la trihémimère est souvent assez importante pour suggérer, en contrepoint de la lecture *ad metrum*, une organisation originale et remarquable des structures métriques d'après le sens.

### Conclusion de la section

Nous venons d'étudier, le plus précisément que nous le pouvions, les hendécasyllabes saphiques, leur premier et leur second hémistiches, afin de comprendre comment les phrases s'organisent à l'intérieur du cadre métrique, lorsque l'unisson n'est pas parfait. Le but était d'envisager la possibilité d'une réorganisation des structures métriques du vers selon les membres de phrase, de façon que, en contrepoint de la lecture *ad metrum* de ces structures, existe une lecture *ad sensum*. Cette double lecture du vers a des effets à la fois sur la phrase et sur le vers. Les membres de la phrase tirent, de la force des structures métriques, un rythme remarquable ; le vers et la strophe acquièrent, du déploiement phrastique, un éclairage nouveau.

L'hendécasyllabe saphique s'est révélé d'un grand intérêt pour débiter cette étude sur la rythmisation par le sens des structures métriques. En effet, les possibilités de réorganisation rhétorique du vers n'y sont pas en nombre infini : en réalité, dans chaque hémistiche, nous avons repéré deux intermots qui pouvaient jouer le rôle de repères dans l'organisation rhétorique du vers, en concurrence des repères métriques qui l'organisent d'après la lecture *ad metrum*. Nous avons mené des analyses comparatives de ces intermots dans chacun des deux hémistiches.

Les quatre intermots pouvant jouer le rôle de coupe rhétorique dans le vers saphique sont la diérèse 1, la trihémimère, la diérèse 3 et l'hephtémimère. De ces quatre, c'est très nettement la diérèse 3 qui a le plus grand intérêt, du moins employée seule, pour réorganiser rhétoriquement le vers : elle suggère une rerythmisation profonde des structures métriques, dont les implications se ressentent sur un espace assez important. Nous avons été sensible au rythme trochaïque qui ressort du membre qui suit cet intermot : cela montre nettement quel effet rythmique les membres de phrase peuvent tirer de cette utilisation à leur profit des structures métriques quantitatives. À la différence de la diérèse 3, l'hephtémimère est une coupe rhétorique plus rare et plus puissante : elle souligne une organisation rythmique moins régulière et de nature plutôt syllabique.

Dans l'un comme dans l'autre hémistiche, les différences entre les deux intermots pouvant jouer le rôle de coupe rhétorique sont de nature comparable. La diérèse 1 est à la trihémimère ce que l'hephtémimère est la diérèse 3 : une variante, dans la réorganisation rhétorique du vers, plus rare, plus vive, à l'effet moins général et plus ciblé.

Par les analyses de cette section, nous pensons avoir montré que l'hendécasyllabe saphique horatien, en dépit de sa coupe métrique penthémimère quasi constante (même s'il existe également une trochaïque troisième), est susceptible d'acquiescer, en contrepoint, un rythme rhétorique varié et de s'éclairer selon des modalités diverses. Cependant, il faut mettre l'accent sur un point : les réorganisations rhétoriques du vers saphique se font selon des schémas eux-mêmes bien définis et finalement peu nombreux. Même les doubles coupes rhétoriques, qui sont pourtant le cas extrême des réorganisations rhétoriques, respectent des schémas bien précis. Ainsi peut-on conclure que même lorsque le rythme rhétorique de la phrase entreprend de lui donner un éclairage nouveau, l'hendécasyllabe demeure un vers relativement simple, sans surprise véritable dans l'apparence rythmique.

## II.3 COUPES RHETORIQUES DANS L'HENDECASYLLABE ALCAÏQUE

L'étude des changements de *côla* dans le cours de l'hendécasyllabe saphique nous a permis de mettre en place une méthode d'analyse que nous allons pouvoir reprendre pour l'étude des autres vers, et singulièrement de l'hendécasyllabe alcaïque. Nous mènerons l'analyse selon le même plan que nous avons adopté pour le vers saphique et nous pourrons passer plus vite sur certains points. Nous commencerons par étudier le second hémistiche alcaïque et ensuite nous nous intéresserons au premier.

### **II.3. 1 Changement de membre en cours de second hémistiche**

L'étude que nous allons entreprendre concerne les changements de *côla* rythmiques après la septième et la huitième syllabes du vers alcaïque, exactement comme pour l'hendécasyllabe saphique : en effet, comme l'a montré le Tableau C-6, ce sont ces deux intermots qui sont le plus souvent le lieu d'un tel changement de membre au second hémistiche du vers. S'il y a, sur ce point, similarité entre les hendécasyllabes alcaïque et saphique, l'effet rythmique est cependant différent : le décalage d'un demi-pied de ces deux vers situe ces intermots à des positions métrico-prosodiques très différentes, qui invitent à se poser des questions nouvelles. Qu'on examine en effet les deux schémas :

$$\begin{array}{l} \text{— } \cup \text{ — } \text{ — } \text{ — } | \cup \cup^7 \text{ —}^8 \cup \text{ — } \times \quad : \text{ hendécasyllabe saphique} \\ \text{— } \text{ — } \cup \text{ — } \text{ — } | \text{ — } \cup^7 \cup^8 \text{ — } \cup \times \quad : \text{ hendécasyllabe alcaïque} \end{array}$$

L'intermot après la huitième syllabe intervient dans l'hendécasyllabe alcaïque comme dans le saphique après le septième demi-pied, et constitue un intermot hephthémimère ; mais dans ce vers alcaïque au mouvement ascendant, l'hephthémimère se situe après le biforme, en position comparable à la diérèse 3 du vers saphique.

Surtout, après la septième syllabe du vers alcaïque, l'intermot est féminin, intervenant au trochée quatrième, en position comparable à la coupe trochaïque troisième du vers saphique. On a alors ici un partage du biforme qui invite à se poser quelques questions. C'est en effet là un problème qui concerne, selon des modalités différentes, toute la métrique latine.

C'est pourquoi, avant d'étudier le second hémistiche alcaïque selon la méthode utilisée pour le vers saphique, en distinguant les différents changements de membres selon leur nature et en terminant par une analyse de la réorganisation des structures métriques quantitatives, il convient, dans un premier temps, d'envisager le problème strictement prosodique du partage du biforme dans l'hendécasyllabe alcaïque à l'intermot trochaïque quatrième.

#### a) Restrictions prosodiques à l'intermot au trochée quatrième.

Le partage, par un intermot, d'un temps faible *biceps* pose des problèmes prosodiques importants : les étudier, c'est essayer de comprendre jusqu'à quel point le poète est libre d'organiser le déploiement de sa phrase dans le vers, et quelles limites il doit se donner pour ne pas menacer la cohésion de la grille de lecture métrique. C'est cela que nous devons faire ici.

Dans la versification iambo-trochaïque, le rythme naturel de la langue est à ce point sensible qu'une séquence du type « tēlā gērīt » suggère un renversement de rythme (descendant – ascendant) qu'il faut absolument éviter car il menace la clarté de la lecture *ad metrum*<sup>1</sup>. De plus, l'intermot entre les deux brèves provoque un fâcheux accroissement de durée du demi-pied déjà dilaté en deux syllabes. C'est pourquoi, dans les vers de ce type<sup>2</sup>, le partage d'un biforme entre deux mots est totalement proscrit.

La versification dactylique, quant à elle, plus artificielle, constitue un cadre strict qui intègre en lui le rythme verbal au point que celui-ci cesse d'être sensible en lui-même : la grille de lecture métrique a une force beaucoup plus grande et n'est pas menacée aussi directement par cette disposition verbale. C'est pourquoi le partage des brèves n'y fait pas l'objet d'une semblable interdiction. Pourtant, J. Perret a montré que ce partage est régi par certaines règles qui restreignent la dilatation du biforme<sup>3</sup>. Malgré la puissante *oratio uincta* de l'hexamètre, la métrique verbale joue donc également un rôle.

Qu'en est-il alors dans la métrique éolienne ? Nous l'avons déjà suffisamment dit, le cadre strophique forme un moule strict qui laisse une place réduite au rythme naturel de la langue. Celui-ci existe pourtant, et, pour que son relief ne ressorte pas trop, le poète doit user de procédés de synaphie. Au niveau prosodique, comme l'a montré J. Soubiran, tout est fait pour maintenir une cohésion parfaite du vers, aux endroits problématiques autour de la coupe et de la fin de vers<sup>4</sup>. Le partage des brèves pose-t-il alors question dans les vers éoliens ? Sans explorer la question, J. Hellegouarc'h suggère un rôle stylistique de cette construction ; J. Soubiran a donné, quant à lui, un élément de réponse à cette question en étudiant le vers saphique<sup>5</sup>.

En préalable à toute étude de changement de *côlon* au trochée quatrième, il est donc nécessaire de voir en détail si cet intermot fait l'objet de restrictions prosodiques comparables à ce que l'on trouve dans l'hexamètre. Par cette étude, on pourra comprendre quelle place

---

<sup>1</sup> Pour la versification iambo-trochaïque, cf. en dernier lieu J. Soubiran, 1988, p. 208-213.

<sup>2</sup> De même que dans les tétramètres bacchiaques ou crétiques ou dans les clausules métriques de la prose cicéronienne : cf. J. Soubiran, 1988, *ibid*

<sup>3</sup> J. Perret, 1955 (1).

<sup>4</sup> Cf. J. Soubiran 1974-75 ; cf. ce que nous en avons dit, nous-mêmes, au premier chapitre de cette partie, p. 608 sq.

<sup>5</sup> J. Hellegouarc'h, 1966, p. 71 ; J. Soubiran, 1966, p. 451-452. Ce dernier justifie ainsi l'étude de la question pour les vers éoliens : « L'origine et la nature du groupe UU dans la poésie éolienne sont loin d'être claires. Mais il n'importe guère, car pour les Latins – quelle que fût du reste leur façon de scander ces vers – le groupe UU des vers éoliens n'offrait visiblement rien de particulier : l'adonique ressemblait tant à une fin d'hexamètre » (p. 452 n.2).



tient le biforme dans le rythme métrique du vers, et voir, le cas échéant, comment le rythme rhétorique tient compte de cette place particulière.

Nous reprendrons ici deux restrictions prosodiques repérées par J. Perret et J. Soubiran pour l'hexamètre, et nous verrons dans quelle mesure elles s'appliquent à l'hendécasyllabe alcaïque. Ces restrictions concernent les élisions environnant le biforme. En marquant du symbole [\*] l'élision, on peut schématiser ainsi les trois endroits qui vont nous intéresser :

Second hémistiche alcaïque : ... | – U \*<sup>1</sup> U \*<sup>3</sup> – U X

Il s'agit :

1. d'élisions situées entre le partage des deux brèves : élision d'un mot dactylique ou crétique suivi d'un mot ou début de mot iambique.
2. d'élisions de mots iambiques après le biforme.

Nous étudierons ces trois élisions successivement.

1. J. Perret a noté que dans l'hexamètre dactylique, l'anomalie que constitue le partage des brèves « rend plus délicat encore un tel partage entre une pénultième suivie de finale élidée et la syllabe suivante »<sup>6</sup>.

L'examen des élisions dans l'hendécasyllabe alcaïque<sup>7</sup> montre que celles de la huitième syllabe, c'est-à-dire entre les deux brèves, ne sont qu'au nombre de trois, elles ne représentent ainsi que 2,6% des élisions qui interviennent au cours du vers alcaïques : 2,1 % des intermots entre la septième et la huitième syllabes sont entachés d'une telle élision. Pour comparaison, à la même position syllabique dans le vers saphique, on compte 14 élisions (élision d'un mot tribraque ou anapestique), ce qui représente 17,1 % des élisions dans le vers saphiques, et 6,4 % des intermots à cet endroit. Très visiblement donc, l'élision est évitée à cet endroit dans le vers alcaïque, contrairement à ce qui se passe au vers saphique. Dans le saphique, une élision du type :

1.12. 18 : Nec uiget quicquam | **sīmīl(e)** aut secundum

est beaucoup plus fréquente que son équivalent alcaïque, du type :

4.15. 14 : creuere uires | **fāmāqu(e)** et imperi

La volonté de cohésion métrico-prosodique des vers horatiens paraît donc répugner à ce que la dilatation du biforme entre deux mots soit encore accentuée par une élision à la fin du premier.

2. La deuxième restriction prosodique a été repérée par J. Soubiran lorsqu'il a étudié la « forme des mots impliqués dans l'élision ». Il a alors constaté que « l'élision des mots

---

<sup>6</sup> J. Perret, 1955 (1), p. 188.

<sup>7</sup> Cf. le relevé des élisions dans les vers lyriques d'Horace par D. Bo, 1960, p. 45 (pour l'hendécasyllabe alcaïque), p. 48 (pour l'hendécasyllabe saphique).

iambiques est mal venue lorsque leur initiale occupe la seconde brève d'un groupe UU partagé, comme c'est toujours le cas dans l'hexamètre où cette élision est rare. De fait, le partage du demi-pied en deux mots crée une distension qui est fâcheusement accrue si le résidu d'une syllabe [longue] élidée après vient s'ajouter à l'intermot ».

Là-encore, les faits ne souffrent pas contestation : on compte 13 élisions après la huitième syllabe, mais aucune d'un mot iambique qui précéderait donc un partage de brèves : on trouve un cas d'élision d'un dissyllabe pyrrhique, encore s'agit-il d'un mot de liaison :

En 3.6. 26 : inter mariti | **uīnā nēqu(ĕ)** eligit

Mais d'élision de finale longue d'un mot iambique, on n'en trouve pas à cet endroit du vers.

L'étude de ces deux types d'élisions montre indéniablement que des restrictions d'ordre prosodique pèsent sur le partage des brèves dans l'hendécasyllabe alcaïque. La grille métrique des vers éoliens est stricte : loin de se contenter d'enfermer les mots dans un cadre très précis qui ne souffre nulle substitution possible, elle soumet encore à des restrictions prosodiques certains intermots qui risqueraient de menacer la régularité du vers, et la toute puissance de l'*oratio uincta*.

Puisque donc le partage du biforme constitue, pour la grille métrique, une anomalie suffisamment importante pour faire l'objet de restrictions prosodiques précises, il convient de voir comment la grille rhétorique se comporte par rapport à ce partage des brèves : en l'espèce, le partage des brèves coïncide-t-il régulièrement avec une pause syntaxique, ou tout autre changement de *côlon* rythmique ? C'est là la première restriction reconnue par J. Perret pour l'hexamètre : « Si le partage des brèves d'un dactyle constitue en latin une sorte d'anomalie, à plus forte raison les poètes évitent-ils de faire coïncider avec cet accident une ponctuation forte. »<sup>8</sup>

Pour étudier ce problème, nous adopterons un point de vue plus large en comparant le changement de membre rythmique à la trochaïque quatrième avec celle qui intervient une syllabe après, à l'hephtémimère. Comme nous l'avons fait pour le second hémistiche saphique, nous étudierons successivement les changements de phrases et de propositions et les changements de membres non propositionnels ; mais, pour cela, il nous faut d'abord préciser les cas de coupes rhétoriques.

#### b) Définition des cas de coupe rhétorique

Comme pour les seconds hémistiches saphiques, quelques précisions doivent être apportées au compte des changements de *côla* rythmiques repérés au Tableau C-6 : tous n'ont pas la pertinence stylistique suffisante pour que l'on puisse parler de coupe rhétorique

---

<sup>8</sup> J. Perret, 1955 (1), p. 187.

concurrente d'un repère métrique environnant. Nous avons recensé 24 changements de membres au trochée quatrième et 38 à l'hephtémimère. Si l'on distingue les cas selon qu'ils sont précédés ou suivis d'un rejet après la coupe ou d'un contre-rejet par rapport au changement de vers, on arrive aux résultats suivants :

**Tableau C-20**

	4 <sup>e</sup> trochaïque	Hephtémimère
1. rejet avant/ pas de contre-rejet après	4 : 16,7 %	7 : 18,4 %
2. pas de rejet avant / contre-rejet après	3 : 12,5 %	4 : 10,5 %
3. rejet avant / contre-rejet après	15 : 62,5 %	19 : 50 %
4. pas de rejet avant / pas de contre-rejet après	2 : 8,3 %	8 : 21,1 %
Total	24	38

Comme pour les vers saphiques, nous négligerons les cas 4., où le changement de *côlon* ne peut concurrencer ni la coupe ni le changement de vers qui ont tous deux un relief rhétorique : ces cas 3. sont très nombreux en hephtémimère.

En revanche, tous les autres cas ont une pertinence stylistique : il s'agit de 21 changements en trochaïque quatrième et 30 en hephtémimère. Pris ainsi, ces chiffres ne semblent pas témoigner d'une différence profonde entre la trochaïque quatrième (F4) et l'hephtémimère (H).

Une différence générale se fait sentir, en revanche, avec le second hémistiche saphique (cf. Tableau C-8). À l'un comme à l'autre intermot, les cas 3., ceux où le décalage syntaxe / mètre concerne tous les repères métriques environnants, sont beaucoup moins nombreux en vers alcaïque qu'en vers saphique. Dans son second hémistiche, il semblerait que le vers alcaïque joue moins que le vers saphique sur un décalage général du déploiement syntaxique par rapport au mètre. Cela est néanmoins une impression première que des analyses plus fines devront préciser. Pour ce faire, nous allons étudier successivement les changements de membres propositionnels (fins de phrases et de propositions) et ceux de membres non propositionnels.

c) Changements de phrases et de propositions en trochaïque quatrième et hephtémimère

i. Présentation des cas

En distinguant les changements de propositions des autres changements non propositionnels on constate une différence radicale entre la trochaïque quatrième et l'hephtémimère du vers alcaïque : nous ne recensons que 9 changements de phrases ou de propositions en F4 contre 21 en H. L'écart est de taille. Si l'on distingue les types de propositions, on arrive aux résultats suivants :

Tableau C-21

	changement de phrase	coordination libre	subordination libre	coordination intégrée	subordination intégrée	Total
F4	1	6	0	0	2	9
H :	5	5	3	1	7	21

Si l'on compare avec les chiffres que nous avons pour le second hémistiche saphique (cf. Tableau C-9), on note que le nombre de changements à l'hepthémimère est tout à fait comparable entre les deux vers. Ce sont les changements de membres propositionnels à F4 qui sont exceptionnellement faibles.

Pourtant, H. Drexler ne reconnaît pas de différence dans l'« Einschnitt » devant la « vierletzte Silbe », et devant le « schliessende Kretiker »<sup>9</sup>. J. Soubiran, en revanche, note, quant à lui, qu'« Horace ménage volontiers une pause de sens après – U U dans le vers alcaïque », ce qui témoigne de sa vivacité : il estime que « cette pause s'apparente à la coupe bucolique de l'hexamètre », dans la faible recherche de synaphie prosodique qu'on y rencontre<sup>10</sup>. Les chiffres auxquels nous arrivons confortent l'impression de J. Soubiran : l'hepthémimère en vers alcaïque constitue un repère rhétorique important.

Le cas des changements de phrases est symptomatique : à l'hepthémimère, la ponctuation forte se rencontre plusieurs fois (on n'en comptait qu'une à l'hepthémimère comme à la diérèse 3 saphique) : citons par exemple 3.5. 38 :

Hic, unde uitam sumeret inscius  
 pacem duello | **mīscūīt**.<sup>H</sup> O pudor!  
 o magna Carthago, probrosis  
 altior Italiae ruinis.

Ce décalage du déploiement phrastique par rapport au cadre métrique témoigne d'une rhétorique de l'*inflammare* qui adopte un rythme complexe ne pouvant s'accorder parfaitement avec les repères métriques. Il s'agit de la fin du discours de Régulus, au moment où il exprime, avec le plus de force, son mépris et sa colère concernant les Romains dégénérés qui ont abandonné leur patrie. Les exclamations finales témoignent de cette rhétorique puissante et le rejet de « miscuit » participe au *pathos* de l'expression.

Au contraire, une telle ponctuation forte ne se rencontre au trochée quatrième que dans le cas unique de 2.11. 5 :

... nec trepides in usum

<sup>9</sup> H. Drexler, 1967, p. 128.

<sup>10</sup> J. Soubiran, 1975, p. 45.

poscentis aeui | **pāucă** :<sup>F4</sup> fūgīt retro

leuis iuuentas ...

La restriction, reconnue par J. Perret pour l'hexamètre, semble bien ici trouver, pour l'hendécasyllabe alcaïque, son unique exception : nulle part ailleurs, le partage du biforme n'est accompagné d'une ponctuation forte. L'adverbe à l'extrémité du vers 5, « retro », est significatif de l'effet ici créé : du point de vue de la métrique verbale, on a en effet un contre-rythme, une rétrogradation rythmique<sup>11</sup>. Le second hémistiche du vers 5 oppose un trochée (pāucă) à un iambe (fūgīt). Ce vers est également l'unique cas où le début de *côlon* après partage des brèves n'est pas introduit par un monosyllabe d'articulation, mais directement par un polysyllabe à sens plein, en l'occurrence un verbe iambique qui exprime le mouvement<sup>12</sup> : sans monosyllabe d'articulation, la confrontation des deux rythmes, trochée et iambe, est directe.

À s'occuper de sujets trop lointains, nous dit ici Horace, l'homme s'éloigne de lui-même, il s'oppose à lui-même et sa jeunesse s'écarte de lui. C'est ce mal qu'il se fait à lui-même que peint ainsi la confrontation des deux rythmes opposés, descendant et ascendant, telle l'ambition qui s'oppose à la vraie vie. Mais n'oublions pas que nous sommes dans des strophes horatiennes : si la métrique verbale suggère ici une violence, c'est toujours sur un mode mineur, en contrepoint de la grille métrique. Nul doute que le récitant maintiendra ici une *oratio uincta* dominante qui ne fera que suggérer la pause sans la réaliser réellement.

Même en dehors des ponctuations fortes, les changements de propositions sont moins fréquents en intermot trochaïque qu'en hephthémimère, et ce, dans des énoncés centripètes aussi bien que centrifuges. Rare est le changement de proposition du type de 3.6. 26 :

Mox iuniores quaerit adulteros

inter mariti | **uīnă** <sup>F4</sup> **nēque** ēligit

cui donet inpermissa raptim

gaudia luminibus remotis.

Cette rareté lui donne une pertinence stylistique particulière : le partage des brèves est à même ici de laisser sentir un contre-rythme, où s'oppose une fin de proposition à rythme descendant à une relance à rythme ascendant<sup>13</sup>. Ce renversement rythmique est à l'image du renversement des mœurs ici décrit. Mais le tout reste évidemment subordonné à une grille

<sup>11</sup> C'est là une expression très évocatrice que nous empruntons à J. Irigoin, 1953, p. 43 qui l'emploie pour caractériser un phénomène comparable dans le lyrisme choral grec.

<sup>12</sup> J. Gérard, 1980, p. 75-119, a étudié la catégorie grammaticale du mot intervenant après ponctuation trochaïque dans l'hexamètre dactylique. Il a consacré quelques pages (p. 133-135) aux cas où ce mot est un verbe iambique de mouvement : il montre bien le relief que prend un tel tour.

<sup>13</sup> Du fait du monosyllabe introducteur, l'opposition du mot trochaïque à la séquence iambique est, de plus, soulignée par une homodynamie entre l'accent de mot et l'ictus du vers : « uīnă nēque ēligit ».

métrique stable : le poète reste maître de sa strophe, en dépit de tous les débordements passionnels dont il donne ici le spectacle.

À l'inverse, en intermot hephthémimère, le changement de proposition est plus fréquent : ainsi en 2.14. 26 :

Absumet heres Caecuba dignior  
 seruata centum | **clāuībŭs**<sup>H</sup> et mero  
 tinguet pauimentum superbo  
 pontificum potiore cenis.

La coïncidence entre le changement de proposition et la fin du septième demi-pied rend la structure plus supportable que dans le cas du partage du biforme. C'est sans doute cela qui rend le schéma plus fréquent. Cela ne veut évidemment pas dire qu'il est sans effet : intervenant après le biforme, la tentation de pause est une menace pour le vers, car un arrêt transformerait le module dactylique en un crétique. L'*oratio uincta* doit donc être parfaite ici, ce qui implique un décalage fort entre les deux grilles, métrique et rhétorique.

Pour approfondir l'importance donnée à ces deux coupes rhétoriques, nous allons reprendre les critères d'analyse utilisés pour le second hémistiche saphique, en distinguant la nature grammaticale des mots avant et après ces coupes.

Cependant, le problème ne se pose pas dans les mêmes termes que dans le second hémistiche saphique : là, nous avons vu des différences nettes dans l'emploi des mots encadrant la diérèse 3 et encadrant l'hephthémimère. Au contraire, si l'on examine les différents cas en second hémistiche alcaïque, en trochaïque quatrième et en hephthémimère, on ne voit pas de réelles différences dans l'emploi des mots<sup>14</sup>. C'est pourquoi, contrairement à ce que nous avons fait pour le vers saphique, nous donnerons les chiffres en additionnant les cas de trochaïque quatrième et ceux d'hephthémimère :

Tableau C-22

1 <sup>ère</sup> prop \ 2 <sup>e</sup> prop	adverbe	adjectif	nom	pronom	verbe	TOTAL
adverbe	0	0	0	1	2	3
adjectif	0	0	5	0	5	10
nom	1	0	2	0	5	8
pronom	0	0	1	0	1	2
verbe	0	0	4	1	1	6

<sup>14</sup> Il est vrai que la rareté des cas en trochaïque quatrième rend difficile toute distinction.

conjonction	0	0	0	1	0	1
TOTAL	1	0	12	3	14	30

Bien que les chiffres bruts ne signalent aucune différence entre la trochaïque quatrième et l'hephthémimère, nous allons néanmoins étudier, comme nous l'avons fait pour le second hémistiche saphique, les cas où les mots avant ou après ces coupes sont des adjectifs ou des noms ; après quoi nous essaierons de voir si des différences entre trochaïque quatrième et hephthémimère ne peuvent pas être repérées dans la nature du mot en rejet après la coupe métrique et dans celle de la proposition débutant après le repère rhétorique.

ii. Relations adjectif / nom aux extrémités des propositions en trochaïque quatrième et hephthémimère :

➤ *La fin du premier membre avant la coupe rhétorique*

En étudiant en cours de second hémistiche saphique les noms en fin de *côlon* rythmique en relation avec un adjectif antécédent<sup>15</sup>, nous avons été frappé de leur plus grand nombre en diérèse 3 et de l'importance des hyperbates que suscitaient de telles disjonctions. L'examen des cas dans le second hémistiche alcaïque ne montre rien de semblable. On ne constate aucune différence entre trochaïque quatrième et hephthémimère, ni dans la fréquence des cas, ni dans la nature des relations avec l'adjectif.

En revanche, ces constructions, en vers alcaïque, se distinguent, dans leur ensemble, de ce que l'on trouvait dans le vers saphique. Après la coupe du vers alcaïque, on ne trouve qu'une seule fois un nom en rejet placé en hyperbate par rapport à un adjectif antécédent disjoint. La construction des vers saphique du type :

dum *meam* canto | ***Lalagen***<sup>H</sup> et ultra (1.22. 10)

ne se rencontre presque jamais en vers alcaïque. Dans ce vers, lorsqu'un nom est en rejet après la coupe et disjoint d'un adjectif antécédent, le segment qu'encadre cette disjonction forme bien plus souvent un groupe nominal unitaire : il n'y a alors pas d'hyperbate. Ainsi en 3.1. 34 :

Contracta pisces aequora sentiunt

*iactis* in altum | *mōlibūs* :<sup>H</sup> huc frequens

caementa demittit redemptor.

Ainsi unifié et encadré par la disjonction [*iactis* / *molibus*], le groupe nominal ablatif, se prolongeant au-delà de l'hémistiche, acquiert un poids, une force qui peint merveilleusement ces constructions portuaires qui s'avancent sur la mer. On remarquera par

<sup>15</sup> Dans l'analyse, nous confondrons ici les relations du nom avec un adjectif et celles avec un participe ou un adjectif verbal.

ailleurs que dans cet exemple, l'importance du rejet de « molibus » est d'autant plus grande que le nom trouve un correspondant vertical, trois strophes plus loin, au v. 46<sup>16</sup> :

Cur inuidendis postibus et nouo  
sublime ritu **moliar** atrium?

Se trouvent ainsi mis en parallèle la morale civique et la morale individuelle : chaque fois est dénoncé l'orgueil d'entreprises coûteuses et luxueuses. Dans le cas, visiblement, le poids du groupe ablatif « iactis in altum | mōlībŭs » contribue à cette critique.

Ce poids d'un groupe nominal unifié se prolongeant en rejet après la coupe se retrouve de même dans les cas suivants :

dicenda Musis | prōelĭā<sup>H</sup> (4.9. 21)

Custode rerum | Cāesŭrē<sup>H</sup> (4.15. 17)

Ici cette construction ne participe plus à la dénonciation des mœurs fastueuses actuelles, mais au contraire à l'affirmation des deux grandes puissances que reconnaît Horace, celle des Muses et celle d'Auguste.

On pourrait, de même, mettre en parallèle 3.6. 26 où se trouvent disjoints non plus l'épithète et le nom mais la préposition et le nom qu'elle régit :

Mox iuniores quaerit adulteros  
inter mariti | uīnā<sup>F4</sup> neque eligit  
cui donet intermissa raptim  
gaudia luminibus remotis ;

Comme dans le cas de 3.1. 34, la longueur du groupe contribue à la critique des mœurs : Horace condamne l'excès, l'*hybris* du comportement de ses contemporains. Ce groupe prépositionnel attire d'ailleurs en soi-même l'attention par l'emploi imagé du mot « uina »<sup>17</sup>. La force de cette construction est donc grande : elle unifie un groupe rythmique qui se prolonge au-delà de l'hémistiche.

La relation du nom en rejet après la coupe avec un adjectif antécédent dans le vers alcaïque est aussi souvent l'occasion de créer un groupe nominal conjoint chevauchant la coupe. Nous avons déjà parlé de cette construction qui ôte tout relief rhétorique à la coupe. Ainsi en 1.27. 18 :

... .Quicquid habes, age  
depone tutis | āurībŭs<sup>H</sup> A!, miser  
quanta laborabas Charybdi

<sup>16</sup> Ces reprises éloignées d'un même mot ne sont pas rares dans les *Odes* (elles sont évidemment encouragées par la métrique éolienne fixe) : on en verra un autre exemple plus loin. À ce sujet, cf. G. Huber, 1970, p.

<sup>17</sup> Image que F. Villeneuve, 1929 ne traduit pas puisqu'il propose : « à la table où boit son mari ».



Nous avons déjà signalé l'intéressante remarque faite par J. Soubiran sur ce passage<sup>18</sup> : dans cette ode dramatique, le poète dialogue avec un « interlocuteur », mais les paroles de celui-ci ne sont pas rapportées : entre les deux phrases de cette strophe, le sens exige de supposer que l' « interlocuteur » a parlé pour répondre à la question du poète. Cette réponse non rapportée pourrait au moins inciter à un silence, à une pause entre les deux phrases ; mais la situation du changement de phrase en plein cours de vers interdit toute pause de diction. Cette incitation à la pause est d'autant plus forte que l'intermot hephthémimère est ici le point de repère rhétorique unique du vers, car la coupe se trouve ici totalement effacée par son encadrement par un groupe nominal conjoint « tutis | auribus ».

On voit donc que, dans le vers alcaïque, le rejet d'un nom après la coupe avec une épithète antécédente, disjointe ou conjointe, ne correspond pas à des structures que nous trouvons dans des organisations identiques en vers saphique. Ici, les hyperbates adjectif / nom sont rares : ces hyperbates avaient pour fonction d'encadrer un *côlon* rythmique, souvent propositionnel, assez large en suscitant une tension sémantico-syntaxique d'ensemble. Dans le vers alcaïque, on a plutôt des structures plus appuyées, plus lourdes, où le groupe adjectif / nom forme un groupe nominal ample dépassant le cadre du vers. On ne trouve dans les *Odes* qu'un seul cas de rejet d'un nom après la coupe en position d'hyperbate par rapport à un adjectif éloigné : encore la fonction de l'adjectif est-elle ici assez différente. Il s'agit de 1.17. 2 :

*Velox amoenum saepe Lucretilem*  
*mutat Lycaeo | Fāunŭs<sup>F4</sup> et igneam*  
*defendit aestatem capellis*  
*usque meis pluuiosque uentos.*

Le parallèle s'impose ici avec la strophe 1.2. 1-4 qui nous avons analysée plus haut<sup>19</sup>. Comme la strophe saphique, celle-ci est formée de deux propositions coordonnées dont le sujet, commun, est placé en rejet après la coupe du vers 2. Ce sont les deux exemples uniques dans les *Odes* d'une telle construction : comme « | Pătĕr<sup>D3</sup> » en 1.2. 2, cette construction souligne évidemment ici le nom propre « | Fāunŭs<sup>F4</sup> ».

Malgré cette similitude rhétorique, l'effet rythmique devait sans doute être différent puisque la grille métrique est différente dans les deux strophes. Dans le vers saphique 1.2. 2, « Pater » est un mot pyrrhique placé après la diérèse 3 qui, on l'a vu, crée un certain équilibre dans le vers. Ici, en 1.17. 2, le mot « Faunus », trochaïque, s'achève sur la première brève du quatrième temps faible *biceps*. Ce partage des brèves forme un décalage métrique / rhétorique plus problématique que la diérèse 3 du saphique : la pause de diction est plus prohibée que

<sup>18</sup> J. Soubiran, 1975, p. 51 note 19. Cf. *supra* p. 105.

<sup>19</sup> Cf. *supra* p. 687.

jamais et l'*oratio uincta* unit de façon plus étroite encore les deux propositions que le sens incitait à distinguer. Le rythme de cette strophe est plus mouvementé qu'en 1.2. 1-4 : ce n'est pas *Pater Iuppiter* dont la puissance est ici évoquée, c'est le dieu des troupeaux, *Faunus*, qui règne sur un espace plus restreint, celui de la propriété d'Horace en Sabine. L'emploi de la strophe alcaïque dans cette ode 1.17 permet un rythme plus complexe, plus ondoyant que la strophe saphique en 1.2.

De plus, cette strophe 1.17. 1-4 se distingue sur un autre point de 1.2. 1-4 : ici, le nom « Faunus » n'est pas attendu seulement par sa fonction de sujet, fonction majeure dans l'énoncé, mais également par l'adjectif « Velox ». La disjonction « Velox / Faunus » encadre l'ensemble de la première proposition : cela crée une tension sémantico-syntaxique générale qui accentue ce rythme mouvementé de la strophe. Remarquons cependant que la relation de « Velox » avec le nom « Faunus » n'est pas aussi prégnante qu'ailleurs : on peut reconnaître dans cet adjectif ici une valeur adverbiale, caractérisant au moins autant le mouvement de Faune, évoqué dans le groupe verbal « *Lucretilem mutat* », que sa personne même<sup>20</sup>.

C'est ici, en tous les cas, l'exemple unique d'une hyperbate du nom en rejet à la coupe du vers alcaïque, en fin de proposition. Dans ce type de vers, Horace semble donc éviter des organisations qui font du nom en rejet le lieu de la résolution d'une tension provoquée depuis longtemps ; il préfère des structures plus rudes, où le groupe nominal entre directement en discordance avec le cadre métrique.

➤ *Le début du second membre après la coupe rhétorique*

Après le repère rhétorique en trochaïque quatrième ou hephthémimère, les relations adjectifs / noms concernant la seconde proposition suscitent moins de commentaires : non seulement on ne repère pas de différence entre les deux repères, trochaïque quatrième ou hephthémimère, mais les structures rencontrées ici sont identiques à celles des vers saphiques. Le groupe nominal conjoint chevauchant le changement de vers se rencontre, en 3. 29. 54 :

... . Si celeris quatit  
pinnas, resigno | quae dedit,<sup>H</sup> **et mea**  
uirtute me inuoluo probramque  
pauperiem sine dote quaero.

---

<sup>20</sup> Dans sa traduction, F. Villeneuve, 1929 en fait d'ailleurs une épithète détachée, suivie d'une virgule : « Agile, Faunus... »

Indubitablement ici, la discordance métrique / rhétorique est à son comble : une proposition débute en cours de vers, et un changement de vers a lieu entre un adjectif et un nom. Ce passage acquiert un rythme original qui le met en évidence<sup>21</sup>.

Des disjonctions se rencontrent également fréquemment, comme en 4.4. 46, où les deux termes du groupe disjoint se trouvent aux extrémités de vers consécutifs : ici cette disjonction ne suscite pas une hyperbate mais encadre un groupe participial unifié<sup>22</sup> :

Post hoc secundis usque laboribus

Romana pubes | creuit<sup>F4</sup> et ***impio***

uastata Poenorum tumultu

fana deos habuere rectos.

Bien sûr, ici, le groupe nominal « impio|| uastata Poenorum tumultu || fana » a une ampleur qui entre en discordance avec le cadre métrique et peint ainsi la majesté du souvenir historique et la puissance de Rome.

Ces constructions sont semblables à ce que l'on trouvait après diérèse 3 et hephthémimère saphiques. Il ne paraît donc pas nécessaire de les analyser davantage.

Jusqu'ici nous n'avons pas vu de différence entre trochaïque quatrième et hephthémimère et nous les avons donc analysées ensemble. Une étude plus précise joignant la nature du mot rejeté après la coupe et celle de la proposition intervenant après le repère rhétorique va nous permettre de souligner une différence qui se confirmera ensuite dans l'étude des changements de groupes non propositionnels.

iii. Mot en rejet et nature de la seconde proposition :

Les analyses faites ci-dessus ne nous ont pas amené à repérer dans le vers alcaïque des différences notables dans l'organisation des changements de propositions en trochaïque quatrième par rapport à ceux en hephthémimère. L'intermot au trochée quatrième pose problème dans la grille métrico-prosodique ; cette difficulté explique la rareté des cas de changement de proposition à cet endroit. Mais d'après ce que nous avons vu jusqu'ici, lorsqu'ils ont lieu, ces changements de propositions ne sont pas structurés différemment des changements en hephthémimère : même type de propositions (sauf pour les changements de phrases qui sont exceptionnels en F4), même type de mots avant et après.

Il reste cependant une chose à examiner : selon le type de proposition qui débute au cours du second hémistiche, la nature du mot qui précède le changement de proposition est-elle différente pour l'une et l'autre coupe rhétorique ?

---

<sup>21</sup> Ce passage important sera commenté plus loin : cf. p. 783.

<sup>22</sup> Pour une disjonction identique mais faisant hyperbate, cf. 3.1. 34, cité *supra* p. 766.

En réalité cette étude est intéressante pour les cas de libres coordinations de proposition : le Tableau C-21 en a répertorié 6 en trochaïque quatrième (où il s'agit donc de la construction la plus fréquente) et 5 en hephthémimère. En apparence, pour ce type de proposition, la nature du mot qui précède le changement paraît très proche :

- avant trochaïque quatrième : 3 noms rejetés ; 3 verbes rejetés
- avant hephthémimère : 1 adverbe rejeté, 1 nom rejeté, 3 verbes rejetés.

Mais nous voudrions attirer l'attention sur les verbes que l'on rencontre à cet endroit, avant la coordination libre. Comme nous le savons bien maintenant, le verbe, ainsi placé en finale, clôt la proposition de façon claire et nette : cette organisation verbale crée un décalage vif et incisif entre les deux grilles métrique et rhétorique. Le verbe est en finale de proposition mais à l'initiale de l'hémistiche, il clôt cette proposition alors que l'*oratio uincta* la lie à ce qui suit.

Avant l'hephthémimère, on constate que sur les trois verbes, deux sont des verbes de subordonnées : il s'agit de 2.13. 30 et 3.29. 54 :

Vtrumque sacro digna silentio	Laudo manentem ; si celeris quatit
mirantur umbrae   <b>dīcērē</b> , <sup>H</sup> sed magis	pinnae, resigno   <b>quāe dēdit</b> , <sup>H</sup> et mea
pugnans et exactos tyrannos	uirtute me inuoluo probramque
densum umeris bibit aure uolgus	pauperiem sine dote quaero.

En 2.13. 30, il s'agit d'un infinitif ; en 3.29. 54, le verbe est celui d'une relative nominale en fonction d'objet totalement subordonnée à la principale. Dans les deux cas, ce ne sont pas les verbes principaux, « mirantur » en 2.13. 30, « resigno » en 3.29. 54, qui clôtent l'énoncé : l'effet rhétorique centripète est donc moins fort.

Dans le troisième cas, 2.3. 25, les deux propositions sont certes en libre juxtaposition, mais un liant anaphorique les rattache : cela également réduit l'effet centripète du verbe final :

omnes eodem | **cōgīmūr**,<sup>H</sup> omnium  
uersatur urna serius ocius  
sors exitura et nos in aeternum  
exilium impositura cumbae.

Ainsi avant la coordination libre d'une proposition en hephthémimère, les verbes, en finale de proposition, n'ont pas une valeur de clôture rhétorique parfaite : leurs rejets donnent plutôt un sentiment de décalage général de l'énoncé dans la strophe. En 2.3. 25, ce décalage est d'autant plus général qu'il est souligné encore par l'effet d'épanalepse métrique de « omnes / omnium ». En 2.13. 30, ce décalage de l'énoncé dans la strophe crée également un rythme complexe qui surprend dans ce contexte étonnant d'évocation de Sapho et Alcée aux

enfers<sup>23</sup>. Si ces rejets avec hephthémimère témoignent d'un contrepoint complexe global entre strophe et phrase, l'effet est différent avec la trochaïque quatrième et les trois cas avec un rejet de vers métrien d'être cités : on note immédiatement qu'ils sont très proches :

3.5. 6 :

Milesne Crassi coniuge barbara  
turpis maritus | **uīxīt**,<sup>F4</sup> et hostium,  
- pro curia inuersique mores !-  
consenuit socerorum in armis

4.4. 46 :

Post hoc secundis usque laboribus  
Romana pubes | **crēuīt**,<sup>F4</sup> et impio  
uastata Poenorum tumultu  
fana deos habuere rectos.

4.15. 9:

..., et uacuum duellis

Ianum Quirini | **clāusīt**<sup>F4</sup> et ordinem  
rectum euaganti frena licentiae  
iniecit emouitque culpas  
et ueteres reuocauit artes.

Dans les trois cas, on a, clôturant la proposition, un verbe trochaïque au parfait à la troisième personne du singulier. Il nous semble que dans ces trois cas, le verbe ainsi placé est nettement souligné : intervenant en clôture de proposition mais à l'initiale du second hémistiche, il se trouve dans une position de décalage qui lui donne du relief. Ces trois cas sont exceptionnels : cette rareté du verbe trochaïque clôturant la proposition lui donne une grande importance stylistique. Ces trois verbes ne sont pas insignifiants : chaque fois, ils marquent la puissance de Rome, puissance en pleine construction, dans l'évocation historique

---

<sup>23</sup> Le contrepoint entre métrique et rhétorique est ici d'autant plus général qu'une allitération initiale en correspondance verticale hyperdessine le cadre métrique : « | **digna** / | **dicere** ». La complexité rythmique de cette strophe témoigne, nous semble-t-il, de l'expression d'un sens profond, à rechercher dans le champ métalittéraire. Cette strophe offre l'un des cas les plus remarquables et les complexes dans les *Odes* de réflexions métopoétiques sur les modèles grecs : Horace compare Sapho (2.13. 23-26) Alcée (2.13. 27-28) et affirme qu'aux Enfers le peuple des morts préfère celui-ci à celle-là. D. Feeney, « the odiousness of comparison », in M. Paschalis – M.C.J. Putnam, 2002 (éd.), a montré qu'Horace, dans ses oeuvres, réprouve les comparaisons entre les modèles, qui sont toujours réductrices et, selon lui, ce passage exceptionnel de 2.13 .39-32 déconstruit le principe même de la comparaison littéraire en simplifiant de façon réductrice les oppositions entre les deux poètes éoliens et en la mettant sur le compte du *uolgus*. La scène a un aspect humoristique. Le même critique (*art. cit.*, in N/ Rudd, 1993 [éd], p. 49) note que cette comparaison réductrice de 2.13 intervient au milieu du recueil d'*Odes* avant que, dans le début du livre III, le poète se tourne résolument vers les sujets élevés, politiques qui seraient d'Alcée plutôt que Sapho : the underworld audience's « humorously described preference for the mightier work of this (deliberately unrepresentative) Alcaeus is Horace's way of organizing his anxieties about grander poetry, and of anticipating the anxieties about that poetry which will be felt by the ironic and cultivated reader ».

qui en est faite en 4.4. 46 (« creuit »)<sup>24</sup>, puissance menacée par les mœurs actuelles lorsque le Romain préfère la vie à l'honneur en 3.5. 6 (« uixit »), puissance retrouvée enfin grâce à Auguste qui installe la *pax romana* en 4.15. 9 (« clausit »).

Ces trois constructions exactement identiques ne peuvent donc qu'attirer l'attention : à cette place problématique qu'est le trochée quatrième pour la grille métrico-prosodique, Horace évite les changements de propositions ; lorsqu'il y a recours, dans un tiers des cas (3 fois sur 9, et dans la moitié des cas de coordination libre), c'est pour créer une mise en relief très forte du verbe, intervenant en fin de proposition mais à l'initiale du second hémistiche.

Cette constatation nous pousse à entreprendre une autre enquête : n'y-a-t-il pas d'autres constructions rhétoriques qui mettent en évidence le mot au trochée quatrième en finale de proposition ?

Une construction que l'on ne trouve pas à l'hepthémimère attire sur ce point l'attention : il s'agit des cas où les deux propositions librement coordonnées à l'intermot trochaïque ont un mot en facteur commun placé à la finale de la première proposition, entre la coupe métrique et la coupe trochaïque : on trouve en effet deux constructions de ce genre dans les vers alcaïques :

- En 2.17. 2, il s'agit de « Faunus » sujet en facteur commun des deux propositions. Nous avons déjà analysé longuement cette strophe<sup>25</sup> : il est donc inutile d'y revenir.

- En 3.1. 1, il s'agit d'un objet en facteur commun :

Odi profanum | **uōlgūs**<sup>F4</sup> et arceo.

Dans l'un et l'autre cas, la seconde proposition librement coordonnée à la précédente, ayant un terme de fonction majeure (sujet et objet) en facteur commun avec elle, fait figure de relance dans la phrase. Pourtant chaque fois, cette relance, libre d'un point de vue rhétorique, est parfaitement intégrée d'un point de vue métrique : en 2.17. 1-4, la seconde proposition s'achève avec la strophe, en 3.1. 1, elle s'achève avec le vers. Dans ce dernier cas, on sera sensible, bien sûr, à la position des verbes aux deux extrémités du vers : « ||Odi ... arceo|| ». Cette organisation souligne le cadre métrique : s'il y a une apparente liberté dans la rallonge, en réalité, c'est la grille métrique qui joue le rôle de cadre.

Dans les deux cas, le changement de proposition intervient après le mot en facteur commun « | Faunus<sup>F4</sup> » en 2.17. 2, « | uolgus<sup>F4</sup> » en 3.1. 1. Nous avons vu, pour « Faunus », l'effet qui est ainsi créé. En 3.1. 1, « uolgus » est évidemment le terme central de l'énoncé : c'est par rapport à lui que le poète (présent dans les deux verbes aux deux extrémités « odi, arceo ») se hausse à la dignité de prophète, de *uates* inspiré des Muses.

---

<sup>24</sup> Par ailleurs, « creuit » est répété en correspondance verticale 4 strophes plus loin au en 4.4. 62 : Hannibal y compare la force vitale de Rome à l'hydre de Lerne. La puissance de Rome acquiert ainsi une dimension mythique.

<sup>25</sup> Cf. *supra* p. 768.

Une telle construction avec un mot en facteur commun des deux propositions ne se rencontre pas avec l'hepthémimère. Il semble bien que ce soit là une construction préférée pour la trochaïque quatrième : c'est avec un intermot prosodiquement remarquable qu'Horace préfère des constructions notables. Il tire ainsi un avantage stylistique d'une difficulté métrique. Les changements de propositions sont rares au trochée quatrième : il n'y a recours que pour mettre en valeur le mot final de la proposition.

Il convient maintenant de s'intéresser au changement de membres non propositionnels et en se demandant s'il n'y a pas moyen de prolonger sur ce terrain ce qui vient d'être dit ici.

*d) Changements de membres non propositionnels en trochaïque quatrième et hepthémimère*

Lorsque les membres ne sont pas propositionnels, le changement fait l'objet de restrictions bien moindres à l'intermot trochaïque quatrième. Le Tableau C-6 le montrait déjà, et si l'on exclut les cas 4. du Tableau C-20, stylistiquement non-pertinents, on constate que ces coupes rhétoriques formées par des changements de membres non propositionnels sont même légèrement plus nombreuses au trochée qu'à l'hepthémimère : 13 au premier contre 9 au second. Cela est significatif du problème propre au trochée quatrième : ce sont les changements majeurs de membre, changements de propositions, qui sont évités.

L'examen de la place de ces changements dans l'ensemble de la phrase ne suscite pas de commentaire :

**Tableau C-23**

	position centripète	position centrifuge	relance	TOTAL
trochaïque 4	7 : 53,8%	2 : 15,4%	4 : 30,8%	13
hepthémimère	4 : 44,4%	2 : 22,2%	3 : 33,3%	9

Les chiffres sont trop faibles pour qu'aucune comparaison puisse être tirée entre les deux intermots. Les pourcentages sont assez proches. Si l'on compare ces chiffres avec ceux concernant le second hémistiche saphique<sup>26</sup>, les écarts ne sont pas non plus très importants ; peut-être peut-on voir légèrement plus de relances au cours du second hémistiche alcaïque.

En ce qui concerne la nature du mot qui précède le changement de groupe, l'attention est à nouveau attirée vers une construction comparable à celle que nous venons d'analyser pour les changements de propositions, celle qui consiste à placer à cet endroit un mot en facteur commun des deux groupes. Cette fois-ci, la construction se rencontre avec intermot hepthémimère. On la trouve en 2.19. 25 et 4.15. 25 :

Quamquam, choreis | **āptiōr**<sup>H</sup> et iocis  
ludoque dictus, non sat idoneus

Nosque et profestis | **lūcībūs**<sup>H</sup> et sacris  
inter iocosi munera Liberi

<sup>26</sup> Cf. *supra* Tableau C-12 p. 696

pugnae ferebaris.

cum prole matronisque nostris

rite deos prius adprecati.

Dans les deux cas, on a, entre la coupe métrique et le repère rhétorique, le mot (*aptior*, *lucibus*) dont dépendent deux termes placés de part et d'autre et fonctionnellement équivalents (*choreis/ et iocis* ; *profestis/ et sacris*). Assurément dans ces deux vers, ces mots « *aptior* » et « *lucibus* » sont les termes centraux : c'est autour d'eux que tourne l'ensemble des mots du vers.

On trouve trois cas de constructions similaires avec trochaïque quatrième :

- 1.34. 1 :

Parcus deorum| **cūltōr**<sup>F4</sup> et infrequens

- 2.13. 18 :

[timet]

miles sagittas et celerem fugam

Parthi, catenas| **Pārthūs**<sup>F4</sup> et Italum

robur.

- 3.23. 10:

Nam quae niuali pascitur Algido

deuota quercus | **inter**<sup>F4</sup> et ilices

Dans les deux derniers cas, la construction est intéressante. En 2.13. 18, on a une concaténation qui sous-entend le verbe « *timet* », et répète à l'initiale de chaque hémistiche « *Parthus* »<sup>27</sup>. Il est évident que dans ce vers, « *Parthus* » ainsi répété et dont dépendent deux groupes objets répartis de part et d'autre, est le mot principal : le Parthe, dont le nom revient si régulièrement dans les *Odes*, est ici présenté comme l'exemple type de l'ennemi de Rome. En 3.23. 10, on a une anastrophe de la préposition « *inter* »<sup>28</sup>. Ce sont donc chaque fois des constructions très particulières, qui visent à attirer l'attention.

Avec des membres non propositionnels, le mot en facteur commun entre la coupe métrique et le repère stylistique se rencontre donc aussi bien avec hephthémimère qu'avec trochaïque quatrième. Cependant si l'on réunit tous les cas de construction avec mot en facteur commun, on arrive aux résultats suivants :

---

<sup>27</sup> Sur cette construction exceptionnelle, cf. *supra* p. 430.

<sup>28</sup> R.G.M. Nisbet – N. Rudd, 2004, p. 267 note que cette disposition verbale « *quercus inter et ilices* » crée un jeu d'équilibre en séparant deux mots parallèles par un de moindre importance et constitue un effet rhétorique qui se rencontre également en prose. Ce qui est remarquable ici, c'est le décalage entre cette symétrie rhétorique et la structure métrique, puisque la coordination du second nom intervient en cours de vers, à un intermot problématique pour la prosodie.



- 5 avant trochaïque quatrième : 2 avant changement de proposition et 3 avant changement de groupe non propositionnel. Soit 22,7% des trochaïques quatrièmes

- 2 avant hephthémimère, avant changement de groupe non propositionnel. Soit 6,7% des hephthémimères.

Cette construction est donc beaucoup plus fréquente avec trochaïque quatrième qu'avec hephthémimère. Comme nous l'avons dit plus haut, cet intermot trochaïque, problématique d'un point de vue prosodique, est utilisé par Horace dans des constructions rhétoriquement remarquables (verbes clôturants, mots en facteur commun), dans un but de mise en évidence stylistique.

Tout ce que nous avons vu jusqu'ici éclaire assez bien, nous semble-t-il, l'effet d'une coupe rhétorique en trochaïque quatrième. À partir de ce que nous avons dit, il paraît plus difficile de saisir l'effet de l'hephthémimère. En comparaison de la trochaïque quatrième, son effet est moins fort assurément ; qu'en est-il dans l'absolu ? L'effet de la trochaïque quatrième résulte de l'accident prosodique que constitue le partage des brèves accentué encore par un changement de membres ; l'effet de l'hephthémimère en revanche ne doit rien à des problèmes de ce genre. Nous allons donc essayer de saisir quelle articulation rythmique nouvelle suscite cette coupe rhétorique ; nous tenterons ensuite de voir si, comme pour le vers saphique, les coupes rhétoriques de second hémistiche alcaïque peuvent donner à l'ensemble du vers une apparence vraiment nouvelle.

#### e) Longueur des côla rythmiques et organisation métrique

##### i. Rythme rhétorique suscité par l'hephthémimère :

Comme nous l'avons dit, l'intermot hephthémimère du vers alcaïque intervient à une position comparable à celui en diérèse 3 du vers saphique :

⊃ U ⊃ – ⊃ | U U<sup>D3</sup> ⊃ U ⊃ X : hendécasyllabe saphique

– ⊃ U ⊃ – | ⊃ U U<sup>H</sup> ⊃ U X : hendécasyllabe alcaïque

Ces intermots interviennent aussitôt après le biforme du module dactylique, module central des vers éoliens. Isolant ainsi ce qui suit de ce qui fait l'identité de ces vers, ces coupes rhétoriques ont alors la faculté de suggérer une nouvelle rythmisation, non pas bien sûr en effaçant la première, mais en suggérant, comme en contrepoint, une nouvelle articulation métrico-rythmique. Pour le vers saphique, comme nous l'avons vu, cette réarticulation s'appuie sur la similitude du début et de la fin du vers de façon à suggérer un rythme trochaïque suivi<sup>29</sup> :

<sup>D3</sup> ⊃ U ⊃ – || ⊃ U ⊃ – ⊃ |

---

<sup>29</sup> Cf. *supra* p. 707.

Dans l'hendécasyllabe alcaïque, cette articulation est autre puisque la coupe rhétorique hephthémimère isole une unité crétique. L'élément crétique a la faculté de produire un renversement rythmique<sup>30</sup> et c'est précisément l'effet qu'il produit lorsqu'il intervient avant le premier hémistiche iambique de l'hendécasyllabe suivant. On a alors en effet :

$H \text{ } \text{ } U \text{ } \text{ } || \text{ } - \text{ } \text{ } U \text{ } \text{ } - \text{ } |$

Le crétique final s'agrège ainsi au penthémimère iambique du vers suivant pour donner l'apparence d'un dimètre trochaïque parfait<sup>31</sup>. Prenons ainsi l'exemple de 1.9. 10 :

Permitte diuis | **cētērā**,<sup>H</sup> quī sīmūl

strāuērē uēntōs | aequore feruido

deproeliantis, nec cupressi

nec ueteres agitantur orni.

La relative qui intervient après « cetera » est d'une grande autonomie sémantique et syntaxique par rapport à la principale : dans sa traduction, F. Villeneuve sépare les deux propositions par [:], invitant à voir en « qui » un relatif de liaison. Il s'agit de plus d'une « relative entrelacée dans une subordonnée incidente »<sup>32</sup> : le pronom relatif est sujet de la subordonnée temporelle (« qui simul strauere ») mais n'a pas de fonction grammaticale autrement. Tout cela distingue très nettement l'injonction morale initiale (« Permitte diuos cetera ») de l'image donnée ensuite du rôle des dieux dans le monde.

Le rythme par lequel débute cette relative prend une apparence trochaïque sensible : « <sup>H</sup>quī sīmūl || strāuērē uēntōs | ». Cette régularité rythmique peut accentuer encore l'isolement de la proposition par rapport à ce qui précède<sup>33</sup> ; surtout elle donne à ce passage une importance particulière : au moment où la puissance divine se trouve évoquée, un rythme métrique régulier bien scandé, mais original, attire évidemment l'attention.

Dès qu'un groupe débutant au crétique final et s'achevant à la coupe du vers suivant est suffisamment isolable syntaxiquement et sémantiquement, un rythme trochaïque peut se dégager. Ainsi on a :

<sup>30</sup> Cf. ce qu'en dit J. Irigoin, 1953, p. 42-43 pour le lyrisme choral grec. Ce procédé était connu des Romains puisque, comme le remarque déjà Varron, c'est un élément crétique initial qui transforme le sénnaire iambique en septénaire trochaïque : Sur la métrique varronnienne, cf. R. Heinze, 1918, *art. cit.* = *id.*, 1960, p. 253-261

<sup>31</sup> On comprend ici la valeur rythmique que peut avoir ce que l'on a parfois appelé l'*anacrouse* du début de l'hendécasyllabe alcaïque : elle complète la mesure du vers précédent qui s'achevait sur un crétique après l'hephthémimère, de façon à former une dipodie trochaïque, puis laisse la place à une seconde dipodie trochaïque. Une telle lecture était sensible aux métriciens anciens qui notent qu'en mettant à la fin la première syllabe de l'hendécasyllabe alcaïque, on obtient un hendécasyllabe saphique (cf. Fortunacianus *in GLK VI* 297. 9-14). Par ailleurs, rappelons qu'on appelle « penthémimère » (iambique) le membre métrique constitué par le premier hémistiche du trimètre iambique.

<sup>32</sup> A. Ernout-F. Thomas, 1953, § 332.

<sup>33</sup> En prose, le rythme métrique est particulièrement pertinent au début et à la fin des membres.

- 2.3. 25-26: "H ōmnīūm || uērsātūr ūrnā |"  
 3.1. 45-46 : "H ēt nouō || sūblīmē rītū |"  
 3.4. 41-42 : "H ēt dātō || gāudētīs, ālmāe |"  
 3.17. 13-14 : "H ārīdūm || cōmpōnē līgnūm |"  
 4.15. 17-18: "H nōn fūrōr || cīuīlīs āut uīs |"

Dans tous ces passages, un souci d'insistance rhétorique est sensible : sauf 3.17, tous sont dans des phrases contenant des anaphores (en 3.17, on a en revanche un énoncé-fonction : « dum / cras »). À ce jeu de répétition verbale peut donc s'ajouter un désir de répétition d'un rythme quantitatif. L'ensemble crée, dans la grille rhétorique, une régularité de nature très originale et qui est en total décalage avec une grille métrique impeccable<sup>34</sup>.

Par exemple, analysons le cas de la fin de l'ode 3.1, où un rythme trochaïque intervient sensiblement dans les vers 45-46 : voici la présentation de la phrase, en 3.1. 41-48, selon la colométrie rhétorique :

Quod si	dolentem	nec	Phrygius lapis
		nec	purpurarum sidere clarior delenit usas
		nec	Falernā uitīs
			Achaemeniumque costum,
Cur	inuidendis postibus		
	<b>ēt nouō sūblīmē rītū</b>		moliar atrium?
cur	ualle permutem Sabina diuitias operosiores?		

Cette dernière phrase qui clôt la première des *Odes Romaines* a fait l'objet d'un travail rhétorique évident : le matériel syntaxique (énoncé-débat suscité par cette phrase conditionnelle : « quod si dolentem non delenit..., cur...moliar... ? »), les matériels rythmiques lexical (anaphores de « nec » et « cur ») et phonique (homéoptote en [is] : « lapis/uitis ») sont sollicités pour faire de cet énoncé l'expression puissante d'une morale positive de la *mediocritas*. Ce rythme rhétorique n'est pas en unisson constant avec le rythme métrique : certes, le passage de la protase à l'apodose se fait par un remarquable enjambement progressif d'une strophe à l'autre, mais à l'intérieur des deux strophes, le rythme s'avère plus complexe. Des membres débutent en cours de vers : c'est le cas, dans la protase, de « nec Falerna uitis » et, dans l'apodose, de « et nouo sublime ritu ». Or ce décalage avec le schéma métrique a pour conséquence de susciter des rythmes trochaïques qui peuvent se répondre d'une proposition à l'autre. Ainsi même le matériel métrique quantitatif paraît utilisé avec une pertinence rhétorique<sup>35</sup>. Notre poète parvient ainsi à

<sup>34</sup> Un dimètre trochaïque était repéré en vers saphique dans le cas exceptionnel de 4.2.46 (exceptionnel car associant un changement de proposition en diérèse 4 et une coupe trochaïque au vers suivant) par A. Kiessling – R. Heinze, 1955, p. 397, note *ad loc.* Ce dimètre trochaïque est beaucoup plus fréquent dans la construction ici analysée pour le vers alcaïque. Il est vrai qu'ici la diérèse du dimètre ne peut pas être ménagée. A. Kiessling et R. Heinze soulignaient la tradition populaire de ce rythme : il participe d'une rhétorique de l'insistance.

<sup>35</sup> Le rythme trochaïque du « et nouo sublime ritu » est sans doute d'autant mieux souligné que ce membre est le lieu d'une figure microstructurale : l'expression « nouo ritu » est un oxymoron, puisque le rite est normalement

l'expression d'une pensée morale puissante qui va être maintenue tout au long des *Odes Romaines*.

La régularité du rythme trochaïque ainsi créé est prolongée encore davantage lorsque l'hephthémimère se situe au second hendécasyllabe : le crétique final s'agrège alors avec l'ennéasyllabe, tout entier iambique. On a alors les segments suivants :

$$^H \text{ - } \cup \text{ - } || \text{ - } \text{ - } \cup \text{ - } \text{ - } \cup \text{ - } \text{ - } ||$$

Cela forme un trimètre trochaïque parfait. Dans un passage comme 1.27. 6-7, l'insistance du rythme est alors au service d'une rhétorique de l'injonction :

īmpīūm ||lēnītē clāmōrēm, sōdālēs||

Le contre-rejet d'« impium » peut ainsi donner l'impression d'un contre-rythme descendant, en contrepoint du rythme ascendant de l'ennéasyllabe alcaïque. Précédant le décasyllabe métriquement descendant, c'est toute la seconde moitié de la strophe, tout entière injonctive, qui prend ainsi un rythme unifié.

Ce rythme uniformément descendant peut ainsi participer à des effets de style, comme à une rhétorique du *pathos* dans le discours de Régulus en 3.5. 38-40 :

Ō pūdōr ! || ō māgnā Cārthāgō, prōbrōsīs || āltīor Ītālīāe rūīnīs ! |||

Cette double exclamation a un rythme trochaïque d'une extrême régularité, seuls deux dactyles, de mouvement descendant identique mais de genre égal, viennent légèrement freiner, à la fin de ce passage, la descente. Un récitant pouvait tâcher de rendre sensible cette régularité du rythme rhétorique, sans pour autant oublier la grille métrique.

On voit donc que l'hephthémimère alcaïque est à même de créer, en creux, un rythme rhétorique très original : son effet est donc notable, mais, pour approfondir cela, il paraît nécessaire de faire une comparaison avec la diérèse 3 du saphique. Nous avons vu que l'hephthémimère alcaïque était très différente de la trochaïque quatrième ; mais qu'en est-il par rapport à des coupes rhétoriques d'autres vers ?

ii. Comparaison entre l'hephthémimère de l'alcaïque et la diérèse 3 du saphique :

Arrivé à ce stade de notre travail, une comparaison chiffrée entre les coupes rhétoriques de second hémistiche saphique et alcaïque peut s'avérer intéressante. Les Tableau C-5 et Tableau C-6 ne permettent pas de comparer les lieux de changements de membres dans chaque vers. En revanche, on peut faire des statistiques non plus par rapport au total des coupes rhétoriques dans le vers, mais par rapport au total des vers. En négligeant les changements de membres de type 4. des Tableau C-8 et Tableau C-20, on arrive aux résultats suivants :

---

établi depuis longtemps (cf. R.G.M. Nisbet – N. Rudd, 2004, p. 20). La figure fait particulièrement ressortir le membre rythmique et invite à insister sur sa structure métrique originale.

Tableau C-24

coupe rhétorique en diérèse 3 de vers saphique	53 pour 615 vers : 86,2 ‰
coupe rhétorique en hephthémimère de vers saphique	29 pour 615 vers : 47 ‰
coupe rhétorique en trochaïque quatrième de vers alcaïque	22 pour 634 vers : 34,7 ‰
coupe rhétorique en hephthémimère de vers alcaïque	30 pour 634 vers : 47,3 ‰

Les chiffres confirment les impressions qui s'étaient dégagées jusqu'ici : la diérèse 3 saphique constitue un point de repère rhétorique d'une fréquence qu'on ne trouve nulle part ailleurs dans les seconds hémistiches de nos vers. La coupe trochaïque en vers alcaïque paraît au contraire évitée. Entre les deux, les deux hephthémimères, du vers alcaïque et du vers saphique, ont une fréquence comparable. Nous avons analysé plus haut en détail l'effet créé par l'hephthémimère saphique ; nous venons d'entreprendre l'étude de l'effet créé par l'hephthémimère alcaïque. Pourtant, un point reste à éclaircir. L'hephthémimère alcaïque et la diérèse 3 saphique interviennent toutes deux au même endroit par rapport au biforme, juste après : pourquoi alors l'hephthémimère alcaïque est-elle plus rare ?

On a vu que l'hephthémimère alcaïque est en mesure de suggérer une colométrie soulignant un rythme uniformément trochaïque. Le parallèle avec le vers saphique est tentant : on pourrait comparer 1.32. 14-15 et 3.4. 41-42 :

O decus Phoebi et dapibus supremi	uos lene consilium et datis <sup>H</sup> <b>ēt dātō</b>
grata testudo Iouis, <sup>D3</sup> <b>ō lābōrūm</b>	<b>gāudētīs ālmāe</b> . Scimus ut impios
<b>dūlcē lēnīmēn</b> , mihi cumque salue	Titanas inmanemque turbam
rite uocanti.	fulmine sustulerit caduco.

Dans les deux strophes, les deux *cōla* rythmiques isolés entre la coupe rhétorique et la coupe métrique du vers suivant sont largement superposables, constituant tous deux des dimètres trochaïques, celui de 1.32. 14-15 étant simplement hypercatalectique :

<sup>D3</sup> **ō lābōrūm** || **dūlcē lēnīmēn** |

<sup>H</sup> **ēt dātō** || **gāudētīs ālmāe** |

Mais cette similarité n'est sensible qu'au niveau de la grille rhétorique prise isolément. En réalité, dans l'une et l'autre strophes, le rythme d'ensemble, fruit de l'interaction du métrique et du rhétorique, est très différent. Nous voyons trois différences essentielles entre les deux coupes rhétoriques de ces vers.

La première différence tient à la place de la coupe dans les vers en question. Dans le vers saphique, la coupe rhétorique intervient après la diérèse 3, laquelle, nous l'avons dit, donne au vers une division assez équitable de type 6+4 demi-pieds ; la diérèse 3 constitue un point d'équilibre dans le vers. Au contraire dans le vers alcaïque, l'intermot qui intervient après le biforme n'a pas du tout cette position d'équilibre : il est hephthémimère, il divise le vers en 7+3 demi-pieds. Le contre-rejet qui se produit après cette coupe rhétorique constitue

donc un décalage plus serré entre les deux grilles, métrique et rhétorique. On comprend donc que du point de vue du rythme d'ensemble, le rythme trochaïque qui se crée à partir du crétique final de l'alcaïque est très différent de celui qui a lieu après la diérèse 3 du saphique : dans l'alcaïque, il constitue un rythme rhétorique en décalage beaucoup plus fort que dans le vers saphique.

La seconde différence tient à la nature des vers en question. Le rythme trochaïque créé au vers alcaïque est un rythme rhétorique descendant qui s'oppose au rythme naturellement ascendant du mètre, alors que dans le vers saphique, il y a unisson sur ce point.

Ainsi le rythme trochaïque créé par l'hepthémimère au vers alcaïque constitue un effet de style remarquable. Il donne une régularité insistante à un *côlon* rythmique de la phrase ; mais cette régularité rhétorique est en net décalage avec la grille métrique. Le contrepoint est beaucoup plus serré que dans la construction parallèle au vers saphique, il suscite un contre-rejet plus dur, de trois syllabes seulement. On comprend donc qu'il ne soit pas aussi régulier que la diérèse 3 du vers saphique.

La troisième différence tient à des problèmes de métrique verbale et de prosodie. Elle confirme qu'une coupe rhétorique à l'hepthémimère du vers alcaïque est un procédé stylistique plus vif qu'à la diérèse 3 du vers saphique. Voyons en effet le poids du mot qui précède cette coupe rhétorique : la place de la coupe métrique dans l'un et l'autre vers fait que majoritairement le mot qui précède l'hepthémimère alcaïque est dactylique alors que celui qui précède la diérèse 3 saphique est pyrrhique<sup>36</sup> :

– ˘ U ˘ – | ˘ U U<sup>H</sup> ˘ U X : hendécasyllabe alcaïque

permitte diuis | cētērā<sup>H</sup>, qui simul (1.9. 9)

˘ U ˘ – ˘ | U U<sup>D3</sup> ˘ U ˘ X : hendécasyllabe saphique

grata testudo | Iōiſ<sup>D3</sup>, o laborum (1.32. 14)

Or, en étudiant la ponctuation bucolique, J. Perret a montré que celle-ci était bien plus souvent précédée d'un mot pyrrhique que d'un mot ou d'une fin de mot dactylique. Il explique ainsi le phénomène : « Si l'on ne considère que la phrase en négligeant la modulation du vers, il semble qu'une phrase doive finir de façon plus ferme et plus normale sur un dactyle ou un ionique majeur que sur un pyrrhique »<sup>37</sup>. En évitant donc de faire précéder la ponctuation bucolique d'un mot plus long que le temps faible, le poète assure ainsi la cohésion du vers qui n'entre pas dans un conflit trop fort avec une fin de phrase très ferme.

<sup>36</sup> Tous les mots qui précèdent la diérèse 3 saphique sont des dissyllabes pyrrhiques. En revanche, parmi les 30 hepthémimères alcaïques, 7 sont précédées d'un dissyllabe pyrrhique lui-même précédé d'un monosyllabe long. On notera cependant que même dans ces cas, le groupe -, uu pourrait souvent être interprété comme un unique mot métrique, dactylique.

<sup>37</sup> J. Perret, 1956, p. 149.

Dans les vers éoliens, on constate la même tendance : la coupe rhétorique après le biforme est davantage acceptée lorsque le mot précédent est pyrrhique (dans le vers saphique) que lorsqu'il est dactylique (dans le vers alcaïque). On conçoit, par conséquent, que le sentiment de décalage soit plus fort avec l'hephtémimère alcaïque qu'avec la diérèse 3 saphique : en alcaïque, le cours du vers se trouve confronté à un repère rhétorique intervenant après un mot dactylique. Cela montre encore une fois que l'hephtémimère alcaïque constitue un procédé stylistique assez rude, davantage, en tous les cas, que la diérèse 3 saphique<sup>38</sup>.

Dans son second hémistiche, le vers alcaïque ne contient pas de coupe rhétorique d'aussi grande importance que la diérèse 3 pour le vers saphique. Distendant dangereusement le biforme, la trochaïque quatrième est évitée pour les changements de propositions, et semble utilisée dans certaines recherches stylistiques que nous avons tenté de mettre à jour. L'hephtémimère, elle, n'est pas aussi problématique, mais intervenant à la fin du vers, elle est un risque de déséquilibre pour le mètre, à l'instar de l'hephtémimère saphique qui est d'une fréquence comparable. Mais surtout l'hephtémimère crée, après elle, des effets rythmiques très particuliers que nous venons d'analyser, en total décalage avec la grille métrique.

Dans un cas comme dans l'autre, trochaïque quatrième ou hephtémimère, on voit donc que des décalages assez rudes sont créés entre la grille métrique et la grille rhétorique. Subordonnés à un cadre métrique irréprochable, les membres de la phrase créent un rythme très différent : après l'hephtémimère, nous avons reconnu une certaine régularité, de nature trochaïque, mais ce rythme rhétorique est concurrencé par la grille métrique à laquelle il s'oppose directement. Les choses sont assez différentes, sur ce point, de ce que l'on a vu pour le vers saphique. On peut alors se demander ce qu'il en est de l'articulation rythmique dans le vers où interviennent ces coupes rhétoriques. Dans le vers saphique, nous avons vu que le rythme rhétorique était capable de faire une nouvelle articulation fondée sur des couples de coupes stylistiques. Peut-on trouver des choses semblables dans le vers alcaïque ?

### iii. Coupe rhétorique double face à la penthémimère métrique

Dès l'abord, on est en droit d'être sceptique sur la possibilité d'un système régulier de doubles coupes rhétoriques dans le vers alcaïque, comme nous en avons repéré dans le vers saphique. En effet, l'organisation de ces doubles coupes témoigne d'un souci d'organiser le déploiement de la phrase selon des schémas reconnaissables d'un vers à l'autre, même quand ce déploiement est en désaccord avec le vers. Un tel souci existe dans la strophe saphique ; en revanche, ce que nous avons vu jusqu'ici, dans le vers alcaïque, montre que les coupes rhétoriques ne sont pas d'une régularité aussi net. On peut donc douter de trouver dans ce

---

<sup>38</sup> Au niveau de la recherche de synaphe prosodique, J. Soubiran, 1975, p. 45 rapprochait l'hephtémimère alcaïque de la bucolique de l'hexamètre. On voit que le parallèle ne tient plus ici : le mot dactylique est évité devant la bucolique.

vers un couplage de coupes rhétoriques capables vraiment de concurrencer la coupe métrique en créant un rythme bien défini.

Quelles sont les doubles coupes concevables dans l'hendécasyllabe alcaïque ? On pourrait imaginer les schémas suivants :

- Trihémimère / Hephthémimère :      - ≲ U T ≲ - | ≲ U U<sup>H</sup> ≲ U X
- Diérèse 1 / Hephthémimère :      - ≲ D<sup>1</sup> U ≲ - | ≲ U U<sup>H</sup> ≲ U X
- Trihémimère / Trochaïque quatrième : - ≲ U T ≲ - | ≲ U<sup>F4</sup> U ≲ U X
- Diérèse 1 / Trochaïque quatrième : - ≲ D<sup>1</sup> U ≲ - | ≲ U<sup>F4</sup> U ≲ U X

Ces schémas sont évidemment purement hypothétiques et peut-être ne sont-ils nulle part réalisés.

On pourrait reprendre les critères que nous avons énoncés dans l'étude du vers saphique pour distinguer les doubles coupes<sup>39</sup> : sur les trois procédés que nous avons reconnus, on peut en repérer deux à l'œuvre dans les hendécasyllabes alcaïques.

1. Les deux coupes correspondent à des repères rhétoriques similaires. Ce sont normalement les cas les plus remarquables, surtout lorsqu'il s'agit de changements de propositions. De fait, c'est là que nous rencontrons le cas le moins contestable, nous semble-t-il, d'un vers alcaïque d'organisation rhétorique ternaire : il s'agit de 3.29. 54 :

[Fortunam]

laudo manentem ; si celeris quatit

pinnas,<sup>D1</sup> **resigno** | **quae dedit**,<sup>H</sup> et mea

uirtute me inuoluo probamque

pauperiem sine dote quaero.

Le vers 54 est souligné par deux changements de propositions, à la diérèse 1 et à l'hephtémimère : ce couple de coupes rhétoriques isole un membre rythmique bien défini qui chevauche la coupe métrique, « resigno | quae dedit ». D'après la syntaxe traditionnelle, on pourrait arguer que la coupe métrique entre « resigno » et « quae dedit » est également le lieu d'un changement de proposition. Cependant, d'après la définition de la proposition que nous reprenons à C. Touratier<sup>40</sup>, on ne peut parler, pour « resigno » pris isolément, de proposition ; d'ailleurs, la relative nominale « quae dedit » est équivalente à un groupe nominal du type « dona eius ». Loin de constituer un repère rhétorique, la coupe métrique semble au contraire dénuée de relief, encadrée, qu'elle est par un groupe syntactique unitaire [verbe/objet]. C'est ce groupe, « resigno quae dedit », qui se trouve au centre du vers, encadré, avant par le rejet d'un nom annoncé par une épithète au vers précédent [ celeris... || **pinnas**/ , après par le contre-rejet d'un adjectif épithète d'un nom au vers suivant [/**et mea** ||

<sup>39</sup> Cf. p. 717.

<sup>40</sup> Cf. p. 196 note.



uirtute]. C'est même au centre de la strophe tout entière que se trouve ce membre propositionnel : il exprime la sagesse du poète acceptant, sans contestation, les aléas de la fortune.

Dans ce passage gnomique, Horace évite une organisation rythmique trop univoque, où métrique et rhétorique seraient à l'unisson ; il préfère un rythme complexe où, au cadre métrique toujours régulier, s'oppose une articulation rhétorique originale, ternaire. Le poète n'est pas ici un moraliste froid ; il s'adresse directement à son ami, à Mécène, pour lui décrire un idéal de sagesse, mais s'il s'adresse à lui en se donnant comme exemple, il évite néanmoins un ton trop monocorde qui donnerait l'impression d'une assurance supérieure et excessive.

C'est là l'exemple le plus intéressant, semble-t-il, de double coupe rhétorique, diérèse 1 / hephthémimère : elle donne au vers une articulation rythmique originale, du type 2+(3 + 2)+3 demi-pieds. Son caractère exceptionnel attire évidemment l'attention.

En dehors de ce cas, il est difficile de repérer d'autres vers ayant au cours des deux hémistiches un repère rhétorique similaire. À la limite on pourrait citer 2.11. 22, où interviennent, en diérèse 1 une ponctuation forte et, en hephthémimère, la fin d'une parenthèse propositionnelle :

Lyden?<sup>D1</sup> eburna | dic, age,<sup>H</sup> cum lyra

maturet.

Mais ici, la coupe métrique est évidemment la plus forte, puisqu'elle correspond à une disjonction [adjectif/nom] et au début de la parenthèse. Donc, ce cas ne suscite pas grand intérêt. On ne trouve pas d'autres cas dans les *Odes*, où le vers alcaïque contient des repères rhétoriques identiques au cours de ses deux hémistiches.

2. La deuxième construction permettant de faire ressortir un rythme ternaire est celui où le groupe syntaxique débutant au second hémistiche est fonctionnellement équivalent d'un groupe qui débute au cours du premier hémistiche et encadre la coupe métrique. Le sentiment d'une organisation rhétorique ternaire du vers n'est pas toujours sensible : tout dépend également des relations syntaxiques qui existent entre le groupe débutant au premier hémistiche et ce qui précède.

Lorsque le début du vers est formé de monosyllabes, l'isolement du premier groupe syntaxique est quasi inexistant. Il est difficile d'admettre une double coupe en 4.15. 13 :

...artes

per quas <sup>D1</sup> **Latinum** | **nomen** <sup>F4</sup> et Italiae

creuere uires.

En revanche lorsque le groupe débutant au cours de l'hémistiche est attribut d'un sujet ou complément d'un verbe qui se trouve au début du vers, l'isolement de ce groupe est peut-être légèrement plus sensible. On pourrait admettre des doubles coupes en 2.3. 17 et 4.4. 38:

Cedes<sup>D1</sup> **coemptis** | **saltibus**<sup>H</sup> et domo

Quid debeas, o Roma, Neronibus,

testis<sup>D1</sup> **Metaurum** | **flumen**<sup>F4</sup> et Hasdrubal

Il est certain que le repère rhétorique au cours du premier hémistiche de ces deux vers, en diérèse 1, est faible. Il est possible sans doute d'admettre que le passage du verbe au complément en 2.3. 17, du sujet à l'attribut en 4.4. 38, constitue un changement de *côlon* syntaxique<sup>41</sup>. Y-a-t-il pourtant un effet rythmique ? Cela est plus discutable, mais il n'est pas impossible qu'un récitant puisse rechercher ici une mise en valeur de ces groupes nominaux en soulignant leur début par une légère inflexion de la voix. On reconnaîtrait alors une double coupe rhétorique, diérèse 1/ hephthémimère en 2.3. 17, diérèse 1/ trochaïque quatrième en 4.4. 38. En tous les cas, il est certain qu'aucun relief ne peut être reconnu à la coupe métrique, encadrée par un groupe syntactique unitaire.

Mais évidemment cette double coupe ressort particulièrement lorsque des procédés rhétoriques la soulignent, et l'anaphore. C'est ce que l'on trouve en 4.4. 25 :

sensere<sup>T</sup> **quid mens** | **rite**<sup>F4</sup> *quid* indoles

nutrita faustis sub penetralibus

posset, quid Augusti paternus

in pueros animus Neronis.

Le changement de groupe nominal fonctionnellement équivalent à la trochaïque quatrième du vers est souligné par l'anaphore de « quid » qui à la trihémimère introduisait, en même temps que le premier groupe nominal, la nouvelle proposition. Il est clair que par cette anaphore, les deux coupes rhétoriques, trihémimère / trochaïque quatrième, sont les repères rythmiques majeurs du vers, lui donnant une apparence ternaire, et concurrençant la grille métrique.

Cette strophe clôt la longue phrase qui avait débuté six strophes plus haut : il s'agit d'une louange, procédant par comparaisons et allusions mythologiques, de la famille des Nérons, et d'Auguste, qui les protègent. Au moment d'achever cette phrase, sur l'anaphore d'un « quid » trois fois répétés, il n'est pas surprenant qu'Horace ait voulu apporter au rythme du vers une inflexion sensible qui en modifie l'apparence et donne du relief à toutes ces qualités reconnues ici, « mens, indoles », et à celui qui leur a permis de se développer, « Augusti paternus animus ».

Ce vers 4.4. 25 est, dans cette catégorie, le meilleur exemple de double coupe rhétorique en hendécasyllabe alcaïque. L'organisation que nous avons étudiée plus haut où le mot après la coupe métrique est en facteur commun de deux termes qui l'encadrent pourrait également susciter un sentiment de double coupe rhétorique, mais celle-ci est alors beaucoup moins régulière. Il s'agit de

---

<sup>41</sup> Cela rentre dans les critères de E. Fraenkel : cf. B. Sträterhoff, 1995, p. 7 : « erweitertes Objekt » et « erweiterte Attribute ».

- a. 2.13. 18 : Parthi,<sup>D1</sup> **catenas** | **Parthus**<sup>F4</sup> et Italum [|| robur]
- b. 2.19. 25 : quamquam<sup>D1</sup> **choreis**| **dignior**<sup>H</sup> et iocis
- c. 3.23. 10 : deuota<sup>T</sup> **quercus** | **inter**<sup>F4</sup> et ilices

Cependant, en 2.13. 18, l'anaphore de Parthus à l'initiale des deux hémistiches donne à la coupe un relief que ne rien ne peut concurrencer. En 2.19. 25, le mot à l'initiale du vers « quamquam » étant un mot de liaison, on peut difficilement reconnaître un quelconque relief après lui. En 3.23. 10, en revanche, on pourrait peut-être identifier une double coupe relativement sensible : l'isolement du groupe « quercus inter » est ainsi assuré, d'autant que l'anastrophe de la préposition le souligne clairement. Il est cependant évident que dans tous ces cas, la double coupe rhétorique est toute relative et surtout elle n'offre pas le sentiment de régularité rythmique que créait l'anaphore en 4.4. 25 : de fait, les deux coupes rhétoriques ne sont pas de même importance. Malgré cela, la double coupe rhétorique peut être sensible comme un rythme second si le récitant choisit d'attirer l'attention sur elle.

En résumé, les soupçons émis au début de cette enquête se vérifient. En elles-mêmes, la trochaïque quatrième et l'hepthémimère ne sont pas des coupes rhétoriques d'une importance aussi grande que celles du second hémistich saphique ; surtout, elles n'offrent pas une grande régularité. Il était donc prévisible qu'elles ne servent pas non plus à donner une réarticulation toute neuve au vers, en s'associant à un repère rhétorique au premier hémistich. Dans tous les cas répertoriés ci-dessus, ceux où l'on peut vraiment admettre une organisation rythmique ternaire du vers en concurrence de la grille métrique sont 3.29. 54, avec double coupe diérèse 1/hepthémimère, et 4.4. 25, avec trihéminère/trochaïque quatrième. Ces deux cas montrent que rien n'interdit de telles constructions rythmiques, puisqu'elles se rencontrent ; mais Horace ne les recherche pas. Visiblement, le vers alcaïque ne recherche pas des schémas rythmiques réguliers comme on peut en trouver en vers saphique. Le rythme du vers alcaïque est moins prévisible et plus divers.

#### Bilan de l'étude du second hémistich alcaïque

Arrivé au terme de cette étude des coupes rhétoriques dans les seconds hémistiches alcaïques, on ne peut que reconnaître les nettes différences avec le vers saphique. Comme nous avons essayé de le montrer dans la précédente section, la strophe saphique propose au déploiement rhétorique de la phrase, même quand il est en désaccord avec la structure métrique, des dispositions assez souvent utilisées qui forment comme des solutions de rechange pour organiser la phrase dans la strophe : il s'agit de la diérèse 3. Même les dispositions en doubles coupes trihéminère/hepthémimère se rencontrent de façon identique dans plusieurs vers. Cela montre que les dispositions syntaxiques dans les vers saphiques, même quand ils ne sont pas à l'unisson avec le cadre métrique, adoptent des schémas suffisamment fréquents pour que l'on puisse y voir une régularité.

On ne retrouve pas grand-chose de cela dans les vers alcaïques : les discordances entre la métrique et la rhétorique conservent toute leur valeur d'infraction car ils ne suivent aucun schéma régulier. En effet, les deux intermots qui peuvent constituer des coupes rhétoriques, la trochaïque quatrième et l'hephthémimère, suscitent, l'un et l'autre, des effets rythmiques vifs et complexes.

La trochaïque quatrième est relativement peu fréquente : elle constitue un incident prosodique important car elle partage le temps faible *biceps* de l'anapeste. D'après ce que nous avons pu constater, elle est surtout utilisée comme coupe rhétorique dans des cas stylistiquement remarquables. Plusieurs fois, elle est précédée d'un verbe avant relance ou d'un mot en facteur commun : cela correspond à des dispositions vives qu'Horace utilise pour donner le spectacle de passions, de sentiments puissants.

L'hephthémimère est une coupe rhétorique plus fréquente, elle l'est autant que l'hephthémimère dans le vers saphique. Une telle coupe est intéressante car elle permet une rythmisation *ad sensum* assez régulière (rythme trochaïque), comparable à celle créée par la diérèse 3 saphique. Cependant, nous avons constaté que cette lecture *ad sensum* est en vif décalage avec la lecture *ad metrum* : l'hephthémimère intervient assez loin vers la fin du vers.

Enfin le faible nombre de doubles coupes rhétoriques montre que le vers alcaïque connaît peu de contrepoints savamment ménagés entre métrique et rhétorique.

Tout cela montre que les décalages entre métrique et rhétorique dans le second hémistiche alcaïque ne s'appuient pas sur des schémas fréquents et réguliers : ces décalages créent ainsi des rythmes vifs, inattendus et complexes où se fait sentir toute la force ondoiyante typique du vers alcaïque.

Ces analyses entreprises à partir des repères en second hémistiche doivent être poursuivies maintenant dans l'étude du premier hémistiche, en l'occurrence des repères de diérèse 1 et de trihéminère.

### II.3. 2 Changement de membre en cours de premier hémistiche

L'étude des changements de membres rythmiques en cours de premier hémistiche va nous conduire à nous intéresser à deux intermots, la diérèse 1 et la trihéminère. Pour les étudier, deux faits, repérés plus haut, doivent être rappelés.

Lorsque nous avons étudié ces positions métriques dans le vers saphique, une constatation s'est imposée : visiblement, la trihéminère, dans ce type de vers, joue un rôle d'articulation métrique plus important et plus fréquent que la diérèse 1. On pourrait donc se demander s'il en va de même dans le vers alcaïque.

Mais le second fait, repéré ci-dessus, conduit à mettre en doute cette hypothèse : nous venons de voir en effet que, dans le second hémistiche alcaïque, ni la trochaïque quatrième, ni l'hephthémimère n'avait une fréquence ou un relief capable d'en faire des coupes

stylistiques régulières. On peut donc douter d'en trouver de même dans les premiers hémistiches.

Le premier hémistiche alcaïque ressemble-t-il à celui du vers saphique ou bien suit-il la logique repérée dans le second hémistiche ? Pour répondre à cette question, nous allons entreprendre des analyses similaires à celles faites pour le vers saphique : nous étudierons ce qui précède ces repères rhétoriques, rejets ou non ; puis, nous examinerons la relation syntaxique du mot qui suit ces repères avec le reste du vers. Mais avant cela, il convient de définir les coupes rhétoriques présentes dans ces vers.

*a) Définition des cas de coupe rhétorique*

Nous commençons à en avoir l'habitude : avant d'entamer l'étude des coupes rhétoriques en cours d'hémistiche, il est nécessaire de les repérer. Comme nous l'avons fait pour les autres hémistiches, nous devons partir du relevé de fins de membres rythmiques donné par l'hendécasyllabe alcaïque dans le Tableau C-6 : nous en avons repéré 30 en diérèse 1 et 32 en trihémimère. Parmi ces changements de membres rythmiques, il faut distinguer ceux qui sont précédés d'un rejet en début de vers et ceux qui sont suivis d'un contre-rejet devant la coupe métrique. Ceux qui ne susciteraient ni rejet ni contre-rejet ne mériteraient pas le titre de coupe rhétorique : nous n'en avons cependant pas relevé.

**Tableau C-25**

	diérèse 1	trihémimère
1. rejet avant / pas de contre-rejet après	7 : 23,4 %	1 : 3,1 %
2. pas de rejet avant / contre-rejet après (ou absence de coupe)	7 : 23,4 %	12 : 37,5 %
3. rejet avant / contre-rejet après (ou absence de coupe)	16 : 53,4 %	19 : 59,4 %
4. pas de rejet avant / pas de contre-rejet après	0	0
Total	30	32

La répartition des cas est assez comparable à ce que nous avons trouvé pour le premier hémistiche saphique (cf. Tableau C-14) : la majorité des changements de membres suscite à la fois un rejet en début de vers et un contre-rejet devant la coupe métrique. On compte 43 vers où une coupe rhétorique (23 en diérèse 1, 20 en trihémimère) est le lieu d'un rejet en début de vers et 54 où elle est le lieu d'un contre-rejet devant la coupe métrique (23 en diérèse 1, 31 en trihémimère). Ce sont ces rejets et ces contre-rejets que nous allons étudier successivement afin de comprendre l'effet créé par ces coupes rhétoriques.

*b) Les rejets en début de vers devant diérèse 1 et trihémimère*

Dans les premiers hémistiches saphiques, il n'avait pas semblé y avoir de différence entre diérèse 1 et trihémimère : les changements de membres rhétoriques correspondaient à

des rejets antécédents dans 64,6 % en diérèse 1 et 58, 1% en trihémimère<sup>42</sup>. La différence était trop faible pour que l'on pût conclure à une différence d'emploi. Concernant les premiers hémistiches alcaïques, on arrive aux chiffres suivants :

Tableau C-26

	rejet de fin de phrase	rejet de fin de proposition	rejet de fin de groupe nominal	rejet de fin de groupe adjectif	total des rejets
D1	3	14	6	0	23 : 76,7 %
T	9	9	2	0	20 : 62,5 %

Dans le premier hémistiché alcaïque, il semble bien y avoir, cette fois, une certaine différence entre diérèse 1 et trihémimère pour l'emploi des coupes rhétoriques en situation de rejet. Devant trihémimère, les rejets ont une fréquence comparable à ce que l'on trouve en premier hémistiché saphique ; en revanche, devant diérèse 1, l'emploi du rejet est plus important.

C'est là une différence que, dès l'abord, on peut constater par une comparaison avec le premier hémistiché saphique : le repère rhétorique en diérèse 1 correspond ici davantage à un décalage entre la syntaxe et le repère de changement de vers.

On ne compte que 7 vers où le mot ou groupe de mots dissyllabiques devant cette diérèse n'est pas un rejet. Par exemple en 1.35. 2 où l'intermot en diérèse 1 forme le début d'un groupe infinitif introduit par un adjectif placé avant : ce début de groupe infinitif est souligné par le monosyllabe « uel » :

O diua, gratum quae regis Antium,  
 praesens <sup>D1</sup> *uel* imo | tollere de gradu  
 mortale praesens *uel* superbos  
 uertere funeribus triumphos.

Un contrepoint se fait ici sentir entre les deux grilles, métrique et syntaxique, qui ont toutes deux leur importance. Le matériel rythmique lexical, du fait de l'anaphore de « uel », donne une certaine importance à l'intermot diérèse 1 au début du premier groupe infinitif. Cependant la coupe métrique penthémimère est loin d'être sans relief rhétorique, puisqu'elle est soulignée par la disjonction « imo | ... gradu || ». Dans cet exemple où la diérèse 1 n'est pas précédée d'un rejet, son importance ne saurait dépasser celle de la coupe penthémimère, tout juste peut-elle se susciter une certaine concurrence. Nous sommes ici dans un début d'ode hymnique, dans une invocation, où un violent décalage entre métrique et rhétorique ne saurait être de mise. Cette mise en relief d'un intermot en cours de vers a visiblement pour seul but de donner le spectacle des aléas de la fortune, des changements inattendus du sort.

<sup>42</sup> Cf. *supra* Tableau C-15, p. 729.

Ces cas sont assez rares. Plus des trois quarts des *côla* s'achevant en diérèse 1 forment un rejet par rapport au changement de vers. Indéniablement, la diérèse 1, plus que la trihémimère, est là pour susciter ce décalage entre le changement de vers et le changement de groupe syntaxique. Ainsi en 1.31. 2 :

*Quid* dedicatum poscit Apollinem  
**uates?**<sup>D1</sup> *Quid* orat, | de patera nouum  
fundens liquorem? ...

Cette ode 1.31 est d'un genre particulier : s'adressant à Apollon, elle s'apparente à une ode hymnique, à un chant communautaire. Au début de cette ode, le poète, prenant le titre de *uates*, semble parler au nom de la cité en un moment de célébration collective. L'adjectif « dedicatum » a fait penser que l'ode se situait au moment de la dédicace du temple qu'Auguste avait fait élever sur le Palatin à Apollon Actien<sup>43</sup>. Pourtant, au fil de l'ode, on constate que celle-ci n'a rien de communautaire, qu'elle est au contraire très personnelle : l'ode ne suit d'ailleurs pas la structure traditionnelle de la rhétorique hymnique<sup>44</sup>. Le passage de la troisième personne (« poscit uates ») à la première (1.31. 15 : « me pascunt ») montre l'hésitation entre la voix impersonnelle d'un poète célébrant et une autre, plus individuelle, d'un homme qui prie pour lui-même. Cette complexité générique justifie, au début de cette ode, le recours à une polyphonie complexe, où métrique et rhétorique se confrontent. La fin de proposition après « uates » en rejet devant une diérèse 1 soulignée par l'anaphore « quid » donne une importance à la grille rhétorique qui concurrence ainsi la grille métrique. On a donc affaire à un rythme plus complexe, plus ambivalent que celui de l'invocation à *Fortuna* en 1. 35.

Assurément, avec la trihémimère, les rejets sont également fréquents, mais ils ne sont pas aussi majoritaires que devant la diérèse 1. Par ailleurs, d'après le Tableau C-26, les rejets sont de nature beaucoup moins variée dans la trihémimère que dans la diérèse 1. En trihémimère, il s'agit presque exclusivement de rejet en fin de phrase ou de proposition, comme en 1.9. 2 :

Vides ut alta stet niue candidum  
**Soracte**<sup>T</sup> nec iam | sustineant onus  
siluae laborantes geluque  
flumina constiterint acuto?

<sup>43</sup> P. Veyne, 1965 met en doute ce rapprochement du poème 1.31 avec le temple Palatin d'Apollon Actien : pour la critique de ce point de vue marginal, cf. R.G.M. Nisbet – M. Hubbard, 1970, p. 349.

<sup>44</sup> Cf. *supra* p. 116.

Avec un rejet propositionnel, la trihémimère forme un repère syntaxico-rhétorique plus fort sans doute que la diérèse 1 en 4.9. 14. Dans cette strophe initiale de 1.9, la trihémimère du vers 2 forme l'un des deux repères rhétoriques de la phrase :

Vides ut alta stet niue candidum || Soracte  
nec iam sustineant onus || siluae laborantes  
geluque || flumina constiterint acuto?

Cette strophe de quatre vers contient une phrase construite en *tricôlon* et la trihémimère est le premier repère permettant ce décalage métrique / rhétorique. Ce second membre qui débute à la trihémimère est souligné par un « iam » initial. Dès notre première partie<sup>45</sup>, nous avons remarqué que l'adverbe « iam » est régulièrement utilisé pour introduire l'argument *a tempore* justifiant l'invitation bachique ; la grande originalité de ce passage par rapport aux autres arguments de ce type est que le « iam » introduit une proposition en plein cours de vers. Cela n'est pas sans intérêt : ce « iam » initial souligne la vitalité du tableau et fait ressortir avec vigueur le décalage entre métrique et rhétorique.

Avec la diérèse 1, le rejet qui la précède est celui d'un mot de nature plus variée : si les fins de proposition sont les plus fréquentes, les fins de groupes nominaux ne sont pas rares également. Citons par exemple 4.9. 14 :

Non sola comptos arsit adulteri  
**crines**<sup>D1</sup> et aurum | uestibus inlitum  
mirata regalisque cultus  
et comites Helene Lacaena.

Puisque, devant trihémimère, les rejets en début de vers sont presque exclusivement des fins de phrases et de propositions, on ne sera pas surpris que bien souvent le mot rejeté soit un verbe. C'est le cas de 45 % des rejets devant trihémimère, contre 17,4 % devant diérèse 1. De fait, le verbe constitue la clôture habituelle de la proposition en latin.

C'est là une tendance inverse de ce que l'on trouvait dans le premier hémistiche saphique. En vers alcaïque plus qu'en vers saphique, il semble bien que la trihémimère puisse être le lieu d'un contrepoint assez rude entre mètre et phrase. Dans de telles situations en effet, le décalage entre les grilles, métrique et rhétorique, est à son comble. On peut citer par exemple la strophe 3.1. 13-16 où l'on rencontre de tels verbes rejetés dans deux vers consécutifs :

12 moribus hic meliorque fama

---

<sup>45</sup> Cf. p. 101 note.



**contendat,**<sup>T</sup> illi | turba clientium

**sit maior:**<sup>T</sup> aequa | lege Necessitas

15 sortitur insignis et imos,

16 omne capax mouet urna nomen?

« Contendat » et « sit maior » sont ainsi rejetés en début de vers devant un repère rhétorique en trihémimère. La place de ces verbes, en fin de proposition mais en initiale de vers, montre un décalage qui peint parfaitement les incertitudes du destin.

Il semble donc difficile de tirer des conclusions aussi nettes que pour le vers saphique quant à l'organisation rhétorique du premier hémistiche alcaïque. Ici, la diérèse 1 est le lieu d'un décalage phrase / mètre qu'on ne trouvait pas si fréquemment à la même position du vers saphique ; en revanche, en trihémimère on rencontre des décalages plus rudes, plus vifs (rejets verbaux), contrairement à ce qui se faisait en vers saphique.

Au total, le premier hémistiche alcaïque n'est pas le lieu d'une organisation rhétorique univoque, mais de tendances assez libres et complexes. Tendances libres, en ceci que les deux repères rhétoriques en diérèse 1 et en trihémimère paraissent traités de façon assez comparables, mais non pas parce que leur traitement commun ne répondrait à aucune règle. Bien au contraire, les organisations que nous rencontrons autour de ces repères de premier hémistiches sont les mêmes que celles que l'on rencontre pour le premier hémistiche saphique. Par exemple, les cas de disjonctions adjectif / nom sont identiques à ceux que nous avons étudiés précédemment<sup>46</sup>.

Cependant, pour saisir clairement l'importance de ces repères rhétoriques de premier hémistiche, il convient, comme pour le vers saphique, d'étudier le mot qui suit ces repères.

### c) Les contre-rejets devant la coupe métrique après diérèse 1 et trihémimère

Comme nous l'avons fait pour l'hendécasyllabe saphique, on peut étudier l'organisation, à l'intérieur du vers, du membre rythmique débutant en diérèse 1 ou trihémimère : selon que cette organisation s'appuie ou non sur les repères métriques, coupe et fin de vers, l'importance du repère rhétorique initial sera plus ou moins grande. Dans l'étude identique entreprise dans le vers saphique, nous étions arrivés à distinguer différentes situations que l'on peut reprendre ici. Nous commencerons par envisager les cas où la coupe métrique, qui suit la coupe rhétorique, jouit d'un relief au moins identifiable ; puis, nous nous intéresserons aux cas où tout relief, même faible, est absent dans cette coupe métrique.

#### i. Relief rhétorique apporté à la coupe métrique

---

<sup>46</sup> Cf. *supra* p. 735.

➤ *Début de membre rythmique à la coupe métrique*

Un premier procédé à même de donner un relief rhétorique à la coupe métrique qui suit immédiatement une coupe rhétorique consiste à faire coïncider cette coupe métrique avec le début d'un membre rythmique.

Dans une telle organisation, le relief de la diérèse 1 ou de la trihémimère ne saurait concurrencer celui de la coupe métrique. On rencontre cette organisation en diérèse 1 beaucoup plus fréquemment qu'en trihémimère (7 cas contre 1). Par exemple, en 3.2. 26 :

Est et fideli tuta silentio

**merces:**<sup>D1</sup> uetabo,| qui Cereris sacrum

uolgarit arcanæ, sub isdem

sit trabibus,...

La diérèse 1 correspond ici à une ponctuation forte : son relief est donc indéniable. Il ne remet cependant pas en cause le rythme métrique normal : en effet, « uetabo » à l'initiale de la nouvelle phrase, est suivi immédiatement d'une nouvelle proposition, introduite par « qui » après la coupe et sujet de la complétive. Le relief de la coupe métrique de ce vers 26 est évident. Certes, d'après la définition que nous adoptons de la proposition<sup>47</sup>, on peut difficilement voir une proposition principale dans « uetabo » ; cependant la relative nominale sujet qui débute après la diérèse 1 et s'achève dans le cours de l'ennéasyllabe jouit d'une suffisante autonomie sémantique pour que l'on reconnaisse en son début une coupe rhétorique.

Dans ces conditions, le décalage entre les deux grilles, métrique et rhétorique, créé par le rejet de « merces » se trouve immédiatement effacé par une coïncidence parfaite entre début de proposition et début d'hémistiche. L'effet stylistique de ce décalage est donc très bref et très ciblé : il a surtout pour effet de souligner le mot placé entre diérèse 1 et penthémimère, « uetabo », qui prend ainsi une grande importance. Dans cette strophe au sens complexe qui intervient de façon inattendue dans cette ode<sup>48</sup>, ce rejet de « merces » donne le spectacle du mystère qui entoure le culte de Cérès, mais cette discordance entre métrique et rhétorique est rapidement close.

➤ *Groupe nominal fragmenté aux extrémités des deux hémistiches*

Un second procédé de mise en relief de la coupe métrique consiste à jouer sur des disjonctions entre éléments d'un groupe nominal fragmenté.

Entre la diérèse 1 ou la trihémimère, où débute le membre rythmique, et la coupe métrique penthémimère, se trouve un des éléments d'un groupe nominal disjoint, adjectif ou

---

<sup>47</sup> Cf. p. 196 note.

<sup>48</sup> Cf. R.G.M. Nisbet – M. Hubbard, 2004, p. 33.

nom, dont le second élément est placé à la fin du vers. Là encore, cette organisation se rencontre plus souvent en diérèse 1 qu'en trihémimère (8 cas contre 3). Par exemple, en 2.20. 10 :

Iam iam residunt cruribus asperae  
pelles<sup>D1</sup> et **album** | mutor in alitem  
superne nascunturque leues  
per digitos umerosque plumae.

Là encore, même si la diérèse 1 est le repère rhétorique majeur du vers 10, la coupe métrique penthémimère possède, grâce à la disjonction, un relief indéniable. Le rythme métrique est donc parfaitement souligné, en contrepoint du déploiement syntaxique. Ce rythme en décalage permet de faire sentir l'avancée de la métamorphose. Le « iam iam » initial montre que la métamorphose est en train de se dérouler pendant que le poète parle, la peau qui s'affaisse est déjà devenue une « asperae pelles »<sup>49</sup> : tout fait sentir ici la progression de la transformation.

➤ *Unité sémantico-syntaxique du second hémistiche :*

Autre organisation à même de donner un certain relief à la grille métrique malgré le repère rhétorique majeur en cours de premier hémistiche : l'unification sémantico syntaxique du second hémistiche. Ici, contrairement aux organisations précédentes, les cas sont plus fréquents après trihémimère qu'après diérèse 1 (9 cas contre 1). Par exemple, en 1.26. 6 :

...

quid Tiridaten terreat, unice  
securus.<sup>T</sup> O quae | **fontibus integris**  
gaudes, apricos necte flores,  
necte meo Lamiae coronam.

Bien évidemment, l'intermot trihémimère est, au vers 6, le repère rhétorique majeur, puisqu'il correspond à une ponctuation forte. Nous avons déjà dit combien ce passage témoigne d'un rythme très original, qui n'hésite pas à dépasser le cadre du mètre et de la strophe<sup>50</sup>. Il serait faux de croire qu'Horace, même ici, fait fi de la grille métrique. Même si le début de la strophe ne correspond pas à un début de phrase, le « quid » initial (en anaphore avec « quis » au v. 3) lui donne un certain relief rhétorique. De la même façon, même si la phrase s'achève au vers 6 en plein cours de vers, le cadre métrique n'est pas oublié : le

<sup>49</sup> R.G.M. Nisbet – M. Hubbard, 1978, p. 341 notent que *pellis* n'est pas le mot normalement employé pour les êtres humains : il est utilisé ici de façon proleptique.

<sup>50</sup> Cf. *supra* p. 187.

second hémistiche constitue un groupe nominal conjoint, « fontibus integris », qui lui donne une unité sémantique. Ainsi le rythme métrique se trouve-t-il préservé, même ici.

➤ *Soulignement rhétorique de la coupe en rapport avec le vers suivant*

Enfin, il faut citer une dernière disposition donnant du relief à la coupe : celle où la coupe métrique est précédée d'un élément d'un groupe nominal disjoint, dont le second élément intervient au repère métrique du vers suivant. Le relief rhétorique est évidemment moins fort qu'en cas de disjonction [coupe / fin de vers], mais cette organisation offre l'intérêt de faire participer l'ensemble de la strophe à l'effet rythmique du décalage mètre / phrase. Ces cas, stylistiquement remarquables, sont rares. On en compte deux où l'adjectif devant coupe trouve le nom auquel il se rapporte au début du vers suivant :

En 4.4. 66 après trihémimère :

Merses profundo, pulchrior euenit ;  
 luctere ;<sup>T</sup> *multa* | prouet integrum  
cum laude uictorem geretque  
 proelia coniugibus loquenda

En 2.11. 10 après diérèse 1 et où, avant cette dernière, se trouvait un adjectif en rejet dépendant d'un nom se trouvant après la coupe du vers précédent :

Non semper idem | *floribus* est honor  
*uernis*<sup>D1</sup> **neque uno** / luna rubens nitet  
uoltu : quid aeternis minorem  
 consiliis animum fatigas?

Indéniablement, dans une telle construction, l'effet stylistique du décalage mètre / syntaxe au premier hémistiche du vers 10 se fait sentir sur toute la strophe, du fait des groupes nominaux disjoints mettant en jeu le vers précédent et le vers suivant. La tournure gnominique de cette strophe perd ainsi de son caractère univoque par la complexité rythmique.

Enfin, en 1.35. 21, le groupe nominal amorcé par un adjectif devant la coupe se résout devant la coupe du vers suivant par une correspondance verticale (soulignée par homéoptote) :

Te spes <sup>D1</sup> **et albo** / rara fides colit  
uelata panno / nec comitem abnegat,  
 utcumque mutata potentis  
 ueste domos inimica linqvis.

À « albo » répond, au vers suivant, « panno ». Dans cet extrait de l'hymne à *Fortuna*, où le poète énumère les parèdres de la divinité, le rythme se fait un peu plus ample : la

disjonction « albo ... panno », encadrant la proposition, le prouve. Dans cette strophe, le repère syntaxique essentiel se trouve à la fin de cette proposition, après « panno », à la coupe du second hendécasyllabe : la proposition temporelle qui débute en début de troisième vers ne paraît dépendre que de « nec comitem abnegat »<sup>51</sup>. Le rythme syntaxique qui centre la strophe autour de la coupe du deuxième vers est donc souligné par la disjonction « albo ... panno » : cela témoigne assurément d'un rythme puissant qui vise à faire sentir les renversements de la fortune. Reste que cependant le cadre métrique garde sa prégnance : les deux verbes « colit » et « abnegat » en correspondance verticale en fin de vers, hyperdessine le schéma métrique et, si un groupe nominal débute, après « spes », à la trihémimère, les repères métriques se trouvent, malgré tout, nettement soulignés, par la correspondance « albo| ... / panno| ».

➤ *Synthèse des cas étudiés*

Les dispositions que nous venons de passer en revue sont celles que nous avons déjà étudiées dans le premier hémistiche saphique<sup>52</sup>. Elles ont toutes pour effet de donner un relief rhétorique plus ou moins fort à la grille métrique, en dépit du décalage, qui les précède, du repère rhétorique à l'intermot diérèse 1 ou trihémimère. On peut maintenant faire une synthèse des cas, afin de voir, de la diérèse 1 et de la trihémimère, laquelle provoque, après elle, la discordance la plus prolongée entre métrique et rhétorique. Voyons donc le nombre de cas où la coupe métrique se retrouve à l'unisson avec le déploiement phrastique, et le reste, où la discordance entre les deux grilles de lecture est poursuivie :

**Tableau C-27**

<b>Diérèse 1</b>	<b>cas 2 : pas de rejet / contre-rejet</b>	<b>cas 3 : rejet / contre-rejet</b>	<b>TOTAL</b>
<b>TOTAL DES CAS</b>	<b>7</b>	<b>16</b>	<b>23</b>
disjonction coupe /fin de vers	1	7	8
2 <sup>e</sup> hémistiche unifié	0	1	1
disjonction d'un vers à l'autre	1	1	2
<b>RESTE</b>	<b>5 : 71,4 %</b>	<b>7 : 43,75 %</b>	<b>12 : 30%</b>

**Tableau C-28**

<b>Trihémimère</b>	<b>cas 2 : pas de rejet /</b>	<b>cas 3 : rejet / contre-</b>	<b>TOTAL</b>
--------------------	-------------------------------	--------------------------------	--------------

<sup>51</sup> Le sens de cette strophe est difficile : elle semble donner de *Fortune* une image très différente des strophes précédentes : cf. R.G.M. Nisbet – M. Hubbard, 1970, p. 397. La complexité de ce passage a conduit à proposer des modifications dans le texte : l'édition de D.R. Shackleton Bailey, 2008 reprend une conjecture de Peerlkamp et propose pour le second hémistiche du second vers « sed comitem abnegat » : le repère syntaxique en cours de second vers en est rendu alors plus insistant.

<sup>52</sup> Cf. p. 741.

	<b>contre-rejet</b>	<b>rejet</b>	
<b>TOTAL DES CAS</b>	<b>12</b>	<b>19</b>	<b>32</b>
disjonction coupe /fin de vers	2	1	3
2° hémistiche unifié	4	5	9
disjonction d'un vers à l'autre	1	0	1
<b>RESTE</b>	<b>5 : 41, 7%</b>	<b>13 : 68,4 %</b>	<b>18 :58%</b>

L'examen général de ces deux tableaux laisse ressortir des tendances très comparables à ce que l'on trouvait dans les premiers hémistiches saphiques : la trihémimère, plus souvent que la diérèse 1, est le lieu d'un décalage généralisé entre le cadre du vers et le déploiement syntaxique. En revanche, dans les membres rythmiques qui débutent après une diérèse 1, la disposition des mots permet une mise en relief de la coupe métrique et ainsi rétablit un certain unisson entre les deux grilles de lecture.

Un autre point commun apparaît avec les premiers hémistiches saphiques : dans les membres qui débutent après une diérèse 1, la mise en relief de la coupe métrique est non seulement plus fréquente mais aussi plus forte car elle provient souvent d'une disjonction entre les éléments d'un groupe nominal fragmenté.

Dans le traitement de l'hendécasyllabe alcaïque après une coupe rhétorique au premier hémistiche, on reconnaît donc des tendances identiques à l'hendécasyllabe saphique. La coupe rhétorique trihémimère marque le début d'un contrepoint complexe entre les deux grilles de lecture, métrique et rhétorique ; au contraire, la coupe rhétorique en diérèse 1 suscite un décalage moins prolongé entre les deux, plus ciblé. Il nous faut donc maintenant nous intéresser aux cas où aucun relief n'est apporté à la coupe métrique après diérèse 1 et trihémimère.

## ii. Absence de pertinence prosodique ou rhétorique de la coupe métrique ?

Comme nous l'avons fait pour les premiers hémistiches saphiques, il nous faut nous intéresser maintenant aux cas où la coupe rhétorique est le point de départ d'un contrepoint complexe prolongé entre les deux grilles de lecture. Voyons donc les cas où, contrairement à ce que nous venons de voir, la coupe métrique, après les diérèses 1 ou les trihémimères, est sans relief. Pour les vers alcaïques, cependant, une situation se rencontre, à laquelle nous n'avons pas affaire pour les vers saphiques : ceux où la coupe métrique en question est effacée par des procédés prosodiques<sup>53</sup>. Dans un premier temps, nous examinerons ces cas où la coupe métrique est sans pertinence dans la grille de lecture métrico-prosodique ; puis nous nous intéresserons aux situations où la coupe métrique est sans pertinence dans la grille de lecture rhétorique.

<sup>53</sup> Sur cette absence de coupe constante dans les vers horatiens, cf. p. 611 sq.

➤ *Coupe métrique absente après le repère rhétorique*

Dans six hendécasyllabes alcaïques, après une diérèse 1 ou une trihémimère ayant valeur de coupe rhétorique, la coupe métrique est absente, à cause d'une situation prosodique qui l'efface. Il s'agit de :

- 3 vers ayant un repère rhétorique à la diérèse 3 : 1.34. 10 et 13 ; 2.3. 13
- 3 vers ayant un repère rhétorique à la trihémimère : 1.31. 6, 1.35. 10 et 3.4. 6

Dans la situation la plus logique, l'intermot césurable mais obscurci par élision n'a pas non plus de relief rhétorique, il ne correspond pas à une des quatre organisations que nous venons d'évoquer. Dans de tels vers, plus que dans n'importe lesquels, diérèse 3 ou trihémimère ont une importance fondamentale, puisque non seulement ils sont des repères rhétoriques importants, mais de plus la grille métrique ne les concurrence pas. C'est ce qui arrive en 3.4. 6 (que nous analyserons plus loin) et 1.34. 13 :

12                   ...                   .Valet ima summis

mutare<sup>D1</sup> et insign(em) attenuat deus,  
obscura promens ; hinc apicem rapax

15     Fortuna cum stridore acuto

16     sustulit, hic posuisse gaudet.

Le changement de proposition après « mutare », à la diérèse 1, est un repère rhétorique fondamental dans cette phrase qui enjambe la strophe. La grille métrique est ici totalement dénuée de relief : le changement de strophe est encadré par l'infinitif et un complément, l'intermot césurable par un verbe et le complément d'objet. Mais bien plus, la grille métrique est en elle-même peu pertinente, puisque l'intermot césurable est obscurci par élision. Ici indéniablement la grille rhétorique est toute puissante<sup>54</sup>.

Mais ailleurs, on se trouve face à des cas beaucoup plus subtils, lorsque l'intermot césurable mais obscurci par élision n'est pas dénué d'un relief rhétorique (du fait des organisations étudiées ci-dessus) : citons par exemple la strophe qui précède celle que nous venons d'examiner, et le vers 1.34. 10 (la strophe précédant le cas ci-dessus) :

Quo bruta tellus et uaga flumina,  
quo Styx<sup>D1</sup> et inuis(i) horrida Taenari  
sedes Atlanteusque finis  
concutitur.

---

<sup>54</sup> Certes, le repère rhétorique est également le lieu d'une élision, mais cela concerne la grille prosodique, de plus cette élision (d'un « -e » bref) est moins forte.

Après « Styx », le changement de groupe nominal n'est certes pas très important, mais il a son importance rhétorique, du fait que ce repère précède un long groupe nominal « inuisi horrida Taenari || Atlanteus ». Mais qu'en est-il alors de l'organisation du vers 10 dans son ensemble ? La diérèse 1 est suivie d'un adjectif en disjonction avec un nom placé à la fin du vers « inuisi | ... Taenari || » de sorte que l'intermot après l'adjectif prend un certain relief rhétorique ; mais cet intermot, qui est l'intermot césurable, est obscurci par élision. Dans ces conditions, la coupe métrique doit être considérée comme absente, alors même que la grille rhétorique donne un certain relief à l'intermot et par là serait susceptible de rétablir l'équilibre métrique menacé par le changement de membre à la diérèse 1. On voit que l'on a affaire à une construction subtile qui fonctionne sur des jeux de présence/absence de repère dans l'une et l'autre grille. La conclusion à tirer d'une telle construction est évidemment à chercher dans la complexité du rythme de tout ce passage.

Nous avons déjà eu l'occasion de souligner, dans cette ode 1.34, la complexité des relations entre métrique et rhétorique<sup>55</sup>. Cette complexité témoigne visiblement de l'ambiguïté des visées rhétoriques et, par delà cela, poétiques, de cette ode. Elle mêle la légèreté, voire l'auto-dérision au début quand le poète évoque ses expériences, et la réflexion morale sérieuse à la fin<sup>56</sup>. Par le rythme complexe dont il use tout au long de l'ode, le poète donne le spectacle des aléas du monde qu'on ne saurait maîtriser, aléas que subit le poète dans sa vie personnelle, aléas qu'il interprète par un récit mythologique, aléas enfin dont il donne une définition morale et allégorique.

Ces deux cas pris à l'ode 1.34 illustrent la situation où la coupe rhétorique, en diérèse 1 ou en trihémimère, est le seul repère dans le rythme général du vers parce que la coupe métrique est sans pertinence dans la grille de lecture métrique, entachée qu'elle est d'incidents prosodiques.

Examinons maintenant les cas où la coupe métrique est effacée non plus par des procédés prosodiques (ce qui, malgré tout, exceptionnel) mais par des procédés rhétoriques.

➤ *Absence de relief rhétorique apporté à la coupe métrique ?*

Intéressons-nous maintenant aux cas où, dans le membre rythmique qui débute en diérèse 1 ou en trihémimère, la disposition des mots ne suit aucun des schémas que nous

---

<sup>55</sup> Cf. notamment p. 107 et 491.

<sup>56</sup> R.G.M. Nisbet – M. Hubbard, 1970, p. 378 : Ces commentateurs notent que cette ambiguïté a déconcerté les critiques. Le prosaïsme de certaines expressions (1.34. 6-7 : « nubila diuidens plerumque ») s'associe à des structures de phrases amples, voire périodiques (1.34. 5-12), des recours aux mythes, qui relèvent d'un style élevé (cf. H.P. Syndikus, 2001, p. 293). De façon générale d'ailleurs, cette ode 1.34 suscite beaucoup d'interrogations concernant la visée rhétorique, car elle mêle palinodie autobiographique, réflexion morale générale et introduction à l'hymne 1.35 (tous les critiques soulignent la proximité des deux odes qui parlent l'une et l'autre de la Fortune et qui sont écrites dans la même strophe alcaïque : cf. E. Fraenkel, 1957, p. 253 note que 1.34 « serves as a preparation of the prayer to Fortuna that follows it » ; A. Griffith, « the Odes : just where do you draw the line », in A.J. Woodman – DC. Feeney, 2002, p. 73 va jusqu'à estimer que « what the MSS offer as two poems in the same meter is in fact a single poem »).



avons passés en revue plus haut et qui apportaient à la coupe métrique un certain relief rhétorique. Il s'agit donc de situations où la coupe métrique n'aurait aucune pertinence dans la grille de lecture rhétorique et où donc une concurrence forte s'établirait, dans l'ensemble de l'hendécasyllabe, entre la lecture *ad sensum* où seules ressortent la diérèse 1 ou la trihémimère et la lecture *ad metrum* où la coupe métrique jouit toujours d'une pertinence.

Cependant certains procédés, autres que ceux relevés plus haut, permettent de donner un certain relief rhétorique à la coupe métrique. La postposition d'un monosyllabe se rencontre<sup>57</sup>, comme en 3.4. 13 :

9 Me fabulosae Volture in Apulo  
10 nutricis extra limina Pulliae  
ludo fatigatumque somno  
fronde nouo puerum palumbes

13 texere,<sup>T</sup> mirum | **quod** foret omnibus

Le rejet strophique du verbe principal « texere » a une importance rythmique exceptionnelle : il constitue un enjambement compact du verbe qui se faisait attendre dans la strophe précédente où les hyperbates créent des tensions dès le début (me fabulosae ... puerum palumbes)<sup>58</sup>. Cependant ce décalage des deux grilles, métrique et rhétorique, est très bref : même si la coupe métrique ne correspond à aucun changement de *côlon*, la place, en postposition du « quod » introducteur de la proposition qui débutait à la trihémimère, donne à la grille métrique une importance indéniable. L'unisson métrique / rhétorique se refait aussitôt après avoir été rompu.

Plus souvent, le membre rhétorique débutant dans le cours du premier hémistiche ne paraît pas prendre appui de façon nette sur les repères métriques qui suivent. Ainsi après la trihémimère en 1.27. 21 :

**Quae** saga,<sup>T</sup> **quis** te | soluere Thessalis  
magus uenenis, quis poterit deus?

La coupe métrique du vers 21 après « te » paraît dénuée de tout relief rhétorique, et aucun des deux hémistiches n'a d'unité sémantique. Ici l'anaphore des adjectifs comparatifs « quae/quis » forme un rythme rhétorique qui, du moins à son début, ne s'appuie pas sur des

---

<sup>57</sup> Sur ce procédé donnant à la coupe métrique un net relief, cf. J.Hellegouarc'h, 1964.

<sup>58</sup> R.G.M. Nisbet *art. cit.*, in J.N. Adams – R. Mayer, 1999, p. 140-141, note qu'une telle hyperbate rappelle le grand style de Pindare : cela intervient justement au moment où le poète imite (en l'adaptant à un paysage italique) le *topos* du poète enfant nourri et protégé des bêtes sauvages : cf. R.G.M. Nisbet – N. Rudd, 2004, p. 53-54.

repères métriques. Le passage est court cependant : l'interrogation fait deux vers ; de plus, la disjonction « Thessalis || ... uenenis | » souligne les repères métriques de fin de vers 21 et coupe de vers 22. Il y a donc ici, dans cette interrogation oratoire qui achève l'ode dramatique 1.27, une vivacité rythmique<sup>59</sup>.

L'effacement de tout relief dans la grille métrique est encore plus sensible lorsqu'un membre rhétorique débute au cours du premier hémistiche sur un groupe nominal conjoint qui encadre la coupe métrique. Cette construction dont on a trouvé quelques cas en vers saphique<sup>60</sup>, se rencontre plusieurs fois aussi bien après diérèse 1 qu'après trihémimère.

Ainsi dans la première strophe de l'ode 3.5, lorsque Auguste est présenté comme un dieu vivant et comparé à Jupiter trônant dans l'Olympe, le rythme rhétorique se déploie avec une certaine ampleur qui paraît dépasser le cadre métrique :

Caelo tonantem credidimus Iouem

**regnare** :<sup>T</sup> praesens | diuus habebitur

Augustus adiectis Britannis

imperio grauibusque Persis.

Le rejet de « regnare » est riche de sens, bien sûr : le pouvoir régnant est reconnu aussi bien à Jupiter qu'à Auguste nommé ensuite. Cette première proposition se prolonge ainsi au-delà du premier vers et est ainsi mise en contact avec la proposition suivante qui est en relation d'énoncé fonction : Au ciel il y a Jupiter ; sur terre, il y a Auguste. La seconde proposition qui évoque Auguste se déploie également sans prendre appui sur les repères métriques : elle débute à la trihémimère sur un groupe nominal qui chevauche la coupe métrique qui se trouve ainsi dénuée de tout relief rhétorique. Le poète est ici plein de l'inspiration des Muses, et sa parole, au moment d'affirmer la divinité du *princeps*, prend un essor qui peut paraître oublier le cadre métrique<sup>61</sup>.

On trouve des constructions semblables, après diérèse 1, comme en 1.29. 2 :

Icci, beatis nunc Arabum inuides

**gazis**<sup>D1</sup> et acrem | militiam paras

non ante deuictis Sabaeae

regibus, ...

À la diérèse 1 du vers 2 correspond un changement de proposition ; débutant ainsi en cours d'hémistiche, cette proposition ne semble pas s'appuyer sur la coupe métrique, puisque

---

<sup>59</sup> Sur cette situation où la coupe métrique est précédée de deux monosyllabes, cf. cependant p. 753.

<sup>60</sup> Cf. *supra* p. 754.

<sup>61</sup> Même si celui-ci est toujours présent : au vers 1, la disjonction « tonantem | ...Iouem || » souligne les deux repères de coupe et de changement de vers.

celle-ci est encadrée par un groupe nominal conjoint « *acrem militiam* », qui ne lui permet aucun relief. Au début de cette ode entièrement interrogative, sans doute cette discordance phrase/mètre participe-t-elle à la vivacité du propos<sup>62</sup>. Là encore on notera cependant qu'une correspondance verticale entre les deux verbes « *inuides / paras* » en fin de vers consécutifs souligne malgré tout la grille métrique.

Remarquable également, mais différent du cas précédent, est le vers 1.16. 18 :

- 17    *Irae Thyesten exitio graui*  
      **strauere**<sup>D1</sup> et altis | urbibus *ultimae*  
      *stetere causae, cur perirent*
- 20    *funditus inpremeretque muris*
- 21    *hostile aratrum exercitus insolens.*

La différence est que l'intermot en diérèse 1 est ici obscurci par l'élision « *strauere et* ». Du coup ce repère rhétorique perd de son importance, tandis que la coupe métrique, comme en 1.29. 2, encadrée qu'elle est par un groupe nominal, est dénué de tout relief. Ainsi dans ce passage, la grille rhétorique incite à voir en diérèse 1 un repère que la prosodie efface par élision, tandis que la grille métrique reconnaît une coupe à un intermot totalement dépourvu de relief rhétorique. Dans ce jeu de chassé-croisé, les deux grilles de lecture, métrique et rhétorique, sont en totale discordance. La grille métrique n'est cependant pas dénuée de relief : la correspondance verticale avec allitération des deux verbes « *strauere / stetere* » souligne le changement de vers, mais là encore, ce procédé de mise en relief rhétorique est effacé par la prosodie puisque l'élision efface l'homéoptote « *strauere et / stetere* ».

Tous ces cas montrent un emploi des deux repères rhétoriques, en diérèse 1 et en trihéminème, très comparables. L'un et l'autre paraissent assez différents des repères en cours de premier hémistiche saphique. En hendécasyllabe alcaïque, les discordances mètre / syntaxe paraissent un peu plus prononcées, plus prolongées, et elles ne paraissent pas régies par des tendances régulières et repérables, comme dans le vers saphique.

### Bilan de l'étude du premier hémistiche alcaïque

L'étude du premier hémistiche alcaïque nous conduit à une conclusion assez proche de celle du second hémistiche : l'hendécasyllabe alcaïque ne semble pas proposer au

---

<sup>62</sup> Ce groupe nominal « *et acrem militiam* » introduit la deuxième des trois propositions coordonnées dans cette phrase : M.C.J. Putnam, 1995, p. 194 a noté la gradation des verbes « *inuides – paras – nectis* » qui résument l'évolution d'Iccius. Dans ces conditions, l'effacement de la coupe métrique et l'appui rhétorique sur la diérèse 1 participent à ce mouvement de gradation, par une accélération du rythme.

déploiement phrastique, quand il est en discordance avec le mètre, des dispositions très récurrentes. Les discordances entre métrique et rhétorique suscitent des rythmes moins prévisibles.

Comme dans le vers saphique, on compte à peu près autant de coupes rhétoriques en diérèse 1 qu'en trihémimère. Mais tandis que l'analyse du vers saphique avait fait ressortir des différences d'emploi assez nettes des deux coupes, dans le vers alcaïque, ces différences sont plus ténues.

En ce qui concerne les fins de membres rythmiques s'achevant par un rejet en début de vers devant une diérèse 1 ou une trihémimère, l'analyse n'a pas permis de dégager des différences significatives entre les deux coupes rhétoriques. Tout juste a-t-on pu avoir le sentiment que les rejets devant trihémimère étaient plus rudes, plus vifs. Mais les différences d'emploi que nous avons relevées dans le vers saphique et qui organisaient le contrepoint métrique / rhétorique sont, ici, absentes.

Pour les contre-rejets dans le membre rythmique qui vient après la coupe rhétorique, quelques différences sont apparues, en revanche : on retrouve dans ce vers alcaïque des tendances comparables au vers saphique. Avec la trihémimère, plus qu'avec la diérèse 1, débute une discordance prolongée entre les deux grilles de lecture ; en revanche, après la diérèse 1, bien souvent, la coupe métrique fait l'objet d'un certain relief, si bien que la contradiction entre métrique et rhétorique n'a été que momentanée. Dans les cas où aucun relief n'est apporté à la coupe métrique, où les discordances entre les deux grilles de lecture se prolongent sur tout le vers, il arrive souvent que la coupe soit au centre d'un groupe nominal conjoint et ait ainsi un relief nul.

On pourrait donc avoir le sentiment que la trihémimère est le centre d'une discordance entre métrique et rhétorique plus vive et plus accentuée ; cela demeure cependant des tendances beaucoup moins claires que dans le vers saphique.

### Conclusion de la section

Arrivé au terme de l'étude des hendécasyllabes alcaïques, quelques conclusions peuvent être tirées sur ce vers, par la comparaison avec l'hendécasyllabe saphique. Dans ce dernier, nous avons constaté que même lorsque le déploiement phrastique ne prend pas appui sur les repères métriques, la disposition verbale adopte des schémas récurrents qui constituent une rerythmisation du vers d'après le sens à laquelle l'auditeur s'habitue et qui propose comme une relecture du vers saphique.

Dans l'hendécasyllabe alcaïque, nous n'avons pas reconnu de dispositions rhétoriques aussi fréquentes. Certes, comme dans le vers saphique, quatre intermots ont une importance qui justifie que l'on parle souvent à leur propos de coupes rhétoriques : la diérèse 1, la trihémimère, la trochaïque quatrième et l'hephthémimère. Ces coupes rhétoriques, quand elles interviennent, suggèrent une lecture du vers *ad sensum* qui concurrence la lecture *ad*

*metrum*. Nous avons même reconnu qu'après la coupe hephthémimère, le membre phrastique tire des structures métriques une régularité rythmique sensible : un rythme trochaïque se prolonge entre la fin du vers et le début du suivant.

Malgré tout cela, il faut bien reconnaître que, dans le vers alcaïque, les discordances entre métrique et rhétorique ne se font pas selon des schémas fréquents et prévisibles qui créeraient une certaine régularité. Même la coupe hephthémimère, qui est la plus fréquente des quatre et qui, nous venons de le dire, suggère après elle un rythme trochaïque régulier, est placée si loin à la fin du vers (après la huitième syllabe), que la contradiction entre la lecture *ad metrum* et la lecture *ad sensum* est à son comble.

La diérèse 1 et la trihémimère, qui, après l'hephthémimère, sont les coupes rhétoriques les plus fréquentes et qui ont une fréquence à peu près équivalente, sont le lieu de rejets en début de vers et de contre-rejets devant la coupe métrique d'une vivacité souvent notable. Peu de différences sont apparues entre ces deux coupes rhétoriques : peut-être seulement la trihémimère est-elle le lieu d'une discordance plus vive, plus accentuée entre métrique et rhétorique. L'absence de différences fortes entre ces deux coupes montre que sur ce point, encore, le vers alcaïque n'utilise pas des coupes rhétoriques selon une répartition aussi stricte que le vers saphique.

Enfin le quatrième intermot pouvant avoir valeur de coupe rhétorique mais qui est cependant le moins fréquent se trouve au trochée quatrième. Une telle coupe est un danger pour l'intégrité de la lecture *ad metrum*, car elle incite à un partage problématique du temps faible *biceps* de l'anapeste. Elle suscite une impression de renversement rythmique en vive contradiction avec la grille de lecture métrique.

Les coupes rhétoriques dans l'hendécasyllabe alcaïque sont le lieu de vives contradictions entre métrique et rhétorique. La rerythmisation d'après le sens des structures métriques n'adopte pas des schémas très réguliers (ainsi le renversement rythmique avec la quatrième trochaïque) ; quand l'hephthémimère oppose un rythme rhétorique régulier (rythme trochaïque) au rythme métrique, cette opposition est vive car elle se fait en fin de vers. Le vers alcaïque ne propose vraiment de schémas fréquents et prévisibles qui organiseraient la complexité du contrepoint entre métrique et rhétorique, du moins pas aussi bien que le vers saphique.

Les structures rythmiques du vers alcaïque apparaissent ainsi moins attendues, plus vives ; les discordances entre métrique et rhétorique s'expriment plus nettement. Tout cela hyperdessine l'*éthos* métrique propre à ce vers : il s'agit d'un vers ondoyant, aux aspérités profondes.

## II.4 COUPES RHÉTORIQUES DANS L'ASCLEPIADE MINEUR EMPLOYÉ EN QUATRAIN

Après les hendécasyllabes alcaïques et saphiques, le moment est venu d'étudier le troisième et dernier vers à coupe constante qu'utilise Horace dans ses quatrains, l'asclépiade mineur. Ce vers pose des questions originales dans plusieurs domaines :

- Pour le vers dans son ensemble : l'asclépiade mineur est utilisé dans plusieurs types de quatrains (asclépiade a et asclépiade b) ainsi qu'en distiques et monostiques. On peut se demander alors si le traitement est le même dans toutes les situations. Pour examiner ce problème, nous étudierons exclusivement ici les emplois de ce vers en quatrain asclépiade a et b ; nous ferons, dans un prochain chapitre, une étude comparée de ses emplois en distiques et monostiques<sup>1</sup>. Mais ce choix que nous faisons comporte un inconvénient : les strophes asclépiades a et b sont peu nombreuses, de sorte qu'il est toujours dangereux de vouloir y repérer des tendances nettes<sup>2</sup>.
- Le premier hémistiche de l'asclépiade mineur, contrairement aux hendécasyllabes étudiés précédemment, est constitué de 6 syllabes, dont un biforme : la question du partage des brèves se posera donc pour cet hémistiche.
- Le second hémistiche de l'asclépiade mineur a exactement la même apparence que celui de l'hendécasyllabe alcaïque, mais nous ne lui reconnaissons pas la même scansion<sup>3</sup> : la question qui se posera pour son étude sera donc de savoir si le traitement rhétorique qui en est fait est identique.

L'asclépiade mineur se distingue radicalement des deux hendécasyllabes, saphique et alcaïque, en ceci que les deux hémistiches se ressemblent beaucoup du fait des deux éléments choriambiques qui encadrent la coupe. Cette ressemblance des deux hémistiches est d'ordre métrique ; il faut alors se demander si elle est vraiment exploitée par Horace, tant dans la grille métrique que dans la grille rhétorique. Afin de donner un début de solution à ce problème, nous allons commencer notre analyse par un domaine qui permettra de donner également une réponse aux deux dernières questions posées ci-dessus.

Comme nous l'avons fait pour le second hémistiche alcaïque, nous allons commencer par examiner si des restrictions pèsent sur le partage des brèves. Cette analyse suscitera deux questions. D'une part, il faudra voir si le traitement prosodique du partage des brèves dans le second hémistiche est identique à celui qui est donné dans l'hémistiche alcaïque ; d'autre part, nous allons étudier en même temps ce traitement prosodique dans les deux hémistiches : il faudra alors voir si le traitement est le même dans les deux hémistiches.

---

<sup>1</sup> Cf. p. 1006 sq.

<sup>2</sup> Le faible nombre de cas explique que, durant cette section, nous serons obligé de citer à plusieurs reprises les mêmes vers pour illustrer nos propos.

<sup>3</sup> Cf. introduction p. 59.

Après avoir étudié ce traitement prosodique du partage des brèves dans les deux hémistiches, nous entreprendrons l'étude des repères rhétoriques dans le cours du vers, d'abord dans le premier hémistiche, ensuite dans le second.

#### II.4. 1 Restrictions prosodiques au partage des brèves dans le premier et le second hémistiches

Nous allons ici nous demander si le partage des brèves dans le biforme du premier et du deuxième hémistiche de l'asclépiade mineur fait l'objet de restrictions prosodiques semblables à celles que l'on trouve dans l'hexamètre dactylique. L'étude identique que nous avons menée pour le biforme de l'hendécasyllabe alcaïque<sup>4</sup> a montré que visiblement des restrictions existaient. Pourtant il ne faut pas confondre les deux vers : le biforme de l'hendécasyllabe alcaïque se situe dans un vers très différent de l'asclépiade mineur. Certes ce dernier possède un second hémistiche dont l'apparence est identique à celui de l'hendécasyllabe alcaïque ; mais, on ne peut étudier l'hémistiche à part, sans prendre en compte le vers dans son ensemble<sup>5</sup>.

L'hendécasyllabe alcaïque est dans son apparence, tout du moins, un vers ascendant, comme le trimètre iambique. L'intermot après le partage des brèves vient après la première brève du biforme de l'anapeste (4Tf) du vers : on a appelé cet intermot quatrième trochaïque.

La scansion de l'asclépiade mineur est, quant à elle, problématique ; nous n'entrerons pas dans le débat<sup>6</sup>. Cependant, dans le premier hémistiche, il paraît totalement exclu de rattacher le biforme à un anapeste ; le problème est plutôt de savoir s'il faut scander avec un dactyle ou un choriambre. En ce qui nous concerne, nous avons opté pour une lecture dactylique et avons donné à cet intermot le nom de deuxième trochaïque.

Dans le second hémistiche, si une scansion anapestique, identique à celle de l'hendécasyllabe alcaïque, n'est pas totalement à exclure<sup>7</sup>, la ressemblance de ce vers avec le pentamètre dactylique incite à voir dans la coupe une diérèse suivie d'un dactyle : dans ces conditions, l'intermot 2 intervient après la première brève du biforme 3, et l'on a appelé cet intermot quatrième trochaïque.

---

<sup>4</sup> Cf. p. 758.

<sup>5</sup> À moins d'avoir une lecture colométrique des vers horatiens, comme le fait Sénèque lorsqu'il forme un vers par l'association de deux hémistiches de nature différente (cf. là-dessus, J. Dangel, *art cit, in id*, 2001 [éd.], p. 230 sq ; mais c'est là une esthétique très différente de celle d'Horace qui se caractérise par le moulage du rythme). C'est également une lecture colométrique qu'adopte J. Perret, 1959 (1), p. 100-102, quand il considère que l'hendécasyllabe alcaïque et l'asclépiade mineur ont l'un et l'autre, au second hémistiche, après une « diérèse », un rythme descendant. Comme nous l'avons dit dans notre introduction, nous ne suivons pas cette lecture métrique.

<sup>6</sup> Sur le choix de scansion que nous avons fait, cf. introduction p. 53.

<sup>7</sup> Une telle scansion n'est pas impossible et n'était peut-être pas inconnue des Anciens : cf. la scansion avec anapeste du pentamètre dactylique par Quintilien, *I.O.* IX 4, 98.

Les biformes de l'asclépiade mineur ont donc une nature métrique différente de celle de l'hendécasyllabe alcaïque où il s'agissait du premier demi-pied d'un anapest. Il ne va alors pas de soi que les restrictions prosodiques y soient appliquées de la même manière. C'est ce problème qu'il nous faut ici examiner.

Nous considérerons donc successivement trois problèmes prosodiques, dont deux ont été analysés dans l'étude du vers alcaïque<sup>8</sup> :

1. l'élision située entre le partage des deux brèves
2. l'élision située avant le temps fort précédant le biforme
3. : l'élision d'un mot iambique après le biforme.

Soit :

– –<sup>\*2</sup> – U<sup>\*1</sup> U<sup>\*3</sup> – | <sup>\*2</sup> – U<sup>\*1</sup> U<sup>\*3</sup> – U X

Voici le relevé des élisions dans chacune des situations :

**Tableau C-29**

	Elision *1	Elision *2	Elision *3
Emploi en asclépiade a			
- premier biforme :	2 (3.16. 7 ; 10)	1 ? (3.10. 3)	1 (3.16. 23)
- deuxième biforme :	1 (1.6. 7)	0	0
Emploi en asclépiade b			
- premier biforme :	0	0	0
- deuxième biforme :	2 (3.7. 25 ; 4.13. 21)	0	0

Encore une fois, rappelons que la rareté des cas et des vers de ce type métrique rend difficile toute conclusion. On peut néanmoins tenter une analyse en s'intéressant successivement aux trois problèmes.

1. Le refus d'une élision entachant l'intermot entre les deux brèves est sans doute la restriction principale qui pèse sur le partage des brèves dans la versification dactylique. Cette restriction, comme nous l'avons vu, existe également, sans contredit, pour l'hendécasyllabe alcaïque, dans lequel on ne trouve que trois fois, une élision à cet endroit. Qu'en est-il alors dans les biformes de l'asclépiade mineur ?

- Dans l'emploi de l'asclépiade mineur en strophe asclépiade a, on repère deux élisions au premier biforme et une au deuxième, ce qui représente 8% et 4% du total des élisions que l'on peut recenser dans le vers : c'est 3,5% des intermots se rencontrant au premier biforme, 2,1% au second, qui se trouvent entachés d'élision.

<sup>8</sup> L'élision située avant le temps fort précédant le biforme divisé est proscrié selon J. Perret, 1955 (1), p. 188 pour la raison suivante : « le dactyle, distendu par le partage de son *anceps* entre deux mots, ne saurait, sans inconvénient, être dilaté encore par une élision antécédente ». Cette question ne se posait pas pour l'hendécasyllabe alcaïque dont nous avons une lecture anapestique.



- Dans l'emploi de l'asclépiade mineur en strophe asclépiade b, on ne repère aucune élision au premier biforme mais deux au second. La strophe asclépiade b est peu employée : ce nombre de 2 fait monter les statistiques : cela représente 18,2% du total des élisions que l'on peut recenser dans le vers : c'est 5,1% des intermots se rencontrant à cet endroit qui se trouvent entachés d'élision.

Tous ces chiffres paraissent supérieurs à ceux que l'on trouvait en hendécasyllabe alcaïque. Dans celui-ci, l'élision au milieu du biforme représente 2,6% du total des élisions, et caractérise 2,1% des intermots existant à cet endroit<sup>9</sup>. Si une restriction prosodique existe dans ce domaine, elle semble en tous les cas moins impérieuse que dans le vers alcaïque. Il faut néanmoins reconnaître que les 5 cas d'élisions à ces deux endroits dans ces deux types sont toujours des élisions de « -e » bref, à faible rémanence. Dans un intermot trochaïque comme celui de 3.16. 10, l'élision de « -e » ne doit pas beaucoup gêner la diction :

Aurum per medios ire satellites

et perrūmp̄er(e) āmāt | saxa potentius

ictu fulmineo ;

Le « e » était-il fugitivement prononcé, d'une manière ou d'une autre, ou bien « sautait »-il purement et simplement, on peut hésiter. En tous les cas, si l'élision provoque un trouble ici, il est très faible.

2. Le second problème prosodique est celui d'une élision entachant l'intermot qui précède l'élément dactylique déjà dilaté par le partage des brèves. L'unique cas que nous avons recensé dans cette disposition est contestable : il s'agit de 3.10. 3 :

..., me tamen asperas

porrect(um) ante foris obicere incolis

plorares Aquilonibus.

De fait l'intermot trochaïque sépare ici une préposition dissyllabique de son régime ; on sait que dans une telle situation, la pertinence prosodique de cet intermot peut être mise en doute, mais nous avons fait le choix de l'admettre<sup>10</sup>. Dans ces conditions, on a l'unique cas d'un intermot trochaïque avec une élision avant le début de l'élément trochaïque. C'est donc là une situation rare.

3. La troisième restriction, reconnue par J. Soubiran, est celle qui interdit l'élision d'un mot iambique dont l'initiale occupe la seconde brève du biforme. Cette restriction est parfaitement appliquée dans l'hendécasyllabe alcaïque où l'on ne rencontre aucun cas de ce type. En asclépiade mineur, on repère un vers qui ne respecte pas cet interdit dans le biforme du premier hémistiche. Le cas est remarquable, il s'agit de 3.16. 23 :

---

<sup>9</sup> Cf. *supra* p. 760.

<sup>10</sup> Cf. *supra* p. 615.

... ; nil cupientium

nudus **cāstrā** pēt(ō) ēt | transfuga diuitum

partis linquere gestio.

Après l'intermot trochaïque « **cāstrā** pēto », intervient un mot iambique élidé « pētō ». L'anomalie est d'autant plus grande ici que l'élision intervient une syllabe avant la coupe.

Au terme de cet examen des cas, il est difficile de conclure, du fait de la rareté des vers. Apparemment, si restrictions prosodiques il y a dans l'emploi de l'intermot trochaïque en asclépiade mineur, elles semblent moins rigoureusement appliquées qu'en hendécasyllabe alcaïque. Pourtant le manque de rigueur métrique n'est pas ce qui caractérise le plus l'asclépiade mineur<sup>11</sup>. Les choses paraissent donc différentes ici de ce que l'on trouvait en vers alcaïque ; l'explication de cette différence est difficile à donner : elle tient soit à un traitement prosodique différent qu'Horace donne au vers (moins de rigueur dans les restrictions), soit à une nature métrique différente de ce vers (absence de restriction dans ce domaine).

Il reste une restriction prosodique énoncée par J. Perret et que nous n'avons pas encore évoquée : c'est la restriction concernant l'itération de ce partage dans un même vers. J. Perret note que le partage des brèves est rarement répété dans un même vers dactylique<sup>12</sup>. Cette restriction ne concernait pas l'hendécasyllabe alcaïque qui ne contient qu'un seul biforme. Dans l'asclépiade mineur, on rencontre un double partage des brèves dans le cas où la coupe est encadrée de deux dissyllabes, un mot iambique et un autre trochaïque.

J. Veremans, dans l'étude qu'il a consacrée à la structure verbale de l'asclépiade mineur, a été amené à s'intéresser à ces intermots féminins<sup>13</sup>. Les observations de métrique verbale qu'il a pu faire confirment les conclusions auxquelles nous sommes arrivées : visiblement, l'asclépiade mineur ne respecte pas de la même manière les restrictions prosodiques constatées dans la versification dactylique et retrouvées dans l'hendécasyllabe alcaïque.

D'abord il note que, dans le premier hémistiche, sur 140 mots dissyllabiques finaux iambiques, 76 sont précédés d'un dissyllabe trochaïque (soit 52% qui ont une structure verbale du type « Gygen? **Īllē nōtīs** | actus ad Oricum » (3.7. 5), alors que cette organisation est rare dans le pentamètre dactylique. De ces études de métrique verbale, il conclut que

---

<sup>11</sup> Cf. ce que nous avons pu voir *supra* p. 623.

<sup>12</sup> J. Perret, 1955 (1), p. 183-184 : « il est particulièrement rare que les premières brèves des dactyles III<sup>e</sup> et IV<sup>e</sup> soient constituées toutes deux par des syllabes finales » :

cf. Lucrèce 1.658 : et fugitant in rēbūs ĩnānē rēlinquere purum.

<sup>13</sup> J. Veremans, 1976, p. 40.

l'asclépiade mineur n'est pas un vers de nature dactylique mais choriambique, non régi par les mêmes règles prosodiques.

De la même manière, J. Veremans s'intéresse à cette structure [dissyllabe | dissyllabe] autour de la coupe : il relève 35 vers ainsi structurés dans les *Odes*, soit 6,9 % des asclépiades mineurs. Or son examen des cas l'amène à conclure que cette structure verbale a un effet stylistique. Il estime donc que l'asclépiade mineur, sans être apparemment régi par les mêmes restrictions prosodiques que la versification dactylique, est, comme elle, sensible à l'effet particulier des intermots féminins. Citons ses propos : « Partout, pratiquement, où se rencontre ce type de vers, on peut constater qu'Horace a réservé la vivacité de ce rythme aux passages à forte charge affective. » Et il explique cet effet par des raisons prosodiques proches de celles données par J. Perret qu'il ne cite pourtant pas explicitement : « accélération du débit, perturbation de l'allure rythmique du vers ». De fait, le vers 1.15. 9 incite effectivement à voir un rythme perturbé :

Heu, heu, quāntūs **ēquīs**,| **quāntūs** ādēst uiris  
sudar! Quanta moues funera Dardanae  
genti ! iam galeam Pallas et aegida  
currusque et rabiem parat.

Nous avons déjà étudié cette strophe : tout, l'interjection, l'exclamation, l'anaphore, y témoigne d'une rhétorique du *pathos*. Il n'est donc pas exclu que dans un tel contexte, le double partage du biforme aux deux hémistiches puisse être ressenti comme une anomalie participant également, dans son domaine, à une animation très vive du discours.

Il semble donc possible de voir une utilisation stylistique du partage des brèves ( quand il est répété dans deux hémistiches) dans l'asclépiade mineur : si celui-ci ne connaît pas de restriction prosodique aussi forte que dans la versification dactylique, il ne paraît ainsi pas indifférent à cette disposition d'un point de vue stylistique<sup>14</sup>.

Tout cela, en tous les cas, incite à la prudence. Malgré l'apparente ressemblance de son second hémistiche avec celui de l'alcaïque, ce vers semble donc être original. L'étude des repères rhétoriques au cours de ce second hémistiche va nous permettre de confirmer ou d'infirmer cette conclusion. Nous pourrions ainsi voir comment la grille rhétorique se comporte par rapport au biforme du second hémistiche.

---

<sup>14</sup> Bien évidemment, l'intérêt stylistique du partage des brèves dans l'asclépiade mineur est, en partie, de renforcer le sentiment de renversement rythmique que l'apparence choriambique suggère naturellement dans ce vers (sur l'éthos du rythme choriambique, cf. p. 55 note). En contrepoint de la scansion métrique, le contre-rythme trochée – iambe est ainsi soulignée dans la grille de la lecture métrique. Remarquons par ailleurs que H. Drexler, 1960, p. 175-181 (et 1967, p. 118-120) reconnaît, dans le premier hémistiche de l'asclépiade mineur, l'application de sa règle selon laquelle un mot iambyque a un rythme conclusif : les diérèses d'asclépiades mineurs précédés d'un mot iambyque seraient davantage délimitatives qu'enchaînantes.

## II.4. 2 Changement de membre en cours de second hémistich

Nous allons maintenant étudier les changements de membres rythmiques en cours de second hémistich de l'asclépiade mineur, comme nous l'avons fait plus haut pour les hendécasyllabes saphiques et alcaïques. Cette étude nous permettra de comparer l'importance stylistique des deux repères rhétoriques possibles, aux intermots trochaïque quatrième (au partage des brèves) et diérèse 4. Nous adopterons le même plan que pour les vers précédents : après avoir défini les cas de coupes rhétoriques, nous étudierons successivement les changements de membres propositionnels et non-propositionnels, avant d'examiner la réorganisation des structures métriques que suscitent ces coupes.

### a) Définition des cas de coupe rhétorique

L'examen du Tableau C-7 qui recense les changements de membres en cours d'asclépiade mineur fait apparaître une différence évidente entre les deux intermots : celui en diérèse 4 est deux fois plus fréquent que celui en quatrième trochaïque (15 contre 6). Cette réserve dont témoigne la grille rhétorique pour la coupe féminine est identique à celle que nous repérons dans le second hémistich alcaïque, et même plus importante encore (38 contre 24 ; rappelons cependant que la rareté des asclépiades mineurs en emploi strophique doit nous inciter à la prudence). De plus, on peut tout de suite remarquer que cette supériorité de la diérèse sur la coupe féminine est générale à tous les types de membres rythmiques, quelle qu'en soit la nature (propositionnelle ou non). Comme nous l'avons dit, au second hémistich alcaïque, c'était seulement dans les changements de membres majeurs, de membres propositionnels que cette supériorité se faisait directement sentir. Au contraire, dans le second hémistich de l'asclépiade mineur, c'est autant dans les changements de propositions que dans ceux de membres non propositionnels fonctionnellement équivalents que l'on constate ce relatif rejet de la ponctuation trochaïque.

Si l'on définit maintenant plus précisément les coupes rhétoriques de quatrième trochaïque et de diérèse 4 susceptibles de concurrencer la coupe métrique, et si l'on distingue les cas de rejet après la coupe métrique ou de contre-rejet devant la fin du vers, on arrive aux résultats suivants :

**Tableau C-30**

	4 <sup>e</sup> trochaïque	Diérèse 4
1. rejet avant/ pas de contre-rejet après	0	3 : 20 %
2. pas de rejet avant / contre-rejet après	1 : 16,7 %	6 : 40 %
3. rejet avant / contre-rejet après	5 : 83,3 %	5 : 33,3 %
4. pas de rejet avant / pas de contre-rejet après	0	1 : 6,7 %
Total	6	15

On voit donc que même en excluant l'unique exemple de cas 4., sans pertinence stylistique<sup>15</sup>, les diérèses 4 demeurent beaucoup plus fréquentes que la quatrième trochaïque, non pas d'ailleurs du fait des cas extrêmes où l'on a à la fois rejet et contre-rejet (cas 3.), mais surtout à cause des situations d'un unique rejet ou contre-rejet (cas 1. et 2.).

Nous pouvons maintenant approfondir l'analyse comparée de ces deux coupes rhétoriques en reprenant le même plan que pour les seconds hémistiches saphiques et alcaïques : nous nous intéresserons donc d'abord aux changements de phrases et de propositions à ces positions.

### b) Changements de phrases et de propositions au trochée quatrième et à la diérèse quatre

#### i. Présentation des cas

Commençons par analyser les coupes rhétoriques correspondant à des changements de phrases et de propositions. Si l'on détaille le type de repères rhétoriques que l'on a dans ce type de situation, on arrive aux chiffres suivants :

**Tableau C-31**

	changement de phrase	coordination libre	subordination libre	coordination intégrée	subordination intégrée	Total
F4	0	3	0	0	0	3
D4	2	1	1	0	2	6

Comme ailleurs, Horace apparemment ne prête pas grande attention au fait que les propositions en relation de subordination soient dans un rapport synthétique ou analytique. En revanche, indéniablement, le changement de phrase est totalement proscrit au milieu du biforme : c'est là, rappelons-le, une restriction que J. Perret avait repérée dans la versification dactylique et qui visiblement se retrouve ici, comme elle se retrouvait également dans l'hendécasyllabe alcaïque<sup>16</sup>.

À la diérèse 4, en revanche, les changements de phrases se rencontrent, tant dans l'asclépiade b, en 3.7. 22, que dans l'asclépiade a, en 4.5. 27 :

Frustra : nam scopulis surdior Icarī  
uoces audit adhuc | **īntēgēr.**<sup>D4</sup> At tibi  
ne uicinus Enipeus  
plus iusta placeat caue.

Quis Parthum paueat, quis gelidum Scythen,  
quis Germania quos horrida parturit  
fetus incolumi | **Cāesārē** ?<sup>D4</sup> quis ferae  
bellum curet Hiberiae ?

<sup>15</sup> Il s'agit de 1.6. 3 dont le second hémistichie est parfaitement unifié par deux noms coordonnés, compléments de moyens « | nauibus aut equis || ».

<sup>16</sup> Cf. *supra* p. 763.

Dans l'un et l'autre cas, le conflit entre les deux grilles de lecture, métrique et syntaxique, est prononcé. Le sens appelle à une pause à la diérèse 4, alors que la diction liée ne peut l'accepter sous peine de détruire l'intégrité du vers en transformant le dactyle en un crétique.

Dans le second cas, outre ce décalage du changement de phrase avec le mètre, on note la position inattendue du relatif « quos » devant la coupe métrique au vers précédent. Toute cette strophe témoigne d'une rhétorique puissante<sup>17</sup> qui fait de cette strophe celle qui, dans l'ode 4.5, a le rythme le plus vif. Le rappel des guerres extérieures passées vient en effet rompre le recueillement qui naissait du rythme très calme des deux strophes précédentes où était peinte la paix des campagnes<sup>18</sup>.

En 3.7. 22, le changement de phrase correspond à un changement de sujet de l'ode : jusqu'ici, depuis le v.1, le locuteur s'adressait à Astérie, pour lui parler de son amant, parti au loin faire du commerce, et lui vanter sa constance ; puis soudain à partir du vers 22 « At tibi », l'ode se transforme en un conseil de fidélité donné à Astérie. Les critiques ont souligné ce changement de sujet assez surprenant : on passe d'une rhétorique de l'éloge à une rhétorique du conseil (avec un passage à des phrases injonctives)<sup>19</sup>. On a donc ici un conflit très net entre la structure métrique et l'organisation rhétorique de l'ode. En fait, nous sommes tenté de voir là une mise à distance poétique de l'énoncé et, par là, du contenu de l'ode tout entière. Nous avons déjà dit que cette ode mettait en représentation un certain nombre de *topoi* de la littérature élégiaque ; en même temps, cette strophe 3.7. 21-24, prise isolément, donne l'image d'une fidélité amoureuse qui est bien éloignée de ce que l'on trouve dans les élégies. À travers la chorégraphie complexe par laquelle les phrases s'organisent dans cette strophe, le poète invite à reconnaître là un spectacle distancié et léger.

De tels conflits entre métrique et syntaxe ne se rencontrent pas en quatrième trochaïque. À cet intermot, les changements de *côla* les plus importants qui existent sont des changements de propositions. On rencontre trois cas de coordination libre de propositions, en 1.5. 6, 3.7. 29 (strophes asclépiades a) et 4.5. 31 (strophe asclépiade b) : citons-les tous les trois immédiatement :

simplex munditiis? heu quotiens fidem  
 mutatosque deos | **flēbīt**<sup>F4</sup> et aspera  
 nigris aequora uentis  
 emirabitur insolens,

<sup>17</sup> On note l'anaphore prolongée de *quis*, plusieurs allitérations initiales (*Parthum paueat, gelidum / Germania*),

<sup>18</sup> H.P. Syndikus, 2001, p. 338 note bien ce changement de rythme : « in der 7. Strophe gibt Horaz den bisher herrschenden Zusammenklang zwischen Vers und Satz auf. »

<sup>19</sup> Cf. D. West, 2002, p. 75. A. Bradshaw, 1978, p. 160 reconnaît dans la totalité de l'ode une visée parénétiqque et montre comment les mythes développés dans la première partie de l'ode jouent un rôle au moins aussi important pour cette partie où ils prennent place (récit concernant Gygès) que pour la deuxième partie où le poète donne des conseils à Astérie.

Prima nocte domum |clāudē<sup>F4</sup> neque in uias  
sub cantu querulae despice tibiae  
et te saepe uocanti  
duram difficilis mane.

Condit quisque diem collibus in suis  
et uitem uiduas ducit ad arbores;  
hinc ad uina redit |lāetūs<sup>F4</sup> et alteris  
te mensis adhibet deum.

Dans les deux premières strophes, le contexte incite à reconnaître une valeur stylistique à la trochaïque quatrième. 1.5. 5-8 est une phrase exclamative, 3.7. 29-32 une phrase injonctive : on a là une animation du discours que le partage du biforme entre deux propositions différentes peut également accentuer.

Dans le troisième cas, en 4.5. 29-32 le contexte épideictique de la louange à César peut surprendre : quand on regarde un peu plus haut, aux vers 17-24, l'évocation de l'âge d'or qu'a ramené la paix augustéenne est faite dans une rhétorique très simple qui se conforme entièrement au vers. Pourquoi ce décalage ici au v.29-32, alors que la strophe évoque la même atmosphère paisible ? Reconnaissons que le décalage ne concerne que ce vers, puisque dans tout le reste de la strophe on a une parfaite coïncidence mètre / syntaxe. En fait, ce décalage très bref met surtout en évidence l'adjectif « laetus » qui par son sens comme par sa position métrique donne ainsi une certaine vivacité à cette strophe. Et l'on voit là une progression dans le rythme de l'ode. Au vers 19-24, la *pax augustana* est évoquée de façon très impersonnelle, par des personnifications, sans même que le bienfaiteur soit évoqué ; puis est survenue une série d'interrogations oratoires dont on a déjà étudié la force rythmique<sup>20</sup> ; à partir de là le rythme de l'ode est changé : même si le sujet des vers 19-32 est le même qu'avant, les choses sont un peu différentes, le rythme est plus complexe et donc plus vif : le rejet de « laetus » le prouve, de même que le « te », à l'initiale du v. 32, qui en soi paraît bien innocent en cours de phrase, mais en réalité annonce le rythme plus vif des anaphores dans la strophe suivante<sup>21</sup>.

Ces trois uniques cas de quatrième trochaïque en changement de proposition nous amènent à nous intéresser à la nature du mot qui précède ce changement.

## ii. Nature du mot précédant le changement de proposition

---

<sup>20</sup> Cf. *supra* p. 812 et déjà ce que nous en avons dit p. 481. Sur la place de cette strophe dans la structure rhétorique de l'ode, cf. p. 136.

<sup>21</sup> De même on sera sensible à l'allitération en « ui » : « uitem uiduas », « ad uina ».

Lorsque nous avons étudié le second hémistiche alcaïque, nous avons constaté que la trochaïque quatrième, quand elle provient d'un changement de proposition, se distingue de l'hepthémimère sur un point : lorsque le changement de proposition se fait en libre coordination, dans un rapport purement analytique, le mot final de la première proposition, intervenant entre la coupe métrique et la trochaïque quatrième est souvent le verbe principal qui clôt fermement l'énoncé.

De la même manière, en asclépiade mineur, les trois propositions coordonnées à la trochaïque quatrième sont, chaque fois, dans un rapport analytique, et l'on constate que, parmi elles, deux ont un verbe à la finale de la proposition, en 1.5. 6 (« flebit »), et 3.7. 29 (« claudere »). En cela, à l'évidence, le traitement des deux vers, alcaïque et asclépiade, se ressemble. Il n'est qu'à citer en parallèle l'asclépiade mineur 3.7. 29 et l'hendécasyllabe alcaïque 4.11. 9 :

3.7. 29 : Prima nocte domum | **clāudē**<sup>F4</sup> neque in uias

4.11. 9 : Ianum Quirini | **clāusīt**<sup>F4</sup> et ordinem

Dans les deux cas qu'il s'agisse de fermer la porte du temple de Janus ou bien celle de sa maison pour empêcher un galant d'y entrer, le verbe *claudere* est placé, en relief, à l'initiale de l'hémistiche mais en finale de proposition, en rejet entre la coupe métrique et la coupe rhétorique.

Il y a là sans doute, dans l'asclépiade mineur comme dans l'hendécasyllabe alcaïque, une utilisation identique du trochée quatrième : en plaçant avant lui le verbe principal, il souligne l'opposition entre fin de proposition et cours de vers dans une position métrique en soi même problématique. Comme nous l'avons dit plus haut, l'effet est celui d'une forte vivacité.

Avant la coupe rhétorique à la diérèse 4, on ne trouve au contraire jamais de verbe final. Dans les 7 cas de changement de proposition à cet endroit, toujours la première s'achève sur un nom. Aucun de ces cas ne présente de disjonction [adjectif/nom] comme on a pu en rencontrer ailleurs, surtout, il est vrai, en vers saphique (par exemple, 3.27. 19). Tout juste peut-on citer la disjonction [adjectif relatif/ nom] en 4.12. 21 :

Ad quae si properas | **gāudiā**,<sup>D4</sup> cum tua

Ailleurs, si le nom rejeté est annoncé par un autre mot, et pas seulement par la fonction majeure qu'il occupe dans la phrase, ce mot s'est adjoint de façon à former un groupe unifié qui efface rhétoriquement la coupe qu'il encadre :

Un groupe adjectif en 3.11. 22 : uoces audit adhuc | **īntēgēr**.<sup>D4</sup> At tibi

Un groupe nominal ablatif en 4.5. 27 : fetus incolumi | **Cāesārē** ?<sup>D4</sup> quis ferae

Ces deux cas sont précisément ceux où l'on a une ponctuation forte à la coupe rhétorique : tout concourt vraiment ici au conflit phrase / mètre. Non seulement la coupe



rhétorique intervient en cours de vers, mais la coupe métrique se trouve au milieu d'un groupe syntaxique unifié.

Les cas que l'on a recensés de changements de propositions en trochaïque quatrième semblent donc révéler une forte vivacité dans l'organisation des mots dans la première proposition avec un rejet rude et incisif. Nous allons maintenant voir ce qu'il en est dans la proposition qui suit la coupe rhétorique.

iii. Nature du mot suivant le changement de proposition

Sur le mot qui suit le changement de proposition, il n'est pas grand-chose à dire : il s'agit toujours d'un contre-rejet (il n'y a pas de cas 1. [cf. Tableau C-30] en changement de proposition). Les relations [adjectif/nom] d'un vers à l'autre sont fréquentes : c'est le cas dans deux cas sur trois avec quatrième trochaïque, dans deux cas sur six avec diérèse quatre. De plus, on rencontre deux cas où le mot en contre-rejet après une diérèse quatre est un adverbe, ce qui crée une tension assez comparable à celle que l'on rencontre avec un adjectif.

On notera que jamais la relation adjectif/nom n'est une relation conjointe qui encadrerait le changement de vers : cette construction, assez courante dans les autres vers, ne se rencontre pas dans nos cas d'asclépiade mineur. Toujours il s'agit de disjonctions assez larges qui évitent une tension trop forte avec la grille métrique. Ainsi en 4.12. 21 après diérèse 4 :

Ad quae si properas | gaudia,<sup>D4</sup> cum tua  
uelox merce ueni ;

Intéressant est le cas de 4.5.27-28, où la disjonction [adjectif/nom] place les deux termes aux extrémités de vers consécutifs, créant ainsi un effet de rime, ou au moins d'écho, par homéoptote:

...  
fetus incolumi | Caesare ?<sup>D4</sup> quis ferae  
bellum curet Hiberiae ?

On peut juger que dans cette strophe accumulant les interrogations oratoires, cet écho « *ferae/ Hiberiae* » crée un effet de clôture.

Sans doute est-il intéressant de noter, dans tous nos cas, l'absence de contre-rejet d'un verbe initial de proposition : c'est là une structure rythmiquement vive<sup>22</sup> qui ne se rencontre pas ici.

---

<sup>22</sup> Cf. *supra* p. 684 (Tableau C-10 et Tableau C-11) pour l'hendécasyllabe saphique ; c'est une construction fréquente également en hendécasyllabe alcaïque (cf. p. 765).

Pour conclure là-dessus, reconnaissons qu'il est difficile de tirer des conclusions du fait de la faiblesse des cas. Il semble néanmoins que dans ce vers, quel que soit le repère rhétorique, les dispositions trop vives soient évitées.

Voyons ce qu'il en est maintenant dans les changements de membres non propositionnels.

c) Changements de membres non propositionnels au trochée quatrième et à la diérèse quatre

Comme nous l'avons dit plus haut, on retrouve pour les changements de membres non propositionnels la même tendance que pour les changements de propositions : l'intermot trochaïque paraît bien moins apprécié que la diérèse quatre, puisqu'il est deux fois moins fréquent (3 cas contre 8). C'est là, nous l'avons remarqué, une tendance différente du second hémistiche alcaïque où l'aversion pour l'intermot féminin concernait seulement les changements de propositions. Pour approfondir cela, étudions d'abord la nature des relations entre les membres.

i. Nature de la relation entre les deux membres non propositionnels

La coupe trochaïque quatrième est nettement moins fréquente que la diérèse 4 et semble constituer un danger pour l'intégrité du vers. Dans ces conditions, on aurait pu imaginer que les coordinations de membres non propositionnels en F4 correspondent à des relations davantage synthétique, afin que l'incitation à la pause soit moins forte. En fait, c'est l'inverse qui apparaît.

Après la quatrième trochaïque, si les changements de membres sont deux fois moins nombreux, la relation est davantage centrifuge : c'est le cas dans deux cas sur trois. En 4.12. 19-20, le groupe adjectif intervient alors que la phrase aurait pu s'achever :

Nardi paruus onyx eliciet cadum  
qui nunc Sulpiciis accubat horreis,  
spes donare nouas | largus,<sup>F4</sup> amaraque  
curarum eluere efficax.

En rallonge, on a dans la deuxième moitié de cette strophe deux longs groupes adjectifs, qui introduisent tous deux des infinitifs. La mise en relation des deux groupes est faite après le trochée quatrième. Le conflit métrique / rhétorique est donc ici relativement important : le cadre métrique intègre en lui ce qui d'un point de vue rhétorique apparaissait très libre. En même temps, un matériel rythmique phonique est utilisé afin d'unir les deux groupes adjectifs entre eux et même peut-être de les mettre en relation avec le reste de la phrase. On sera sensible en effet à la répétition de la syllabe [ar] : « donare, largus » dans le premier groupe adjectif est relié à « amara, curarum » dans le deuxième, et le tout semble

faire écho à « *Nardi paruus* » au début de la phrase. Tandis que le matériel syntaxique suscite une opposition entre métrique et syntaxe, le matériel rythmique phonique invite ainsi à dépasser cette opposition en créant des jeux phoniques sur l'ensemble de la phrase-strophe.

L'emploi en 4.12 de la puissante strophe asclépiade a pour une invitation bachique peut surprendre. Tout en conservant à la strophe, dans son ensemble, toute sa régularité, il semble bien qu'Horace crée certaines discordances entre métrique et rhétorique, qui permettent ainsi de donner le spectacle d'une invitation légère et amusante.

En fait, il semble que là encore Horace réserve ces cas rares, et stylistiquement remarquables, que sont les changements de membres en trochaïque quatrième, pour des constructions où l'effet rythmique est notable, parce que s'opposent alors une rhétorique expansive et une métrique intégrante.

À l'inverse, si la coupe rhétorique en diérèse 4 est plus fréquente qu'en F4, il s'agit, en grande majorité, de relations de nature centripète, où donc l'incitation à la pause de sens n'est pas très forte. Citons par exemple 1.6. 11 :

..., dum pudor  
inbellisque lyrae Musa potens uetat  
laudes egregii | Caesaris<sup>D4</sup> et tuas  
culpa deterere ingeni.

Au groupe génitif « *egregii Caesaris* » est coordonné le possessif « *et tuas* ». Ce changement de groupes fonctionnellement équivalents peut inciter à une pause, mais, en même temps, la relation est purement centripète puisque le tout dépend du verbe au vers suivant « *deterere* ». Dans ces conditions, le conflit mètre / syntaxe est moins violent, même s'il demeure : on notera d'ailleurs que l'effacement de la coupe par un groupe unifié qui l'encadre « *egregii | Caesaris* » participe à ce conflit.

On trouve, en tout et pour tout, un unique cas de relance après la diérèse 4 (aucun après la coupe trochaïque) : il s'agit de 3.16. 7:

si non Acrisium, uirginis abditae  
custodem pauidum, Iuppiter et Venus  
risissent : fore enim | tutum iter<sup>D4</sup> et patens  
conuersio in pretium deo.

L'adjectif « *patens* » est coordonné à « *tutum* », mais il intervient en relance après le nom sujet dont il est attribut « *iter* ». D'un point de vue syntaxique, la phrase aurait pu s'achever à la diérèse 4. Il y a donc ici un conflit assez prononcé entre mètre et syntaxe. Il est important de remarquer cependant qu'ici les sons jouent un rôle dans le soulignement de la

grille métrique ainsi menacée. On repère en effet une correspondance verticale de sonorités entre « **Iuppiter** et » au vers 6 et « **tut(um) iter** et » au vers 7, toujours derrière la coupe. Par cette correspondance verticale, la répétition du rythme métrique se trouve soulignée au moment même où le rythme rhétorique fait concurrence. On voit encore une fois ici la finesse avec laquelle procède Horace pour maintenir sensible toujours les deux grilles, métrique et rhétorique.

Comme avec les membres propositionnels, quand F4 correspond à une coordination de membres propositionnels, il s'agit souvent d'une coordination libre, centrifuge. La trochaïque quatrième est rare : Horace ne l'utilise que dans des moments importants et lui donne alors un réel relief. Pour achever d'analyser ces cas, étudions la nature des mots qui précèdent et qui suivent le changement de membre.

## ii. Nature du mot avant et après le changement de membre

Si l'on examine la nature du mot qui précède le changement de membre, on peut faire une première constatation qui va dans le sens de la conclusion que nous venons de faire : les cas de diérèse 4 sont certes plus fréquents mais correspondent à des constructions plus simples, moins problématiques, donc moins remarquables stylistiquement.

Le mot qui précède la diérèse 4 appartient toujours au groupe (nominal ou adjectif, le plus souvent) auquel est coordonné ensuite un autre fonctionnellement équivalent : en 3.10. 19, « **liminis** » devant la coupe rhétorique est le nom auquel « **aquae** » est directement coordonné :

Non hoc semper erit | **liminis**<sup>D4</sup> aut aquae  
caelestis patiens latus.

C'est une disposition très simple des mots, qui n'appelle aucun commentaire<sup>23</sup>.

Avec la trochaïque quatrième, on a un cas différent ; il s'agit du seul cas où le changement de groupe se fait dans une relation centripète. C'est 1.15. 11:

Heu, heu, quantus equis, quantus adest uiris  
sudor ! quanta moues funera Dardanae  
genti ! Iam galeam | **Pallas**<sup>F4</sup> et aegida  
currusque et rabiem parat.

L'accumulation d'objets est ici faite dans une relation centripète : le verbe final « parat » clôt fermement l'énoncé. Dans une telle structure, les coordinations de noms (par

---

<sup>23</sup> Le seul cas un peu différent est 3.16. 7 où l'adjectif « et patens » est coordonné non pas au dernier mot avant le changement de membre, mais néanmoins à un adjectif qui précède la coupe métrique : « | **tutum** iter / et **patens** ».

exemple entre « currus et rabiem ») n'incitent pas nécessairement à une forte pause de diction puisque le verbe se fait attendre. Mais à la trochaïque quatrième du vers 11, la place du sujet « Pallas » entre la coupe et le changement de groupe met le mot en valeur<sup>24</sup> et sépare les deux mots coordonnés « galeam et aegida ». Dans ces conditions, le changement de membre a un peu plus de relief rhétorique : la tension métrique/ rhétorique est ainsi plus forte.

Le mot *Pallas*, sujet de la phrase, en est évidemment le mot le plus important puisque c'est de cette divinité qu'on nous brosse ici un rapide portrait en action<sup>25</sup>. La place du mot entre la coupe métrique et l'intermot féminin lui donne un relief tout à fait particulier et le rythme de la phrase se fait ainsi très original<sup>26</sup>. Rappelons que l'ode 1.15 est la seule ode à ne pas se présenter comme un discours, mais à être un récit introduisant les paroles d'un personnage qui, à son tour, entreprend une narration prophétique. La *mimesis* est ainsi à son comble : le poète représente dans l'espace strophique l'inquiétude de Nérée devant les images qu'il prévoit de la guerre de Troie à l'intérieur du récit qui nous est donné de Pâris enlevant Hélène. Pris dans un tel jeu, le sens laisse miroiter des images richement évocatrices, celle des divinités, des héros homériques. On comprend que cette poétique, unique dans les *Odes*, s'appuie sur une chorégraphie complexe du sens dans la strophe, à travers une évocation forte d'Athéna entrant en contradiction avec la grille de lecture métrique.

Si l'on s'intéresse maintenant au mot qui suit le changement de membre, on remarque qu'il s'agit toujours d'un adjectif ou d'un nom (il en allait souvent de même dans les changements de proposition<sup>27</sup>) : cela pose le problème des relations entre adjectifs et noms, disjoints ou conjoints. Contrairement aux changements de propositions, on note que le changement de membre non propositionnel est plusieurs fois suivi d'un groupe nominal conjoint qui chevauche le changement de vers en lui retirant ainsi tout relief rhétorique. Cette disposition évitée dans les cas rhétoriquement importants de changements de propositions est acceptée pour des changements de membres plus secondaires, où donc le conflit mètre / syntaxe est moins grave. Nous avons cité plus haut le cas de 3.10. 19-20 où le groupe nominal « aquae || caelestis » encadre le changement de vers ; on citera également le cas de 4.12. 11-12, plus fort dans la mesure où le déterminé précède le déterminant :

delectantque deum,| cui pecus<sup>D4</sup> **et nigri**

**colles** Arcadiae placent.

---

<sup>24</sup> Comme « Pater » dans l'hendécasyllabe saphique 1.2. 2 (cf. p. 687) ou « Faunus » dans l'alcaïque 1.17. 2 (cf. p. 768).

<sup>25</sup> L'action de Pallas prenant les armes est soulignée encore par le « Iam » d'ouverture qui intervient à la diérèse 1 du vers.

<sup>26</sup> Comme nous l'avons dit plus haut, cette strophe joue beaucoup sur les renversements rythmiques créés par les intermots féminins : cf. p. 810.

<sup>27</sup> Cf. *supra* p. 816.

L'absence de relief du changement de vers encadré par « nigri || colles » gêne moins ici, on le comprend, que lorsque cette disposition suit un changement de proposition : ici le changement de groupe nominal à la diérèse quatre est un repère rhétorique secondaire, et dans ce vers 11, la coupe est fortement soulignée. Le conflit rhétorique / métrique est donc moins important ici.

On peut mettre en parallèle à cette disposition le dernier cas non cité de changement de membre après trochaïque quatrième, lequel est suivi d'un groupe [complément du nom – nom] chevauchant la coupe : il s'agit de 1.6. 1-2 :

Scriberis Vario | fortis<sup>F4</sup> et hostium

uictor, Maeonii carminis alite.

Ici non plus, la quatrième trochaïque n'est pas un repère rhétorique très important dans le vers (la coupe métrique séparant le verbe et le complément d'agent des attributs n'est pas sans relief) ; cependant, ce repère n'est pas sans importance et avec lui débute un groupe qui se poursuit par delà le changement de vers « et hostium || uictor ». Il y a donc là également un conflit mètre / syntaxe intéressant. C'est là le premier vers de l'ode qui se présente comme une *recusatio* du genre épique (« Maeonii carmen ») : le poète semble alors, dans ce vers, vouloir donner, malgré tout, le spectacle de la richesse rythmique de sa poésie lyrique.

Sur le mot qui suit le changement de membre, on voit peu de différences entre la trochaïque quatrième et la diérèse 4. Les dispositions employées appellent peu de commentaires. Nous en resterons donc là.

L'analyse des membres rythmiques non propositionnels coordonnés en trochaïque quatrième et en diérèse 4 conduit à des conclusions proches de ce que nous avons vu avec les membres propositionnels : la trochaïque quatrième est rare, mais, quand elle est utilisée, elle fait l'objet d'un arrangement verbal qui lui donne une importance stylistique remarquable.

Afin d'approfondir notre compréhension de ces effets rythmiques, nous allons mener une étude plus précise du rythme créé dans le vers par ces coupes rhétoriques.

#### d) Organisation rythmico-métrique du vers

Si l'importance des coupes rhétoriques, en terme de fréquence, est différente en asclépiade mineur de ce que l'on trouve dans les autres vers, c'est qu'elles ont un effet différent sur l'organisation rythmique du vers. Le second hémistiche de l'asclépiade mineur a beau avoir la même apparence que celui de l'hendécasyllabe alcaïque, l'effet des repères rhétoriques est différent parce qu'ils modifient le rythme de l'ensemble du vers. Or l'asclépiade mineur est un vers très particulier, on le sait<sup>28</sup> : les deux éléments choriambiques

---

<sup>28</sup> Cf. ce que nous en avons dit en introduction p. 59.

qui encadrent la coupe lui donnent une forme d'ensemble notable, et les repères rhétoriques intervenant au cours de ce vers ne peuvent qu'avoir un fort effet rythmique sur lui.

Le repère rhétorique en quatrième trochaïque crée, dans le vers, un rythme que nous avons déjà analysé et sur lequel il paraît inutile de revenir : il s'agit, dans une lecture *ad sensum*, d'un renversement rythmique qui contraste vivement avec la lecture *ad metrum*. L'accélération du débit que provoque le partage du biforme donne au vers une vivacité à laquelle peut s'associer un sentiment de réorganisation très originale dans le cas où la coupe est précédée d'un dissyllabe iambique. L'organisation [2 | 2] autour de la coupe donne une apparence vive et originale au vers<sup>29</sup>.

Qu'en est-il maintenant du repère rhétorique en diérèse 4. À la position identique en alcaïque, nous avons vu un manque d'équilibre ; qu'en est-il dans l'asclépiade mineur, où ce repère est plus fréquent ?

La nature de l'asclépiade mineur incite à chercher une rerythmisation non tant dans le *côlon* qui suit le repère rhétorique<sup>30</sup> que dans celui qu'il précède, non pas dans une unité métrico-rythmique qui chevaucherait deux vers, mais dans la réorganisation rythmique d'un vers.

Les cas les plus évidents d'une telle réorganisation rythmique sont les cas possibles de double coupe : nous n'en avons pas trouvé beaucoup de très notables dans l'hendécasyllabe alcaïque. Qu'en est-il ici ? La longueur de l'asclépiade mineur permet d'imaginer 6 dispositions de double coupe rhétorique intervenant en milieu d'hémistiche :

- celle qui contient un partage du biforme au deux hémistiches :

Trochaïque deuxième / trochaïque quatrième :  $\text{— — — } \cup^{F2} \text{ u — | — } \cup^{F4} \text{ u — } \cup \times$

- celles qui contiennent un partage du biforme dans le second hémistiche :

Trihémimère / trochaïque quatrième :  $\text{— — — } \cup^T \text{ u u — | — } \cup^{F4} \text{ u — } \cup \times$

Diérèse 1 / trochaïque quatrième :  $\text{— — } \cup^{D1} \text{ — u u — | — } \cup^{F4} \text{ u — } \cup \times$

- celles qui contiennent une diérèse quatre dans le second hémistiche :

Trochaïque deuxième / Diérèse 4 :  $\text{— — — } \cup^{F2} \text{ u — | — } \cup \cup^{D4} \text{ — } \cup \times$

Trihémimère / Diérèse 4 :  $\text{— — — } \cup^T \text{ u u — | — } \cup \cup^{D4} \text{ — } \cup \times$

Diérèse 1 / Diérèse 4 :  $\text{— — } \cup^{D1} \text{ — u u — | — } \cup \cup^{D4} \text{ — } \cup \times$

<sup>29</sup> Les métriciens antiques étaient sensibles à cette apparence de l'asclépiade mineur : Atilius Fortunatianus (*GLK* VI 296. 10-13), comme le ps. Caesius Bassus, scande l'asclépiade mineur comme un trimètre antispastique acatelectique : — — — u | u — — u | u — u x Une telle scansion invite nettement à rapprocher ce vers de rythmes ioniques à l'ethos lascif.

<sup>30</sup> Comme nous en avons repéré *supra* pour les hendécasyllabes saphiques (p. 705) et alcaïques (p. 776).

Nous verrons au fil de l'analyse si ces dispositions possibles sont effectivement réalisées. On peut organiser l'étude, comme nous l'avons fait pour les autres vers<sup>31</sup>, selon les procédés permettant la création de double coupe.

1. La double coupe rhétorique peut être créée par deux changements de membres, intervenant dans le premier et dans le second hémistiche du vers. Les cas de telles dispositions ne sont pas très probants dans l'asclépiade mineur, parce que les deux repères ne sont jamais de nature identique. En 3.10. 5, on a deux changements de membres, un changement de proposition au premier hémistiche à la diérèse 1, un changement de groupe nominal au second à la diérèse 4. Pourtant ici, le sentiment de double coupe rhétorique est rendu sensible grâce à l'anaphore :

Audis <sup>D1</sup> **quo strepitu** | **ianua**, <sup>D4</sup> quo nemus  
inter pulchra satum tecta remugiat  
uentis, et positas ut glaci et niues  
puro numine Iuppiter?

S'il n'y avait l'anaphore de « quo », le changement de proposition après « audis » n'aurait aucun relief rhétorique ; mais ici, la colométrie est assez nette et incite à distinguer aux extrémités du membre « quo strepitu ianua » la double coupe rhétorique diérèse 1 / diérèse 4. Cependant cette double coupe n'est apparemment pas porteuse d'une régularité rythmique sensible : elle souligne dans le premier hémistiche la forme choriambique de l'élément métrique, tandis qu'elle apporte au second une forme dactylique. Cette double coupe tend à donner un sentiment de déséquilibre qui peint la tempête que le poète dit endurer à la porte de sa bien-aimée.

En 1.15. 11, aucune anaphore ne souligne le *côlon* central, de sorte que les deux repères rhétoriques, étant d'importance différente, permettent difficilement de donner le sentiment d'un double coupe, d'autant moins que celle-ci, diérèse 1/ quatrième trochaïque, ne crée aucune disposition verbale régulière :

... ! quanta moues funera Dardanae  
genti !<sup>D1</sup> **iam galeam** | **Pallas**<sup>F4</sup> et aegida  
currusque et rabiem parat.

Dans le troisième et dernier cas de double changement de membre rhétorique en cours d'asclépiade mineur, 3.16. 7, la nature très différente des deux repères ôte sans doute également toute possibilité de symétrie :

..., Iuppiter et Venus  
risissent :<sup>T</sup> **fore enim** | **tutum iter** <sup>D4</sup> et patens

---

<sup>31</sup> Cf. p. 717 sq.



conuerso in pretium deo

Le *côlon* « fore enim tutum iter » est délimité avant par un changement de proposition, après par un changement de groupe adjectif. Ces deux repères sont de niveaux très différents, de sorte que l'isolement du *côlon* n'est pas évident ; il peut être suggéré néanmoins, surtout si le récitant le met en valeur. Ici pourtant, la double coupe ainsi créée est porteuse d'une régularité rythmique forte : il s'agit d'une double coupe trihémimère / diérèse 4. Pour étudier cette régularité, nous nous appuyerons sur d'autres cas plus évidents que nous irons chercher dans le second procédé de création de double coupe.

2. Une double coupe peut être sensible, lorsque le groupe syntaxique qui s'achève au second hémistiche débutait au cours du premier, sans qu'il s'agisse d'un cas où nous puissions parler de changement de membre rythmique. On citera ici 1.6. 9 :

5 Nos, Agrippa, nec haec dicere nec grauem  
Pelidae stomachum cedere nescii,  
nec cursus duplicis per mare Vlixei  
nec saeuam Pelopis domum

conamur,<sup>T</sup> **tenuēs** | **grandia**,<sup>D4</sup> dum pudor

10 inbellisque lyrae Musa potens uetat  
laudes egregii Caesaris et tuas

12 culpa deterere ingeni.

Comme nous l'avons dit, un début d'apposition n'est pas considéré dans nos relevés comme un changement de *côlon* rythmique ; reste qu'ici, l'isolement du groupe « *tenuēs* | *grandia* », du fait de l'antithèse entre les deux mots, est très marquant. Or cet isolement crée une double coupe rhétorique trihémimère / diérèse 4 très sensible.

La double coupe trihémimère / diérèse 4 a un effet de rerythmisation rhétorique du vers très notable. Elle crée, en effet, autour de la coupe une structure [ 3 | 3 ] où se confrontent un anapeste et un dactyle : «, tēnūēs | grāndiā, ». L'opposition de ces deux unités métriques était sensible pour les Anciens<sup>32</sup> : se confrontent dans le genre égal (*genos ison*) un mouvement ascendant et un mouvement descendant.

J. Veremans, dans son analyse de la disposition des mots dans l'asclépiade, a été sensible aux vers organisés [3+3| 3+3] du type :

1.1. 26 : uēnātōr tēnērāe | cōniūgīs īnmēmōr

---

<sup>32</sup> J. Luque Moreno, 1995, p. 273-275 souligne que les métriciens anciens définissent essentiellement l'anapeste comme l'antithèse du dactyle, l'ἀντιδάκτυλος par excellence.

Cette parfaite régularité verbale du vers, disposé en quatre trissyllabes dont les deux centraux se confrontent dans un mouvement ascendant /descendant, est susceptible sans doute d'avoir une valeur stylistique. Dans le vers ci-dessus, l'organisation embrassée du groupe nominal, l'homéotéleute en [or] entre les deux mots aux extrémités amènent J. Veremans à parler même de « *uersus aureus* (...) qui répond véritablement à la conception classique de la symétrie et de l'harmonie »<sup>33</sup>. Il remarque que la disposition verbale [ 3 | 3] autour de la coupe est la plus fréquente dans les *Odes* et en conclut que cette organisation en symétrie est « un élément formel constant du *metrum asclepiadum* »<sup>34</sup>.

L'étude de J. Veremans ne s'intéresse à la régularité de cette construction que dans les cas de vers syntaxiquement unifiés, dans des dispositions embrassées comme dans le vers cité ci-dessus, ou encore :

3.10 18 : nēc Māurīs ānīmūm | mītīor ānguībūs.

De telles dispositions créent un unisson parfait des deux rythmes, métrique et rhétorique, puisque la coupe joue pleinement le rôle d'axe de symétrie.

Lorsqu'en revanche, dans les cas qui nous occupent, nous, les deux intermots trihémimère et dièrèse 4 sont le lieu de changements de membres rhétoriques, il ne s'agit plus d'unisson entre les deux grilles. Certes, dans un vers comme 1.6. 9, que nous venons de citer, l'opposition « tenues / grandia », anapeste / dactyle, se fait autour de la coupe métrique, comme autour d'un axe de symétrie ; mais du point de vue du déploiement rhétorique de la phrase, pris en lui-même, la coupe métrique a peu de relief, les reliefs essentiels étant en cours d'hémistiche. On a alors là un autre emploi des possibilités rythmiques dont est porteuse l'organisation verbale [ 3 | 3] lorsque les deux extrémités correspondent à des changements de membres rythmiques.

Le vers 1.6. 9 prend place dans une longue phrase de deux strophes (v. 5-12) qui exprime une *recusatio* des sujets épiques : le poète refuse d'écrire une épopée (première strophe, v.5-9 « ... conamur ») parce que sa muse est une muse légère (deuxième strophe, v. 9-12 « dum pudor... »). Le passage du fait à la cause se fait par un enjambement d'une strophe à l'autre, le verbe principal « conamur » étant placé en rejet<sup>35</sup>. C'est en fait le vers 9 tout entier qui fait le lien entre les deux propositions de la phrase (principale et subordonnée causale), entre les deux idées de l'énoncé ( <sup>1</sup> je refuse, <sup>2</sup> parce que je ne peux pas), entre les deux strophes. Or l'organisation rythmique du v. 9, telle que nous l'avons analysée, évite toute structure binaire, puisque la coupe double organise le vers en trois membres :

<sup>1</sup> [Nos non haec dicere] || conamur, / tenues grandia, / <sup>2</sup> dum pudor || [uetat]

<sup>33</sup> J. Veremans 1976, p. 35-36.

<sup>34</sup> *Ibid.*, p. 34 : selon ses chiffres, la séquence [ 3 | 3] se rencontre dans 19,4 % des asclépiades mineurs horatiens, bien plus souvent que la seconde séquence la plus fréquente [ 3 | 2] qui ne se rencontre que dans 12,9%.

<sup>35</sup> Sur ce rejet, cf. ce que nous en avons déjà dit p. 208.

De la sorte la transition entre les deux propositions se fait en douceur, à travers le membre central « tenues grandia ». Or ce membre central, par l'antithèse qu'il contient, résume à lui seul, dans ses deux mots, les deux idées des deux strophes ; mais ces deux mots interviennent dans l'ordre inverse des deux idées : le premier mot « tenues » résume l'idée exprimée dans la deuxième strophe, à savoir que la muse du poète est « inbellis », tandis que le second mot « grandia » résume la première idée, que les sujets à traiter sont épiques.

On voit donc ici que la coupe double du vers 1.6. 9 crée un nouveau rythme dans l'asclépiade mineur, un rythme ternaire régulier qui joue un rôle fondamental pour l'ensemble de la phrase. Par là, le poète fait montre de tout l'art lyrique dont il est maître et qui semble pouvoir concurrencer les sujets épiques qu'il se refuse ici à traiter.

Ce vers 1.6. 9 est l'exemple le plus remarquable des doubles coupes que l'on peut rencontrer dans les asclépiades mineurs employés dans les quatrains horatiens. Au moins, il démontre qu'un autre rythme, rhétorique, est possible dans ce vers. Comparable à lui, dans la nature des coupes et dans le procédé qui les crée, mais moins fort cependant, est le vers 3.10. 13 :

13 O quamuis <sup>T</sup> **neque te** | **munera** <sup>D4</sup> nec preces

nec tinctus uiola pallor amantium

15 nec uir Pieria paelice saucius

curuat, supplicibus tuis

17 parcas, ...

Ici, comme en 3.10. 5, c'est l'anaphore « neque... nec... » qui donne l'impression de double coupe rhétorique, en trihémimère et diérèse 4, qui crée une disposition [3 | 3]. Il nous semble que le sentiment de double coupe rhétorique est d'autant plus sensible que la coupe métrique est dénuée de relief, intervenant après un monosyllabe. Dans cette strophe, la coupe double peut également avoir un effet d'animation du discours en complexifiant le rythme : de fait, on est ici dans une phrase exclamative, qui débute sur l'interjection « O ».

Dans ce passage de 3.10, comme dans le cas précédent de 1.6, Horace développe une rhétorique d'une ampleur assez exceptionnelle. La structure périodique de la phrase en 3.10. 13-18, la parfaite symétrie de celle en 1.6. 5-12 visent à donner de la voix lyrique une image puissante et sûre d'elle-même, capable de concurrencer les sujets épiques qu'elle refuse de traiter en 1.6 ou de mettre fin, avec ironie, aux plaintes élégiaques en 3.10<sup>36</sup>. Pour donner le spectacle de cette puissance de la voix lyrique, le poète fait suivre au déploiement phrastique

---

<sup>36</sup> Sur les rapports entre 3.10 et l'élégie, cf. ce que nous en avons dit p. 103 et dans notre analyse de la strophe 3.10. 9-12 (p. 354).

une chorégraphie originale qui propose de l'asclépiade mineur une rerythmisation prenant appui sur l'ambiguïté des éléments choriambiques<sup>37</sup>.

Le vers 1.6. 5, au début de la même phrase que 1.6. 9, suscite une double coupe par le même procédé qu'à la strophe suivante mais cette double coupe est moins régulière :

Nos, Agrippa, <sup>T</sup> **neque haec** | **dicere** <sup>D4</sup> nec grauem

Pelidae stomachum ...

Ici aussi la double coupe rhétorique acquiert une force du fait que la coupe métrique est totalement sans relief intervenant entre l'objet et le verbe. Cependant cette double coupe ne crée pas un rythme rhétorique très régulier : il s'agit d'une disposition trochaïque deuxième / Diérèse 4, qui organise le premier élément choriambique par un partage du biforme, tandis que le second élément prend une forme dactylique. Il est difficile de voir là une organisation nette. Il s'agit de rompre avec la régularité métrique.

Enfin le dernier cas qui répond aux critères du procédé 2., étant dénué d'anaphore, apporte peu de relief aux deux coupes rhétoriques :

Laudes <sup>D1</sup> **egregii** | **Caesaris** <sup>D4</sup> et tuas

Le groupe central « egregii Caesaris » qui dispose les deux éléments choriambiques en un choriambe et un dactyle n'apporte pas un rythme rhétorique très régulier non plus. Il est donc sans grande pertinence.

3. le troisième procédé consiste en la postposition au cours du premier hémistiche du mot introducteur du groupe qui s'achève dans le cours du second. Ce procédé se rencontre une fois dans les asclépiades mineurs dans un cas qui peut ainsi avoir un certain effet de double coupe. Il s'agit de 4.12. 21 :

Ad quae <sup>D1</sup> **si properas** | **gaudia**, <sup>D4</sup> cum tua

uelox merce ueni.

Reconnaissons cependant que là encore le relief de cette double coupe est faible : c'est la diérèse 4 qui domine seule. De plus, l'organisation des deux éléments en un choriambe et un dactyle n'a pas grande régularité. Le cas est donc également peu pertinent.

Pour conclure sur ce point, il apparaît qu'en asclépiade mineur le jeu des doubles coupes rhétoriques n'est pas bien fréquent ; cependant les cas que nous avons pu relever (parmi les plus pertinents, 1.6. 9, 3.10. 13) montrent qu'Horace connaît un tel jeu rythmique. Surtout, cela permet de voir combien ces coupes rhétoriques sont à même de donner au vers

---

<sup>37</sup> Cette ambiguïté tient au début descendant et la fin ascendant de ce rythme : le choriambe, comme son nom l'indique, confronte deux pieds opposés, le trochée (ou chorée) et l'iambe. Sur l'ambiguïté « éthique » de ce rythme, ce que nous en avons dit dès notre introduction (p. 55 note).

un rythme nouveau et original. Le partage de l'élément choriambique peut être fait de façon variée et le rapport avec l'élément du premier hémistiche permet des effets de régularité ou d'irrégularité divers. Parmi les cas recensés, nous avons pu voir que c'était essentiellement dans les cas de diérèse 4 (présentation de l'élément en un dactyle) qu'un dialogue se faisait avec le premier hémistiche ; en particulier, la disposition trihémimère / diérèse 4, par la confrontation d'un anapeste au dactyle crée un rythme original.

On voit donc que la diérèse 4 de l'asclépiade mineur est à même de suggérer dans le vers une rythmisation rhétorique tout à fait notable, qu'on ne trouvait nullement dans l'hepthémimère de l'hendécasyllabe alcaïque. Cela explique sans doute qu'Horace accepte un repère rhétorique à cet endroit en asclépiade davantage qu'en alcaïque.

#### Bilan de l'étude du second hémistiche asclépiade mineur

Cette analyse des coupes rhétoriques en cours de second hémistiche des asclépiade a et b peut permettre de tirer une conclusion globale. Si l'on exclut le cas 4. du Tableau C-30, on dénombre :

- 6 quatrièmes trochaïques pour 259 vers, soit une fréquence de 23,2 ‰
- 14 diérèses 4 , soit une fréquence de 54, 1 ‰

Si l'on compare ces chiffres (qui, redisons-le, sont faibles et doivent être maniés avec précaution) à ceux établis pour les hendécasyllabes alcaïques et saphiques, deux constatations peuvent être faites.

Pour ce qui est de la quatrième trochaïque, on note qu'elle est encore plus rare qu'en hendécasyllabe alcaïque (34,7 ‰). Les conclusions tirées de l'étude de la prosodie doivent donc être précisées. Nous avons vu qu'apparemment les restrictions prosodiques existant pour l'hendécasyllabe alcaïque n'existaient pas ou étaient moins respectées dans l'asclépiade mineur. Force est de constater néanmoins maintenant que la grille rhétorique répugne à prendre appui sur cet intermot féminin. L'asclépiade mineur n'est pas indifférent au partage des brèves qui suggère un contre-rythme. Celui-ci a indéniablement des capacités stylistiques que nous avons repérées dans les cas ci-dessus : animation du discours, vivacité.

La diérèse quatre, quant à elle, est un repère rhétorique relativement important dans les asclépiades mineurs en emploi strophique, légèrement plus important que l'hepthémimère en alcaïque (où il paraît pourtant exactement identique) ou en saphique (47 ‰), mais toujours, bien sûr, bien moins fréquent que la diérèse trois de l'hendécasyllabe saphique (86,2 ‰). Par ailleurs, nous avons constaté que cette diérèse 4, qui isole l'élément dactylique derrière la coupe métrique, peut participer à des jeux de rerythmisation *ad sensum* par l'utilisation de doubles coupes. Nous avons été sensible à plusieurs constructions qui associent à la diérèse 4 une trihémimère au premier hémistiche de façon à mettre en relation un anapeste au dactyle. Par de telles pratiques, le poète donne le spectacle d'une rhétorique puissante capable de mettre à son service les structures métriques de façon à créer des effets notables.

Pour achever cette analyse des asclépiades mineurs, il nous faut maintenant nous intéresser aux premiers hémistiches.

### II.4. 3 Changement de membre en cours de premier hémistiche

Pour étudier les changements de membres rythmiques en cours de premier hémistiche d'asclépiade mineur, il faut commencer par certaines remarques d'ensemble. Nous ne pouvons pas en effet commencer immédiatement l'analyse comme pour les hendécasyllabes ; de fait, l'hémistiche de l'asclépiade mineur compte une syllabe de plus et nous nous intéresserons ici aux repères rhétoriques intervenant non seulement à la diérèse 1 et à la trihémimère, mais également entre les deux brèves du biforme 2, à la trochaïque deuxième. Ce sont trois positions qui vont nous occuper ici. Il va nous falloir commencer par définir, à ces différentes positions, les coupes rhétoriques susceptibles de concurrencer les coupes métriques. Puis, nous étudierons les rejets en début de vers qui précèdent ces coupes et les contre-rejets devant la coupe métrique qui les suivent.

#### a) Définition des cas de coupe rhétorique

L'examen du Tableau C-7, comparé à ceux concernant les hendécasyllabes, laisse apparaître une tendance intéressante : la proportion de changement de membre à la diérèse 1 (par rapport au total des changements en cours de vers) est supérieure à celle que l'on trouve dans les hendécasyllabes (32,3 % contre 23,5% en saphique et 19,9% en alcaïque) ; en revanche, la somme des pourcentages pour la trihémimère et pour la trochaïque deuxième est encore deux fois inférieure à la proportion en trihémimère dans l'un ou l'autre hendécasyllabes (6,2%+4,6% = 10,8 % contre 21 % dans le saphique et l'alcaïque). En valeur absolue, on ne trouve que 4 repères rhétoriques trihémimères et 3 trochaïques quatrièmes, contre 21 diérèses 1.

Autrement dit, les changements de membres en cours de premier hémistiche asclépiade mineur se concentrent apparemment à la diérèse 1 : c'est là une tendance sans comparaison avec ce que nous avons vu jusqu'ici. Il faut cependant être prudent. Rappelons ce que nous avons dit pour le second hémistiche : les cas d'asclépiades mineurs employés en strophe sont peu nombreux et il faut donc éviter toute conclusion hâtive sur ce point.

Commençons par distinguer, parmi ces changements de membres, ceux qui sont ou non précédés d'un rejet en début de vers ou suivi d'un contre-rejet devant la coupe métrique. Voici le classement des cas :

**Tableau C-32**

	Diérèse 1	Trihémimère	Trochaïque deuxième
1. rejet avant / pas de contre-rejet après	1 : 4,8%	0	0

2. pas de rejet avant / contre-rejet après	5 : 23,8 %	0	0
3. rejet avant / contre-rejet après	15 : 71,4 %	4 : 100 %	3 : 100 %
4. pas de rejet avant / pas de contre-rejet après	0	0	0
Total	21	4	3

Tous les changements de membre en cours de premier hémistiche suscitent soit un rejet avant, soit un contre-rejet après : en cela, ils constituent tous des coupes rhétoriques concurrençant un repère métrique, début de vers ou coupe. Dans la majorité des cas, ils suscitent à la fois un rejet et un contre-rejet : cette double discordance est encore plus fréquente que dans les premiers hémistiches saphiques ou alcaïques.

On dénombre 23 rejets en début de vers devant une coupe rhétorique (16 devant une diérèse 1, 4 devant une trihémimère, 3 devant une trochaïque deuxième) et 27 contre-rejets devant la coupe métrique après une coupe rhétorique (20 après une diérèse 1, 4 après une trihémimère, 3 après une trochaïque deuxième).

Afin de comprendre le sens et l'effet de ces dispositions, nous allons entreprendre l'analyse des membres qui précèdent et qui suivent ces coupes rhétoriques. Comme nous l'avons fait pour les vers précédents, nous étudierons d'abord le membre qui s'achève en rejet devant la coupe rhétorique, puis celui qui débute en contre-rejet après elle.

#### b) Les rejets en début de vers devant diérèse 1, trihémimère, trochaïque deuxième

##### i. Présentation des cas

Comme nous l'avons fait pour les autres vers, commençons par nous intéresser aux 23 cas où le membre qui précède la coupe rhétorique est en rejet par rapport au changement de vers. Voici leur classement :

**Tableau C-33**

	rejet de fin de phrase	rejet de fin de proposition	rejet de fin de groupe nominal	rejet de fin de groupe adjectif	total des rejets <sup>38</sup>
D1	7	5	4	0	16 : 76,2%
T	3	0	1	0	4 : 100%
F2	2	1	0	0	3 : 100%

La comparaison avec les hendécasyllabes est tentante mais risquée : les pourcentages de rejets avant la coupe rhétorique sont ici très supérieurs à ce que l'on trouvait tant dans le saphique que dans l'alcaïque (cf. Tableau C-15 et Tableau C-26 : chiffres compris entre 50 et 75%) ; mais il faut bien noter la différence dans le nombre de cas : en asclépiade mineur, le nombre de repères en cours de premier hémistiche s'élève à 28, en saphique à 91. Face à un

<sup>38</sup> Les pourcentages sont donnés par rapport au total des repères rhétoriques identifiés à ces positions.

tel écart, la comparaison s'avère impossible, d'autant plus que la structure des hémistiches est très différente.

Quant à comparer entre eux les trois repères, cela s'avère également difficile, vu leur rareté à la trihémimère et à la trochaïque deuxième ; en tout état de cause, les rejets avant diérèse 1 demeurent considérablement plus nombreux qu'ailleurs.

Reste donc à reconnaître tout simplement que la coupe rhétorique en cours d'hémistiche est très fréquemment la suite d'un rejet après le changement de vers. Il n'y a que 5 vers, après diérèse 1, où ce n'est pas le cas. Ceux-ci ne sont pas pour autant sans valeur stylistique : on a déjà cité plus haut 3.10. 5<sup>39</sup>, renvoyons également au cas intéressant de 1.14. 10 :

aequor ? Non tibi sunt integra lintea,

**non di**,<sup>D1</sup> quos iterum | pressa uoces malo.

L'anaphore de « non » au début du vers 10, qui marque le changement de groupe sujet, donne un relief rhétorique au début du vers ; on pourrait, alors, considérer que le début de la relative, à la diérèse 1 est sans importance rhétorique.

Cependant, d'une part, il s'agit d'une relative qualificative : le subjonctif qui y est employé a une valeur de potentiel (« Il n'est plus de dieux, que tu pourrais invoquer si le malheur te pressait encore »). Cette valeur de la relative ne lui donne aucun caractère obligé : elle est là en position de rallonge, de sorte qu'une pause de sens pourrait être suggérée avant.

D'autre part, l'anaphore « non...non... » a elle-même un effet intéressant : l'anaphore incite à unifier dans la diction les deux membres reliés. Dans ces conditions, le groupe « non di » se trouve rythmiquement rapproché du vers qui précède, ce qui le sépare, par contrecoup, de la relative qui le suit à la diérèse 1. Une diction spécifique pourrait ainsi donner un net relief à la diérèse 1 du vers 10 : alors, une correspondance verticale se ferait sentir avec le vers précédent, le vers 9 où, cette fois, la diérèse 1 est nettement soulignée par une ponctuation forte.

Mais dans la plupart des cas, le changement de membre au cours du premier hémistiche est le résultat d'un rejet antécédent nettement marqué. Avant d'étudier la nature de l'élément rejeté, on peut, à partir du Tableau C-33, faire un constat sur le membre qui s'achève en rejet : la fréquence des fins de phrases est singulièrement grande. Le nombre de 7 fins de phrases en diérèse 1, sur 16 changements de membres, est significatif : dans les premiers hémistiches, seule la trihémimère de l'alcaïque offrait une telle fréquence. La force de ces rejets est saisissante. Le cas le plus remarquable est évidemment celui de la strophe 1.15. 9-12 :

Heu, heu, quantus equis, quantus adest uiris

---

<sup>39</sup> Cf. *supra* p. 823 : dans ce cas, c'est l'anaphore qui donne sa valeur rythmique au changement de proposition.



**sudor!**<sup>D1</sup> Quanta moues | funera Dardanae

**genti !**<sup>D1</sup> Iam galeam | Pallas et aegida

currusque et rabiem parat.

Dans cette strophe exclamative, très pathétique, le fort décalage entre les ponctuations syntaxiques (et rythmiques, du fait de l'anaphore de « quanta ») et les changements de vers crée un rythme complexe qui accentue le relief de ce passage<sup>40</sup>.

Citons également, dans la strophe précédente, le vers 1.15. 5 :

3 ingrato celeris obruit otio

uentos ut caneret fera

5 **Nereus fata** :<sup>F2</sup> “Mala | ducis aui domum

quam multo repetet Graecia milite,

coniurata tuas rumpere nuptias

8 et regnum Priami domum.”

Ici, la ponctuation intervenant au milieu du biforme 2 est d'importance extrême puisqu'elle correspond à un changement de locuteur par l'emploi d'un discours direct qui se poursuit jusqu'à la fin de l'ode. La phrase qui s'achève ainsi en plein cours de premier hémistiche est donc la phrase introductive de l'ode, totalement distincte du reste. L'importance de ce décalage entre la grille métrique et la grille rhétorique est donc grande.

Comme nous l'avons déjà dit : cette ode 1.15 pousse la *mimesis* à son comble puisqu'elle représente l'histoire de Pâris enlevant Hélène, dans laquelle Nérée intervient et se met lui-même à raconter une histoire. Dans ce jeu de mise en abyme, le passage d'un niveau à l'autre se fait en plein cours de strophe. Le tout reste ainsi pris à l'intérieur d'un unique niveau de représentation, celui du cadre strophique à l'intérieur duquel le poète donne le spectacle de son discours.

Nous venons de reconnaître qu'un nombre important de rejets en début de vers s'achevant en coupe rhétorique consistent en des fins de phrases : il s'agit donc d'une concurrence forte faite par la rhétorique à la métrique. L'étude de cette concurrence doit être approfondie par l'analyse de la nature du mot en rejet.

## ii. Nature du mot en rejet

---

<sup>40</sup> Cf. ce que nous disons de cette strophe p. 820.

Si l'on examine maintenant la nature du dernier mot du membre en rejet, on note des proportions assez comparables à ce que l'on trouvait au premier hémistiche alcaïque :

Tableau C-34

	Diérèse 1	Trihémimère	Trochaïque deuxième	total
adjectif	1	0	0	1 : 4,3 %
nom	12	3	3	18 : 78,3 %
verbe	3	1	0	4 : 17,4 %
Total des rejets	16	4	3	23

Partout, les rejets de noms dominant, tandis que les verbes sont relativement rares. Comparons les deux types de dispositions et leur effet.

➤ *Cas de verbes en rejet :*

Les cas de rejets de verbe en asclépiade mineur ont souvent un effet stylistique très fort et on les trouve dans des phrases où les effets rhétoriques sont nombreux : le rejet de « nosces » en 1.15. 27 intervient 4 strophes après la strophe 1.15. 9-12 citée plus haut<sup>41</sup> et le *pathos* y est encore fort, celui de « curuat » en 3.10. 16 se trouve dans une phrase exclamative, le verbe rejeté « risissent » en 3.16. 7 clôt une proposition introduite par un *si non* de rupture<sup>42</sup> et enfin, on peut citer le quatrième cas, 1.24. 6 :

Ergo Quintilium perpetuus sopor

**urget** ?<sup>D1</sup> cui Pudor et | Iustitiae soror

incorrupta Fides, nudaque Veritas

quando ullum inueniet parem ?

La valeur interrogative de la première phrase est incertaine<sup>43</sup> ; en tous les cas elle se trouve encadrée de phrases interrogatives et injonctives (v. 1-4 et v. v. 6-8). Cette ode est une consolation à Virgile, elle se place sous l'égide de la muse de la tragédie, Melpomène. Le rejet du verbe « urget » participe évidemment au *pathos* général : le sens même du mot indique qu'il s'agit d'un rejet expressif<sup>44</sup>. Avec le puissant « Ergo » initial, Horace donne les marques rhétoriques d'une profonde compassion pour la souffrance de Virgile son ami<sup>45</sup> ; le

<sup>41</sup> Cf. p. 831.

<sup>42</sup> Pour 3.10. 16, cf. p. 199 ; pour 3.16. 7, cf. p. 823.

<sup>43</sup> Si F. Villeneuve, 1929, ponctue cette phrase d'un point d'interrogation, ce n'est pas le cas dans l'édition de F. Klingner, 1959, ni dans le commentaire de F. Cairns, 1995, p. 110.

<sup>44</sup> L'effet du rejet « urget » est d'autant plus fort que la grille métrique se trouve au même moment soulignée par l'effet de rime entre les vers 5 et 6 : « sopor / soror ». Au moment même où les jeux phoniques mettent en évidence la grille de lecture métrique, celle-ci se trouve contrariée par la syntaxe.

<sup>45</sup> Sur l'expression de ces sentiments dans cette ode, cf. G. Nussbaum, « Sympathy and Empathy in Horace », in W. Haase, 1981, p. 2098-2113.

décalage entre métrique et rhétorique est la marque d'une subjectivité vive. Cependant la profondeur de sens apportée par ce rythme complexe peut également être reconnue dans le champ métapoétique<sup>46</sup> : parlant d'un poète, Varus, à un autre poète, Virgile, Horace laisse sentir dans cette ode une réflexion générique. En délaissant le genre de la déploration, en la jugeant inutile, notre poète définit un lyrisme plus mâle, plus actif, même s'il n'est pas dénué de subjectivité.

➤ *Cas de noms seuls en rejet :*

Dans presque tous les autres cas, le mot rejeté est un nom. Dans les cas de trochaïque deuxième, le rejet est chaque fois constitué de deux mots : ces cas particuliers, au nombre de 3, seront étudiés plus loin. Si l'on en reste donc aux cas de noms seuls en rejet, on en recense 15. Parmi eux, 4 ne font pas l'objet d'une attente créée par la disjonction d'un adjectif antécédent. Dans ces cas-là, ils constituent néanmoins des rejets nécessaires en 1.15. 25 et 2.12. 26, du fait de leur fonction syntaxique majeure d'objets directs. Dans les deux autres cas, 3.7. 1-5 et 3.10. 5-7, on a affaire à des rejets non attendus, ni par la syntaxe ni par le sens :

Quid fles, Asterie, quem tibi candidi primo restituent uere Fauonii Thyna merce beatum, constantis iuuenem fide,	Audis quo strepitu ianua, quo nemus inter pulchra satum tecta remugiat <b>uentis</b> , <sup>D1</sup> et positas   ut glaci et niues puro numine Iuppiter?
---	--

**Gygen** ?<sup>D1</sup> ille Notis | actus ad Oricum  
post insana Caprae sidera frigidas  
noctes non sine multis  
insomnis lacrimis agit.

Dans ces deux cas de rejets en début de vers jusqu'à la diérèse 1, on a affaire à des noms auxquels la syntaxe ne donne pas de fonction majeure, le premier étant une apposition, le second un complément circonstanciel de cause : il s'agit d'enjambement additionnel. La tension syntaxique entre les deux vers, en 3.10. 6 -7, entre les deux strophes, en 3.7. 4-5, est alors faible<sup>47</sup>. Cela ne signifie certes pas que cette diérèse 1 soit sans pertinence stylistique.

<sup>46</sup> Sur cette interprétation, cf. M. Lowrie, 1994 et notamment p. 377 : « this poem is a much about poetry as about grief ». De nombreux indices textuels incitent à cette lecture métapoétique : les références à deux poètes contemporains pratiquant des genres concurrents du lyrisme (Varus et Virgile), l'invocation à Melpomène, le nom d'Orphée. De plus, G. Nussbaum, *op. cit.*, p. 2103, note 31, suggère des rapprochements entre le « perpetuus sopor » et Catulle (5.6 : *nox perpetua*) et Lucrèce (3.921 : *aeternum soporem*).

<sup>47</sup> En 3.7.5, cet enjambement additionnel strophique est cependant puissant d'un point de vue sémantique : « Gygen » est le nom chéri de l'amant.

Au contraire, en 3.7. 5, elle provoque un décalage mètre / syntaxe en initiale de strophe en plaçant au début le nom chéri de l'amant ; en 3.10. 7, elle laisse la place à une relance qui va introduire le nom de Jupiter. Mais, malgré cela, du point de vue du membre qui précède la coupe rhétorique, ces noms en rejet ne provoquent pas de tension sémantico-syntaxique.

En revanche, lorsque la tension qui naît du rejet d'un nom est due à un adjectif qui précède, la situation est plus complexe, et variable selon la place de l'adjectif. Comme nous l'avons fait pour les autres vers, il nous faut donc étudier cela maintenant : on pourra ainsi comparer le traitement du membre s'achevant à la diérèse 1 avec celui qui s'achève à la trihémimère. Voici les types d'organisation des groupes nominaux conjoints ou disjoints quand le nom achève le membre rythmique en rejet au premier hémistiche de l'asclépiade :

Tableau C-35

	Diérèse 1	Trihémimère
<u>Hyperbate</u> , l'adjectif étant placé avant :		
- presque <sup>48</sup> au début du vers précédent	1	
- derrière la coupe	1	
<u>Encadrement du groupe nominal</u> , l'adjectif se trouvant		
- presque derrière la coupe		1
- dans le cours du vers précédent		1
<u>groupe adjectif / nom conjoint</u>	6	1
TOTAL	8	3

Une constatation s'impose ici. Comme nous l'avons constaté (cf. Tableau C-33), les fins de membres rythmiques provoquant un rejet en début de vers sont quatre fois plus nombreux devant diérèse 1 que devant trihémimère (16 contre 4). Les totaux du Tableau C-35 montrent que parmi ces cas, ceux où le rejet est celui d'un nom annoncé par un adjectif antécédent, connaissent une répartition d'après une proportion comparable (8 cas en diérèse 1 contre 3 en trihémimère) ; en revanche, la diérèse 1 préfère les groupes nominaux conjoints chevauchant le changement de vers, tandis que la trihémimère est précédée indifféremment d'un nom conjoint ou disjoint de l'adjectif.

Avant diérèse 1, les rejets paraissent ainsi plus rudes qu'avant la trihémimère, puisqu'un groupe nominal unitaire vient retirer tout relief rhétorique au changement de vers qu'il encadre. Les cas sont au nombre de 3 dans la seule ode 1.15 : cela confirme les constatations déjà faites sur la complexité du rythme de cette ode<sup>49</sup>. Nous avons déjà cité 1.15.

<sup>48</sup> « Presque » signifie que l'adjectif est distant du repère métrique d'un monosyllabe, introducteur (« et ») ou proclitique (« me »).

<sup>49</sup> Cf. *supra* p. 820.

9-12 qui contient deux rejets consécutifs et dont le second provient d'un groupe nominal conjoint (« ... Dardaniae || genti ! »). On sera également sensible à 1.15. 22 :

Non Laertiaden, exitium tuae

gentis,<sup>D1</sup> non Pylium | Nestora respicis?

Dans cette interrogation oratoire, le rejet du nom « gentis » crée une discordance rythmique notable : le groupe conjoint « tuae gentis » retire tout relief au changement de vers et, de plus, ce rejet empêche la correspondance verticale de l'anaphore « non ... non... ». Le repère rhétorique de changement de groupe nominal est donc ici le centre d'une contradiction forte avec la grille métrique : le repère métrique est sans relief rhétorique et une puissante régularité rhétorique (l'anaphore) ne prend appui sur aucun repère métrique.

Citons enfin, dans la même ode, le vers 1.15. 17, que l'on mettra en parallèle à 1.14. 9 : ce sont les deux seuls cas où le groupe nominal conjoint chevauche deux strophes, strophe asclépiade a en 1.15. 17, asclépiade b en 1.14. 9 :

	antemnaeque gemant ac sine funibus
...	uix durare carinae
Necquicquam thalamo <u>grauis</u>	possint <u>imperiosius</u>

<u>hastas</u> <sup>D1</sup> et calami   spicula Cnosii	<u>aequor</u> ? <sup>D1</sup> Non tibi sunt   integra lintea,
uitabis strepitumque et celerem sequi	non di, quos iterum pressa uoces malo.
Aiacem :...	

Dans les deux cas, évidemment, la discordance strophe / syntaxe est à son comble et correspond à des passages pathétiques<sup>50</sup>.

En revanche, devant trihémimère, le rejet d'un nom annoncé par l'adjectif à la fin du vers précédent est rare : le cas de 4.13. 18 est unique :

Quo fugit, Venus, heu, quoue color, decens  
 quo motus ?<sup>T</sup> quid habes | illius, illius  
 quae spirabat amores,

L'anaphore de « quo », l'interjection « heu », l'interrogation oratoire, tout cela témoigne, sans contredit, d'une rhétorique du *pathos* affichée. Il s'agit là d'une déploration sur le temps qui passe. Pourtant, le cadre métrique demeure ici très nettement souligné : l'anaphore prend appui sur une double correspondance horizontale (« quo fugit... | quoue... ») et verticale (« quo fugit... || quo motus ? »). De plus, le groupe nominal « decens motus », s'il chevauche le changement de vers, n'est pas entièrement conjoint, étant séparé

<sup>50</sup> Cette disposition a déjà été étudiée dans la première partie, *supra* p. 216.

par « quo », de sorte que le relief du changement de vers n'est pas menacé. Intégrée dans une telle structure, la trihémimère semble être moins rude qu'une diérèse 1 : elle forme un point d'équilibre dans l'hémistiche.

Le poète vient de railler Lyce dont la vieillese a fait fuir les anciens amants ; dans cette strophe, il fait le constat de la perte de la jeunesse, mais la parfaite régularité métrique semble placer le poète au-dessus de cela : Lyce souffre d'avoir perdu sa beauté, mais quand le poète exprime cette souffrance, il le fait à l'intérieur d'un cadre impeccable, comme un *monumentum* qui, lui au moins, survivra au temps.

À l'opposé des structures que nous venons d'étudier, on en trouve d'autres, plus rares (cf. Tableau C-35 : 2) où le groupe nominal est disjoint, l'adjectif antécédent se trouvant au début, au cours, ou à la coupe du vers précédent. L'adjectif étant généralement placé derrière un repère métrique, on a alors affaire à une structure rhétorique ample, qui n'entre pas dans un rude conflit avec la métrique. En 2.12. 14, en dépit du proclitique « me » au début du vers précédent, on peut néanmoins parler d'une quasi correspondance adjectif / nom à l'initiale de vers consécutifs :

Me dulcis dominae Musa Licymniae

cantus,<sup>D1</sup> me uoluit dicere lucidum

fulgentis oculos et bene mutuis

fidum pectus amoribus.

Comme en 1.15. 22, le rejet devant diérèse 1 prive la strophe d'une anaphore avec correspondance verticale (**me...** || **cantus**,/ **me...**). Cette discordance donne certes de la vivacité à ce rejet ; cependant la grille métrique connaît ici un relief autre : le groupe « *dulcis... cantus* » est en quasi correspondance verticale et, encadré par cette disjonction, un autre groupe nominal « *dominae ... Licymniae* » est en relation coupe / fin de vers avec homéoptote horizontale. Au centre de ces deux disjonctions, le nom « *Musa* », sujet de la phrase, derrière la coupe, prend un relief très net. Au moment où Horace refuse de chanter des sujets épiques, et leur préfère la beauté d'une femme, l'épouse de Mécène<sup>51</sup>, il prend un ton d'une ampleur très grande, et qui s'appuie clairement sur le cadre métrique tout en en suggérant une relecture différente d'après le sens. Ce léger décalage suggère un approfondissement du sens et donne toute son importance au mot « *cantus* » : la valeur métapoétique de la réflexion prend ainsi tout son relief.

---

<sup>51</sup> Ps. Acron (*ad Ép.* 1.2. 64) identifie Licymnia à Terentia, l'épouse de Mécène. R.G.M. Nisbet – M. Hubbard, 1978, p. 180-181 reconnaissent ici une originalité par rapport au *topos* de la *recusatio* : ce lieu commun oppose normalement l'amour à la guerre et c'est ce que suggèrent ici les termes *fulgentis oculos*, *fidum pectus*, *mutuis amoribus*. Or ici, aux affaires graves qui touchent la cité, Horace n'oppose pas sa vie privée, mais celle de son *patronus*, Mécène. Par conséquent, le lyrisme horatien ainsi défini se trouve placé à l'intérieur des relations sociales de la cité et non simplement au milieu des plaisirs de la vie privée. Cette originalité dans l'emploi du *topos* littéraire justifie également le décalage entre métrique et rhétorique, qui participe à la profondeur du sens.

On trouve, enfin, avant trihémimère, des dispositions plus lourdes où le nom en rejet clôt un groupe nominal conjoint formé de plus de deux mots et qui avait débuté dans le cours du vers précédent. C'est ce que l'on trouve dans les cas 1.15. 18 et 2.12. 6 :

Hastas et calami spicula Cnosii	nec saeuos Lapithas et <u>nimum mero</u>
uitabis strepitumque et <u>celerem sequi</u>	<u>Hylaeum</u> / domitosque Herculea manu
<u>Aiacem</u> : <sup>T</sup> tamen, heu   serus, adulteros	telluris iuuenes, unde periculum
crines puluere collines.	fulgens contremuit domus

Dans les deux cas, on a affaire à une longue énumération, le rejet intervenant dans des constructions analytiques en rallonge, après le verbe recteur (« uitabis » en 1.15. 17, « aptari citharae modis » en 2.12. 4). L'insistance dont témoignent ces accumulations se retrouve également dans le rejet du nom qui achève un long groupe nominal, « celerem sequi || **Aiacem** » en 1.15. 18, « nimum mero || **Hylaeum** » en 2.12. 6.

Ce poids rhétorique, qui naît de l'énumération de longs groupes nominaux, entre en conflit avec le cadre métrique, non seulement du fait du rejet des noms, mais également dans l'effacement prosodique de certains repères métriques. En 2.12. 5, le « et » qui introduit le groupe nominal donne certes un relief à la coupe, mais celle du vers suivant est obscurcie par élision « domitosqu(e) Herculea ». En 1.15. 18, il est difficile de dire que le groupe nominal « et celerem sequi Aiacem » débute en coupe, dans la mesure où celle-ci est également sans pertinence prosodique, effacée qu'elle est par élision (strepitumqu(e) et celerem...).

On a donc affaire dans les deux cas à des dispositions rhétoriques assez lourdes où le rejet d'un trissyllabe devant trihémimère donne une insistance indéniable à l'énoncé : on notera que, chaque fois, ce nom rejeté est un nom propre, ce qui le rend d'autant plus important. Dans l'une comme dans l'autre strophe, nous avons affaire à des sujets épiques, soit racontés par Nérée en 1.15, soit refusés par le poète en 2.12. La discordance entre métrique et rhétorique qui se crée dans ces deux situations provient d'un déploiement phrastique assumant des sujets graves et amples et s'organisant dans le cadre strophique selon une chorégraphie complexe : par là, le poète montre en quoi sa poétique est à même de rivaliser avec celle de l'épopée.

Il semble donc résulter de tout cela que les rejets devant diérèse 1 forment des structures assez vives qui créent un conflit fort avec le mètre : on a vu la fréquence des groupes nominaux conjoints chevauchant le changement de vers et l'effaçant ainsi. Ce sont là les rejets les plus fréquents en début d'asclépiade mineur, du moins dans son emploi en quatrain.

Devant trihémimère, les rejets sont plus rares ; ils sont également plus lourds : souvent, ils achèvent de longs groupes nominaux conjoints. De telles dispositions témoignent

d'un poids qu'une observation métrique peut également révéler. En effet, ces trissyllabes en rejet forment des molosses :

⋈ - ⋈ <sup>T</sup> U U ⋈ | ⋈ U U ⋈ U X

Indéniablement ce poids prosodique donne de l'ampleur à ce rejet. Dans l'hexamètre dactylique, R. Lucot a très finement repéré les pouvoirs stylistiques de ces « molosses en rejet » : « Dans la forme molossique des mots, longueur prosodique et lenteur du débit apparaissent propres à exprimer rythmiquement l'étendue dans l'espace et dans le temps, à peindre d'une part les êtres et les choses de dimensions énormes et de l'autre le lent déroulement de la durée »<sup>52</sup>. Ce poids est le bienvenu dans les deux vers que nous venons de citer en 1.15. 18 et 2.12. 6, où sont évoqués des sujets épiques. De même en va-t-il dans le rejet du verbe en 3.16. 7 :

Si non Acrisium, uirginis abditae

custodem pauidum, Iuppiter et Venus

**rīsissēnt** : <sup>T</sup> fore enim | tutum iter et patens

conuerso in pretium deo.

C'est ici le caractère inéluctable des volontés divines que traduit le rejet de « rīsissēnt ». L'emploi du plus-que-parfait du subjonctif avec valeur d'irréel du passé témoigne de la maîtrise du temps, du « déroulement de la durée » qui est le propre de la divinité. Le sujet mythologique ici évoqué correspond de même au *genus grande*. Le molosse en rejet a donc un poids prosodique qu'on ne peut nier.

Bien que la scansion de l'asclépiade mineur soit sujette à caution, les observations de R. Lucot sur l'hexamètre dactylique peuvent sans doute être ici reprises. Le trissyllabe molossique place l'accent de mot dans la syllabe centrale, alors que l'ictus métrique tombe sur deux syllabes atones, graves : tout cela peut accentuer la lourdeur de cette construction. R. Lucot lui-même, à la fin de son article consacré à l'hexamètre dactylique, propose des exemples identiques en asclépiade mineur<sup>53</sup>.

Nous venons de reconnaître des différences assez nettes entre les rejets avant diérèse 1 et ceux avant trihémimère. Restent à examiner les cas de trochaïque deuxième.

#### ➤ *Rejets de deux mots devant trochaïque deuxième*

Lorsque le membre rhétorique s'achève au milieu du biforme, le rejet au début du vers est toujours constitué de deux mots dissyllabiques. On a, dans les asclépiades employés en quatrain, trois cas de rejets prolongés jusqu'au milieu du biforme. L'un est constitué du sujet

<sup>52</sup> R. Lucot, 1967, p. 87.

<sup>53</sup> Rappelons que nos critères définissant le membre rhétorique exclut les appositions : c'est pourquoi nous n'avons pas compté les rejets de « cāntāmūs » en 1.6. 19, de « sī gēstīs » en 4.12. 15 qui sont suivis d'appositions. Pourtant, à un degré moindre, on peut admettre un effet identique de « molosse en rejet ».



et de l'objet en 1.15. 6, un autre du verbe et du sujet en 3.16. 43, le troisième du verbe et de l'objet en 4.5. 35. On voit donc que ce sont toujours des mots assumant une fonction majeure dans l'énoncé. De plus dans deux cas, le nom objet est annoncé par un adjectif disjoint : il s'agit de 1.15. 5 et 4.5. 35 :

	[te]...  et Laribus <u>tuum</u>
ingrato celeris obruit otio	<b>mīscēt <u>nūmēn</u></b> , <sup>F2</sup> uti   Graecia Castoris
uentos ut caneret <u>fera</u>	et magni memor Herculis.

**Nērēus fātā** :<sup>F2</sup>«mala | ducis aui domum  
quam multo repetet Graecia milite,

Dans ces deux dispositions, très comparables l'une et l'autre, les noms objets « fata », « numen » constituent l'achèvement attendu de l'énoncé : les verbes faisaient attendre un objet, de même que l'adjectif faisait attendre un nom. Mais ce n'est pas le premier mot du vers qui vient résoudre la tension, c'est le second : l'attente est donc longue, et qu'elle se résolve sur un mot trochaïque n'est pas sans valeur. Il y a là une forte contradiction entre une résolution syntaxique attendue et un intermot féminin, de faible importance métrico-prosodique. Le partage des brèves forme, dans ces conditions, un incident assez notable, dans le croisement des deux grilles, métrique et rhétorique.

C'est le cas, nous l'avons déjà dit, en 1.15. 5 où le renversement rythmique ainsi créé correspond à un changement de locuteur. Or le rapprochement du sujet et de l'objet a pour effet de créer un lien très fort entre Nérée et son chant : le vieillard de la mer incarne ainsi la prophétie par excellence. On a ainsi, précédant le changement de proposition, un groupe très unifié dont l'achèvement constitue un repère au relief fort.

Dans le cas de 3.16. 43, le rejet n'est pas le lieu d'une disjonction du groupe nominal :

... ;| multa petentibus

**dēsūnt mūltā** ;<sup>F2</sup> bene est | cui deus obtulit  
parca quod satis est manu.

Ici, la disposition des mots de la proposition est évidemment intéressante : cet énoncé est formé d'un complément d'attribution au second hémistiche d'un vers (« multa petentibus ») et du groupe verbe-sujet dans le premier hémistiche du vers suivant. L'énoncé débute et s'achève sur le même mot, « multa », qui crée un jeu de parallélisme : « À qui beaucoup demande, il manque beaucoup ». Ce parallélisme constitue un effet rhétorique qui unifie l'énoncé en lui donnant une apparence circulaire. Dans ces conditions, on comprend que, là encore, l'achèvement de l'énoncé constitue un repère très fort, qui entre en nette contradiction avec l'intermot féminin, où la moindre pause est impossible.

L'étude du membre qui précède la coupe rhétorique permet donc de tirer quelques conclusions. La diérèse 1 est la coupe la plus fréquente : elle est généralement précédée de membres dont la disposition est assez vive, formant un conflit direct avec le mètre. Devant trihémimère, le poids du trissyllabe molossique donne à cette construction une lourdeur dont l'effet est assez différent. Enfin, devant trochaïque deuxième, le conflit est net entre l'importance rhétorique du rejet et l'intermot trochaïque qui le suit.

Mais il faut alors se demander, comme nous l'avons fait pour les autres vers, comment se structure la suite du vers.

c) Les contre-rejets devant la coupe métrique après diérèse 1, trihémimère, trochaïque deuxième

La coupe rhétorique en cours de premier hémistiche, comme nous l'avons vu pour les autres vers, n'entre pas seulement en contradiction avec le changement de vers, du fait de rejets ; elle peut également remettre en cause le rythme métrique d'ensemble du vers. Cela dépend du relief donné à la coupe métrique qui suit. Nous avons relevé, dans le Tableau C-32, 27 contre-rejets devant la coupe métrique après une coupe rhétorique (20 après une diérèse 1, 4 après une trihémimère, 3 après une trochaïque deuxième)<sup>54</sup>.

Avec une telle disposition phrastique, la coupe rhétorique est douée d'un relief plus grand que la coupe métrique qui la suit. Pour autant, comme nous l'avons vu pour les autres vers, des dispositions verbales permettent de souligner le rythme métrique et de lui donner ainsi un relief qui soutienne la concurrence du rythme rhétorique.

i. Relief rhétorique apportée à la coupe métrique

Contrairement à ce que nous avons fait pour les autres vers, le faible nombre d'asclépiades mineurs nous autorise à donner immédiatement le nombre de vers où un membre rythmique débutant dans le cours du premier hémistiche se poursuit dans le second, mais où un relief rhétorique est néanmoins apporté à la coupe métrique ; à chaque fois, on peut, par soustraction, comptabiliser ceux où cette mise en relief est absente :

**Tableau C-36**

<b>Diérèse 1</b>	<b>cas 2 : pas de rejet / contre-rejet</b>	<b>cas 4 : rejet / contre-rejet</b>	<b>TOTAL</b>
<b>TOTAL DES CAS</b>	<b>5</b>	<b>15</b>	<b>21</b>
disjonction coupe /fin de vers	0	4	4

<sup>54</sup> Il n'est qu'un vers où une coupe rhétorique au premier hémistiche n'est pas suivie d'un membre se poursuivant au second hémistiche : il s'agit de 1.14. 2.

2 <sup>e</sup> hémistiche unifié	0	2	2
<b>RESTE</b>	<b>5 : 100%</b>	<b>9 : 60 %</b>	<b>14 : 66,7%</b>

Tableau C-37

<b>Trihémimère</b>	<b>cas 4 : rejet / contre-rejet</b>
<b>TOTAL DES CAS</b>	<b>4</b>
2 <sup>e</sup> hémistiche unifié	1
<b>RESTE</b>	<b>3 : 75 %</b>

Tableau C-38

<b>Trochaïque quatrième</b>	<b>cas 4 : rejet / contre-rejet</b>
<b>TOTAL DES CAS</b>	<b>3</b>
début de proposition subordonnée	1
fin de <i>côlon</i>	0
<b>RESTE</b>	<b>2 : 66,7 %</b>

Les chiffres montrent clairement que, moins encore que les coupes rhétoriques de premier hémistiche alcaïque, celles du premier hémistiche d'asclépiade prennent peu appui sur une coupe métrique de fort relief. En vers alcaïque, l'absence de relief de la coupe métrique était constatée, après diérèse 1, dans 30% des cas, après trihémimère, dans 58%<sup>55</sup>; en asclépiade mineur, cette absence de relief concerne entre deux tiers et trois quarts des vers contenant une coupe rhétorique, diérèse 1, trihémimère ou trochaïque deuxième.

Les cas de relief de la coupe existent certes. Prenons ainsi le cas de 3.16. 43 :

... | Multa petentibus

desunt multa ;<sup>F2</sup> **bene est** | cui deus obtulit

parca quod satis est manu.

La phrase qui débute après la trochaïque deuxième est formée (selon l'expression « bene est tibi ») d'un groupe adverbe-verbe suivi d'une relative nominale qui débute à la coupe. Le changement de proposition constituant un repère rhétorique moins fort que la ponctuation à la trochaïque deuxième, on peut parler assurément de contre-rejet au sujet de « bene est ». Cependant, il est évident que la coupe métrique est ici dotée d'un relief fort : le changement de proposition marqué par le monosyllabe introducteur « cui » le garantit : est ainsi rétabli le rythme métrique traditionnel en unisson avec la grille rhétorique. Dans un tel cas, la coupe rhétorique a un effet rythmique assez ciblé, concentré autour du membre qui la précède et dont nous avons indiqué plus haut l'intérêt<sup>56</sup>.

<sup>55</sup> Cf. Tableau C-27 et Tableau C-28 p. 796.

<sup>56</sup> Cf. *supra* p. 840.

De la même manière, on peut citer 3.10. 7 :

Audis quo strepitu ianua, quo nemus  
inter pulchra satum tecta remugiat  
uentis,<sup>D1</sup> **et positas** | ut glaciet niues  
puro numine Iuppiter?

Ici l'intermot à la diérèse 1 coïncide avec un changement de proposition qui lui donne valeur de coupe rhétorique. Celle-ci néanmoins n'efface pas la coupe métrique qui se voit soulignée par la disjonction adjectif / nom entre les fins des premiers et deuxièmes hémistiches (...positas | ... niues||) ainsi que par la postposition du monosyllabe introducteur « ut ». Là encore, la coupe rhétorique a un effet stylistique concentré sur le membre qui la précède, et sur le mot en rejet « uentis ». Ce décalage très ciblé de la proposition par rapport au mètre peint parfaitement la tempête ici évoquée, alors qu'en revanche la glace (« positas niues ») dont il est question dans la proposition suivante n'a pas besoin d'un rythme si trouble<sup>57</sup>.

ii. Absence de pertinence prosodique ou rhétorique de la coupe métrique

Dans la majorité des cas, on constate qu'après la coupe rhétorique, aucun relief n'est donné à la grille métrique : dans ces conditions, le décalage phrase / mètre paraît se prolonger sur l'ensemble du vers, au moins. On rencontre également deux cas où la coupe métrique est même effacée par des incidents prosodiques.

➤ *Coupe métrique absente après le repère rhétorique*

On trouve, dans les vers asclépiades, des constructions identiques à celles que nous avons rencontrées en vers alcaïques où, après une coupe rhétorique au premier hémistich, l'intermot traditionnellement césurable est doué de relief mais obscurci par élision. C'est le cas, par exemple, en 2.12. 5 :

Nec saeuos Lapithas et nimium mero  
Hylaeum<sup>T</sup> domitosqu(e) Herculea manu  
Telluris iuuenes, unde ...

Dans cette accumulation de groupes nominaux à l'accusatif, on note une importante discordance entre la répétition des membres syntaxiques fonctionnellement équivalents et celle des membres métriques (les vers), du fait des rejets. La coupe rhétorique trihémimère après le groupe nominal « et nimium mero | Hylaeum » modifie le rythme de l'ensemble du

---

<sup>57</sup> R.G.M. Nisbet – N. Rudd, 2004, p. 144 jugent que la symétrie créée entre « uentis » au début du vers et « niues » à la fin atténue le rejet du nom.

vers. De fait, le groupe nominal suivant « domitosque Herculea manu || Telluris iuuenes » se prolonge également au-delà du changement de vers.

Surtout, on note ici un effacement de la coupe métrique après « domitosque » du fait de l'élision : la coupe est ainsi prosodiquement obscurcie, alors même qu'un certain relief rhétorique pouvait être reconnu à cet intermot du fait, d'une part, de l'unité sémantico-syntaxique de ce qui suit « Herculea manu », d'autre part, de la correspondance verticale à l'intermot césurable d'un groupe disjoint adjectif/nom « domitosque (|) ... || ... iuuenes| ».

Ainsi, la coupe rhétorique trihémimère est le centre d'une discordance prolongée entre les deux grilles, métrique et rhétorique. À la trihémimère, la rhétorique reconnaît un repère où la métrique n'en admet pas ; quant à l'intermot métriquement césurable, alors que la rhétorique lui reconnaît du relief, la prosodie l'obscurcit. De plus, on notera ici que les disjonctions adjectif / nom sont très amples dans les deux groupes qui encadrent la trihémimère : en fait, la tension métrico-rhétorique est ici poursuivie sur deux vers : « | et nimium ...|| Hylaeum domitosque... ||| ... iuuenes| ».

On voit qu'ici la discordance entre les deux grilles rythmiques est très forte : le rythme est donc complexe. Comme nous l'avons déjà dit<sup>58</sup>, Horace développe ici une poétique qui vise à concurrencer celle de l'épopée dont il dit ne pas vouloir traiter les sujets.

➤ *Absence de relief rhétorique apporté à la coupe métrique*

La plupart du temps, c'est bien sûr dans l'interaction avec la rhétorique que la coupe métrique perd de sa pertinence stylistique face à la coupe rhétorique.

Bien souvent, aucun procédé rhétorique ne donne de relief à la grille métrique, mais aucun ne l'efface non plus, aucun autre du moins que la coupe rhétorique du premier hémistiche. Ainsi en 3.7. 5 :

4      constantis iuuenem fide,  
  
5      Gygen <sup>?D1</sup> **Ille Notis** | actus ad Oricum  
         post insana Caprae sidera frigidas  
         noctes non sine multis  
  
8      insomnis lacrimis agit.

Dans le groupe participial « ille Notis actus ad Oricum », on peut parler de contre-rejet à propos de « <sup>D1</sup> ille Notis| ». Le second hémistiche de ce vers a certes une unité sémantico-syntaxique de type [verbe-complément], unité qui peut légèrement souligner l'hémistiche, mais en même temps, la coupe métrique est encadrée par un groupe de type [complément+verbe], « Notis | actus » qui ne permet pas de reconnaître le moindre relief

<sup>58</sup> Cf. p. 838.

rhétorique à ce repère métrique. Dans ces conditions, on dira donc que la grille métrique n'est pas appuyée, globalement, par la syntaxe<sup>59</sup>.

Il arrive également que la coupe métrique soit franchement effacée rhétoriquement. C'est le cas lorsque cette dernière est encadrée d'un couple déterminant|déterminé. La situation qu'on rencontre en 1.15. 22 et 2.12. 26 est celle d'un couple adjectif|nom débutant après le repère rhétorique, diérèse 2 chaque fois :

Non Laertiaden, exitium tuae	cum flagrantia detorquet ad oscula
gentis, <sup>D1</sup> non <b>Pylum</b>   <b>Nestora</b> respicis ?	ceruicem <sup>D1</sup> aut <b>facili</b>   <b>saeuitia</b> negat

Dans les deux cas, les groupes nominaux « Pylum Nestora » et « facili saeuitia » encadrent la coupe qui se trouve ainsi dénuée de tout relief. La diérèse 1 est alors le repère essentiel dans le rythme général du vers : l'effet est très puissant en 1.15. 22 où ce repère consiste en une anaphore. En revanche, en 2.12. 26, le conflit entre rhétorique et prosodie est repérable, puisque la diérèse 1 correspond à un changement de proposition, formant une pause de sens, mais la synalèphe « ceruic(em) aut... » empêche, par la prosodie même, toute pause à cet endroit.

L'effacement de la coupe métrique est encore plus net dans les dispositions mettant en jeu des monosyllabes, enclitiques ou proclitiques. Ce jeu de monosyllabes, et son effet d'effacement de la coupe, a été étudié plus haut<sup>60</sup>. Citons deux cas néanmoins : en 1.24, on rencontre au vers 6 un « et » proclitique, introducteur de groupe nominal avant la coupe métrique, alors qu'un changement de proposition s'était produit à la diérèse 2 ; au vers 19, on a un « fit » enclitique devant la coupe, alors que là également la diérèse 1 était douée de relief :

Ergo Quintilium perpetuus sopor	durum: <sup>D1</sup> <b>sed leuius</b>   <b>fit</b> patientia
urget? <sup>D1</sup> <b>Cui pudor et</b>   <b>Iustitiae soror</b>	quicquid corrigere est nefas.

Indiscutablement ici, les monosyllabes, proclitique devant la coupe dans le cas de « et », enclitique après la coupe dans le cas de « fit », lui ôtent tout relief ; dans ces conditions, seul l'intermot à la diérèse 1 constitue une étape dans la grille de lecture métrique

<sup>59</sup> Bien que cela se fasse sans violence, on note, dans toute cette strophe, que plusieurs repères métriques sont sans pertinence rhétorique : la fin du deuxième vers et du troisième vers sont effacés rhétoriquement par des groupes nominaux conjoints (« frigidus || noctes », « multis || insomnis »). Le groupe prépositionnel « post insana Caprae sidera » tend également à effacer la coupe métrique et à suggérer un repère rhétorique à son terme à la diérèse 4. Ces désaccords entre métrique et rhétorique contribuent à un approfondissement du sens qu'il faut aller chercher dans le champ de la réflexion métagénérique : l'ode 3.7 tisse des liens entre lyrisme et élégie en reprenant des *topoi*, mais la position du locuteur conseiller modifie l'appréhension de ces thèmes. R. Thomas, « Horace and Hellenistic poetry », in S.J. Harrison, 2007 (éd), p. 58 insiste sur l'influence de la poésie érotique hellénistique dans cette ode. S.J. Harrison, 1988 (1), note de plus un parallèle entre l'histoire d'Astérie et Gygès et celle de Pénélope et Ulysse : le commentateur note que la référence à *l'Odyssée* est typique de la littérature érotique.

<sup>60</sup> Cf. p. 633 sq.

du vers. On sera sensible, en 1.24. 5-6, aux jeux de sonorité dans les homéotéleutes en « – or ». À l'extrémité des deux vers, cette rime entre deux paronymes « sopor / soror » souligne la grille métrique dans une correspondance verticale ; mais au niveau horizontal, au vers 6, l'homéotéleute souligne cette fois, dans la grille rhétorique, la finale de deux groupes nominaux fonctionnellement équivalents « pudor et soror ». Le jeu phonique participe ainsi des deux grilles, les soulignant tantôt l'une tantôt l'autre, et par-là, les confrontant ; c'est d'autant plus fort au vers 6 que l'homéotéleute rhétorique « pudor et| ... soror » se fait dans un décalage d'un monosyllabe avec la coupe.

Outre ces deux cas, il en est un troisième, assez intéressant car il semble créer une sorte de parenthèse : il s'agit de 1.15. 18-20 :

... et celerem sequi

Aiacem :<sup>T</sup> **tamen, heu** | serus, adulteros

crines puluere collines.

Même après le rejet du nom « Aiacem », le rythme métrique du vers est mal souligné : la coupe est encadrée par le groupe « heu serus » qui constitue une unité sémantique, du moins tel que nous l'interprétons<sup>61</sup>. F. Plessis et J. Lejay donnent en effet de ce « serus » une explication intéressante : « Le poète par la bouche de Nérée veut dire que la mort de Pâris, survenant plus tôt, eût évité de longs massacres, soit en empêchant la guerre d'éclater, soit en l'arrêtant dans son cours »<sup>62</sup>. En ce sens, le « hélas » peut donc porter non sur la mort de Pâris, mais sur le fait qu'elle arrive trop tard. On a ainsi un groupe parenthétique qui encadre la coupe et crée un rythme rhétorique qui ne correspond pas au rythme métrique. On notera d'ailleurs que la proposition qui débute ainsi après la trihémimère se poursuit au vers suivant, n'apportant au changement de vers aucun relief du fait d'un groupe adjectif | nom qui l'encadre : « adulteros || crines ».

#### Bilan de l'étude du premier hémistiche asclépiade mineur

À partir de ces analyses, on peut donc tirer des conclusions sur l'effet des coupes rhétoriques dans le premier hémistiche des asclépiades mineurs. La diérèse 1 est la coupe la plus fréquente, toutes les autres, trihémimère et trochaïque deuxième, demeurant assez exceptionnelles. Cependant, concernant le membre qui suit ces coupes, les tendances sont les mêmes pour toutes les trois : dans la majorité des cas, rien n'est fait ensuite pour redonner un relief au rythme métrique.

C'est là une tendance que l'on trouvait, mais beaucoup moins forte, dans le premier hémistiche alcaïque ; en revanche, dans le premier hémistiche saphique, on avait vu qu'un

---

<sup>61</sup> Y voir une parenthèse constitue une interprétation que fait F. Villeneuve, 1929, *ad loc.* en plaçant des parenthèses au début et à la fin.

<sup>62</sup> F.Plessis – J. Lejay, n. 11 *ad loc.*

membre débutant à la diérèse 1 prenait ensuite très souvent appui sur les repères métriques suivants. L'asclépiade mineur semble donc se démarquer sur ce point du vers saphique ; on peut néanmoins se demander si l'effet est le même que dans le vers alcaïque. Comparons ainsi l'asclépiade mineur 2.12. 26 et l'alcaïque 1.29. 2 :

ceruicem<sup>D1</sup> **aut facili | saeuitia** negat                      gazis<sup>D1</sup> **et acrem | militiam** paras.

Dans les deux cas, l'intermot en diérèse 1 correspond à un changement de proposition qui lui donne valeur de coupe rhétorique majeure dans le vers. La coupe métrique, au contraire, est sans relief, encadrée qu'elle est chaque fois par un groupe nominal unifié, [adjectif | nom]. La disposition des mots est donc strictement identique dans les deux vers.

La différence tient plutôt au fait que l'asclépiade mineur compte douze syllabes et que donc l'intervalle situé entre la coupe rhétorique et la coupe métrique est de quatre syllabes et non de trois comme dans le vers alcaïque. Du coup, il se peut que cette longueur plus grande de l'intervalle rende moins menaçant la coexistence de ces deux coupes, du fait que leur éloignement réduit l'effet de concurrence entre les deux : autrement dit, le rythme métrique peut se rétablir de lui-même après la coupe rhétorique, sans qu'il ait besoin d'être souligné encore par la rhétorique. Cela est d'autant plus vrai, sans doute, que l'intervalle de quatre syllabes isolées entre les deux coupes forme l'élément choriambique qui se répète identique après la coupe : « āut fācīlī | sāeuītīā ». Dans ces conditions, le rythme métrique ressort assez nettement, sans que la rhétorique ait besoin de le souligner encore.

Cet isolement de l'élément choriambique peut, peut-être, justifier l'importance des diérèses 1 en vers asclépiade, et le fait qu'elles ne soient pas ensuite concurrencées par une coupe métrique de fort relief.

Quant aux trihéminèmes et trochaïques deuxièmes, elles sont d'une remarquable rareté ; de plus, en étudiant le membre qui les précède, on a vu qu'elle créait un décalage phrase/vers moins vif qu'avant diérèse 1.

Les tendances des coupes de premier hémistiche asclépiade paraissent révéler un vers de facture métrique très nette – du fait du double élément choriambique –, où la grille rhétorique peut proposer, en creux, un nouveau rythme qui ne fait jamais oublier les repères propres du vers.

### Conclusion de la section

Les analyses que nous venons de faire sur l'asclépiade mineur nous semblent permettre de tirer un certain nombre de conclusions. Ce vers, par sa structure métrique naturelle, est fondamentalement différent des hendécasyllabes alcaïques et saphiques ; même si son second hémistiche est, en apparence, identique à celui de l'alcaïque, il ne peut être considéré isolément et, considéré à l'intérieur du vers entier, il témoigne d'un rythme très différent.



Toute l'originalité rythmique de l'asclépiade mineur tient à l'ambiguïté des éléments choriambiques qui encadrent la coupe métrique. Si, d'après ce que nous avons considéré, la lecture métrique donne à ces éléments une scansion dactylique, en contrepoint, le déploiement phrastique peut en suggérer une rythmisation nouvelle.

Peu fréquentes sont les coupes féminines, les trochaiques deuxième et quatrième ; l'une comme l'autre, lorsqu'elles interviennent, font l'objet d'une mise en valeur intéressante. Il s'agit d'effets rythmiques rares, aux effets puissants, qu'Horace n'utilise que dans des situations particulières. Ces coupes féminines ont la possibilité de suggérer, dans une lecture *ad sensum*, un renversement rythmique, mais c'est, apparemment, au prix d'un incident prosodique. Aussi Horace évite-t-il très nettement de faire de ces intermots des coupes rhétoriques.

La coupe rhétorique la plus fréquente, dans l'asclépiade mineur, est la diérèse 1, dans le premier hémistiche. Cette coupe jouit souvent d'une force remarquable, qui concurrence largement les repères métriques environnants, et le début de vers. Avec cette diérèse 1, le membre rythmique qui commence ensuite isole, entre la coupe rhétorique et la coupe métrique, un choriambe.

Beaucoup plus rare est la coupe trihémimère, qui n'intervient pourtant qu'une syllabe après la diérèse 1. Cette rareté tient sans doute à la nature du rejet en début de vers qui la précède. Le mot molossique est d'un poids exceptionnel : en rejet en début de vers, il ne peut intervenir que dans des cas rares et stylistiquement pertinents. On comprend donc qu'Horace en use avec parcimonie. Quand il l'utilise, c'est selon des dispositions verbales qui en accentuent encore le poids.

Seulement un peu moins fréquente que la diérèse 1 est la diérèse 4, en deuxième hémistiche. Cette coupe rhétorique, par sa position et sa fréquence, fait penser, de prime abord, à l'hephthémimère de l'hendécasyllabe alcaïque. Mais quand on l'examine à l'intérieur du vers asclépiade, on en saisit toute la différence. Cette coupe isole le dactyle initial du second hémistiche ; nous avons vu qu'Horace savait, à l'occasion, faire jouer la trihémimère avec cette diérèse 4, de façon à confronter, entre ces deux coupes, un anapeste au dactyle.

Tout cela fait voir la richesse rythmique, la vivacité ondoyant dont peut faire preuve l'asclépiade mineur, grâce à l'ambiguïté de ses structures métriques. Le vers peut se prêter ainsi à l'expression de pensées élevées et puissantes aussi bien qu'à celle de sentiments intimes et subjectifs.

## CONCLUSION DU CHAPITRE II

L'objectif de ce chapitre était de comprendre comment les membres de phrase s'approprient les structures métriques quantitatives du vers, de façon à en faire les éléments d'un rythme rhétorique. Cette appropriation prend la forme d'une rerythmisation des structures métriques d'après le sens, de sorte que, en contrepoint de leur lecture *ad metrum*, se met en place une lecture *ad sensum*.

Dans ce chapitre, nous avons étudié les trois vers à coupe fixe utilisés dans les strophes en quatrain avéré : les deux hendécasyllabes, alcaïques et saphiques, et l'asclépiade mineur tel qu'il est employé en strophes asclépiades a et b. Nous avons entrepris de montrer que, dans chacun de ces trois vers, le déploiement phrastique tire profit de structures métriques différentes et crée ainsi des effets différents. Dans ces conditions, par exemple, le rejet d'un mot dissyllabique devant la coupe métrique, dans chacun de ces trois vers, n'a pas un effet identique, car il prend place dans des structures métriques différentes. Par là même, ces trois vers sont riches de suggestions rythmiques variées que nous avons entrepris de sonder au cours de ce chapitre.

Le vers saphique propose, de ses structures métriques, des rythmisations *ad sensum* très organisées, selon des schémas récurrents et prévisibles ; ainsi ce vers fait-il sentir à quel point il maîtrise les contrepoints entre métrique et rhétorique. Ce vers évite donc des effets rythmiques surprenants et trop vifs. Comparé à lui, l'hendécasyllabe alcaïque est le lieu de discordances beaucoup moins prévisibles entre métrique et rhétorique, et qui adoptent des schémas complexes. Par là, ce vers joue sur des rythmes plus agités, plus mouvementés. Enfin, le vers asclépiade mineur, du fait de l'ambiguïté des éléments choriambiques qui encadrent la coupe métrique, est d'une grande richesse rythmique : la grille de lecture rhétorique peut donner à ces éléments choriambiques des éclairages très variés. Cela donne à ce vers un rythme ondoyant, d'une grande richesse évocatrice.

Chacun de ces trois vers constitue ainsi un espace poétique aux formes différentes. Ces dernières suggèrent des chorégraphies du sens variées, lesquelles, en retour, éclairent le cadre métrique de façon également variée. On comprend alors que l'emploi d'un de ces vers, et donc d'une des formes strophiques horatiennes apporte, à la poétique du sens qui se développe dans chaque ode, des nuances différentes. Illustrons notre propos par l'examen de ce que deviennent certaines pratiques rhétoriques dans ces différents cadres métriques : voyons par exemple la rhétorique de la célébration hymnique, puis la rhétorique du *pathos*.

Comme nous l'avons dit depuis le début de notre travail, la rhétorique épideictique de genre hymnique recherche, en général, un unisson avec les structures métriques. Cependant, au cours de ce chapitre, nous avons étudié plusieurs passages où se développe ce type de rhétorique et qui font l'objet de certaines discordances entre le déploiement phrastique et la structure du vers. Avec l'hendécasyllabe saphique, les structures de phrases prennent alors souvent appui sur la diérèse 3, ou bien, mais beaucoup plus rarement, sur des jeux de double

coupe. Le contrepoint complexe entre une rhétorique épидictique et les structures métriques du vers saphique fait l'objet d'une organisation assez récurrente et prévisible. Par là, le poète ouvre son texte sur une profondeur du sens, à même d'introduire une réflexion métapoétique (cela a été sensible dans l'ode 1.32, par exemple) ou bien d'inviter à la compréhension complexe d'un énoncé (par exemple, le *Chant Séculaire* unit la célébration religieuse et l'éloge politique, l'hymne communautaire et le poème personnel...)

Le contrepoint complexe entre une rhétorique épидictique et les structures métriques du vers alcaïque fait l'objet d'une organisation beaucoup moins prévisible. Se fait alors sentir la puissance, voire la force d'un sens aux riches suggestions. On se référera par exemple à l'évocation de Bacchus dans l'ode 2.19.

La rhétorique du *pathos*, quant à elle, suscite, bien souvent, des discordances avec le cadre métrique. Avec les vers saphiques, l'organisation très réglée de ces discordances permet cependant de maintenir une structure parfaitement cadrée. Quand, par exemple, l'ode 3.27 évoque, d'abord directement, ensuite par le mythe d'Europe, l'impossibilité de savoir où nous mène le monde, le contrepoint entre cette rhétorique et le vers se fait sentir par des coupes rhétoriques doubles et par des diérèses 3, qui suivent des dispositions verbales suffisamment récurrentes pour que l'auditeur n'en soit plus surpris. Par cette maîtrise des discordances, l'expression de la difficulté à saisir le monde demeure, pour l'auditeur, un spectacle à l'intérieur du cadre poétique de la strophe, et cet auditeur n'oublie pas que le poète, lui, a le savoir qui lui permet de saisir le monde.

Avec l'hendécasyllabe alcaïque, le contrepoint entre les deux grilles de lecture est plus vives, et suit des dispositions verbales moins récurrentes et prévisibles. Par le spectacle de ce sens agité, le rythme se fait plus inquiétant, car plus mouvementé. Ondoyant est également le rythme créé dans l'asclépiade mineur, mais les deux éléments choriambiques maintiennent une certaine régularité métrique très marquante. L'agitation pathétique qui s'exprime par exemple dans l'ode 1.15 demeure ainsi un spectacle, très complexe certes, mais cadré.

Cette conclusion de chapitre ne saurait être le lieu d'une répétition de tout ce que nous avons dit dans les pages qui précèdent. Nous avons essayé d'analyser aussi finement que possible les structures métriques des vers à coupe fixe des strophes quatrains et de montrer comment ces structures métriques pouvaient s'adapter à un contrepoint complexe avec la rhétorique. Nous pensons avoir, ainsi, donné une analyse nouvelle et originale de la versification horatienne et avoir montré que ce contrepoint entre les deux grilles de lecture suit des dispositions très variées qui permettent une définition nuancée de la poétique horatienne.

Il nous faut maintenant compléter cette étude par l'analyse des vers sans coupe fixe dans les strophes en quatrains avérés.

## CHAPITRE III :

### LES MEMBRES RYTHMIQUES DANS LES VERS SANS COUPE CONSTANTE DES QUATRAINS AVERES

Les études que nous avons menées dans le chapitre II sur les changements de membres rythmiques en cours de vers dans les odes en quatrain portaient sur les vers à coupe constante, à savoir les trois premiers vers des strophes saphiques et asclépiade a et les deux premiers vers des strophes alcaïques et asclépiade b. Ces études ont permis de faire ressortir un certain nombre de procédés par lesquels, dans la première moitié de ces strophes, le poète parvenait à suggérer une lecture rhétorique des structures métriques.

Dans la strophe saphique, en particulier, nous avons reconnu, pour les hendécasyllabes, une rythmisation *ad sensum* qui suit des schémas très récurrents. Si la diversité des structures rythmiques a été soulignée dans l'hendécasyllabe alcaïque, si la richesse suggestive des asclépiades mineurs a été repérée, reconnaissons-le, c'est surtout dans l'hendécasyllabe saphique que nous avons reconnu des dispositions phrastiques régulières, qui permettent vraiment de parler d'une rerythmisation rhétorique du vers.

La strophe saphique était aussi la strophe la plus concernée par notre chapitre II, puisqu'elle est constituée de trois vers à coupe fixe et d'un quatrième vers trop court pour être, en lui-même, le lieu d'une rythmisation rhétorique<sup>1</sup>. En revanche, les autres types strophiques méritent un chapitre qui étudiera les vers sans coupe constante :

- les troisième et quatrième vers de la strophe alcaïque : l'ennéasyllabe et le décasyllabe
- les troisième et quatrième vers de la strophe asclépiade b : le phérécratien et le glyconien
- le glyconien employé comme quatrième vers de la strophe asclépiade a, comparé à son emploi en asclépiade b.

---

<sup>1</sup> Concernant la métrique verbale, il nous suffira de dire que l'adonique respecte les combinaisons de la clause héroïque 2+3 ou 3+2 à quelques exceptions près qu'on trouvera dans tous les index métriques (cf. D. Bo, 1960, ) ; concernant les repères rhétoriques qui y interviennent, ils ont une pertinence rythmique quand ils provoquent un contre-rejet avec changement de strophe : ces cas ont été analysés ci-dessus (*supra* p. 142 sq).

Ce sont donc les vers sans coupe fixe de ces trois types de strophes quatrains que nous allons étudier successivement. À l'intérieur de ces vers, on ne rencontre pas, comme dans ceux étudiés au précédent chapitre, de repère métrique (des coupes métriques) que des repères rhétoriques viendraient concurrencer. La méthode d'analyse, sinon l'enjeu lui-même, va donc être différent. Il va s'agir pour nous de comprendre comment, en l'absence de coupe métrique, les dispositions verbales, syntaxiques et rhétoriques apportent à ces vers une rythmisation à pertinence rhétorique et comment, par contrecoup, le rythme rhétorique tire profit de ces structures métriques qu'il a mises à son service.

Nous commencerons par étudier les deux derniers vers de la strophe alcaïque, dont la complexité va nous obliger à une analyse approfondie ; après quoi nous nous tournerons vers les strophes asclépiades a et b.

### III.1 COUPES RHÉTORIQUES DANS LES DEUX DERNIERS VERS DE LA STROPHE ALCAÏQUE

Les deux derniers vers de la strophe alcaïque, ennéasyllabe et décasyllabe, sont d'une structure assez particulière, en apparence, par rapport aux autres vers éoliens : l'ennéasyllabe ne contient pas de biforme et l'index de D. Bo le classe parmi les vers de série iambique (dimètre iambique hypercatalectique) ; quant au décasyllabe, il débute sur deux dactyles.

Pourtant malgré ces différences, la parenté entre ces deux vers et l'hendécasyllabe qui les précède est indéniable et a été parfaitement mise à jour, dans leur emploi grec, par J. Irigoin<sup>1</sup>. Celui-ci montre de fait, qu'à l'origine, l'hendécasyllabe alcaïque est formé de deux *côla* métriques, qui se trouvent, chacun, redoublés dans le long vers formé de l'ennéasyllabe et du décasyllabe :

Hendécasyllabe alcaïque : - - U - - | - U U - U X

Ennéasyllabe alcaïque : - - U - - - U - X

Décasyllabe alcaïque : || - U U - U U - U - X

Cette parenté de l'origine métrique de ces vers peut paraître sans importance pour nous, tant il est vrai qu'Horace en ignorait peut-être tout ; mais quoi qu'il en soit de l'origine des vers, leur parenté rend possible des jeux de correspondance, de mise en parallèle qui révèlent qu'indéniablement le poète sentait parfaitement les rapprochements possibles d'un vers à l'autre. Cela va nous occuper plus loin.

En fait, tout l'enjeu de cette section va être de saisir comment la rythmisation rhétorique de l'ennéasyllabe et du décasyllabe alcaïque souligne (hyperdessine) ou, au contraire, efface le sentiment de régularité métrique qui naît de la ressemblance entre ces deux derniers vers de la strophe alcaïque et les hendécasyllabes précédents.

Pour ce faire, les principes d'analyses vont être identiques à ceux auxquels nous avons recouru dans notre précédent chapitre : il va s'agir de comprendre comment la phrase, par son déploiement syntaxique, s'approprie les structures métriques du vers, comment les changements de membres rythmiques, que l'on peut considérer comme des coupes rhétoriques, apportent à la structure du vers une organisation d'après le sens, concurrente de la lecture *ad metrum*.

La seule différence avec le chapitre II tient au fait qu'il s'agit maintenant de vers sans coupe métrique constante : les coupes rhétoriques ne concurrencent donc aucune coupe métrique, mais elles prennent appui sur des intermots réguliers. Il faudra donc s'intéresser à la régularité de ces intermots. Nous allons donc étudier ici la structuration verbale et rhétorique de l'ennéasyllabe et du décasyllabe alcaïques.

---

<sup>1</sup> J. Irigoin, 1956, p. 8-9.

Comme nous l'avons fait pour les vers à coupe constante, pour des raisons de commodité, nous donnerons à chacun des intermots un nom, que nous déterminerons selon une lecture iambique de l'ennéasyllabe, et dactylo-trochaïque du décasyllabe. Nous emploierons donc les termes suivants :

Ennéasyllabe alcaïque<sup>2</sup> : – – 2 ∪ 3 – 4 – 5 – 6 ∪ 7 – χ

<sup>2</sup> : diérèse 1

<sup>3</sup> : trihémimère

<sup>4</sup> : diérèse 2

<sup>5</sup> : penthémimère

<sup>6</sup> : diérèse 3

<sup>7</sup> : hephthémimère

Décasyllabe alcaïque : – ∪ 2 ∪ 3 – 4 ∪ 5 ∪ 6 – 7 ∪ 8 – χ

<sup>2</sup> : trochaïque première

<sup>3</sup> : diérèse 1

<sup>4</sup> : trihémimère

<sup>5</sup> : trochaïque deuxième

<sup>6</sup> : diérèse 2

<sup>7</sup> : penthémimère

<sup>8</sup> : diérèse 3

Pour mener à bien cette étude, nous commencerons par un examen global de la métrique verbale dans ces deux vers : nous repérerons les intermots les plus fréquents, ceux, au contraire, qui sont rares. C'est d'après cette analyse que nous pourrons ensuite étudier les coupes rhétoriques utilisées pour apporter à ces vers un rythme rhétorique net.

### III.1. 1 Métrique verbale de l'ennéasyllabe et du décasyllabe alcaïque

Avant de se demander comment les membres rythmiques apportent, à tel ou tel intermots, un relief plus ou moins sensibles, et, par là, structurent rhétoriquement l'ennéasyllabe et le décasyllabe alcaïque, il convient d'examiner la métrique verbale de ces deux vers, et de repérer quels intermots sont les plus fréquents. Dans des vers sans coupe constante, cette question est importante : en l'absence de coupe reconnue par la tradition, ne peut-on pas reconnaître malgré tout des intermots plus fréquents que d'autres ? En répondant à cette question, nous verrons déjà mieux comment ces vers sont organisés et si le poète

---

<sup>2</sup> Les intermots 1 et 8, intervenant respectivement une syllabe après et avant un changement de vers, ont été étudiés plus haut. Dans ces positions aux limites du vers, ils ne sauraient jouer un rôle dans la structure verbale générale du vers : nous ne les étudierons donc pas ici.

cherche, ou non, à souligner la ressemblance avec l'hendécasyllabe alcaïque, ressemblance qu'un premier coup d'œil sur les structures métriques a fait ressortir. Examinons successivement la métrique verbale de l'ennéasyllabe et celle du décasyllabe.

i. Métrique verbale de l'ennéasyllabe alcaïque

Commençons d'emblée par présenter le tableau des mots et des intermots que l'on rencontre dans l'ennéasyllabe alcaïque :

Tableau C-39

	-	-	U	-	-	-	U	-	x
Monosyllabes	66	5	34	30	1	39	19	2	10
<b>Soit en %</b>	<b>20,8</b>	<b>1,6</b>	<b>10,7</b>	<b>9,5</b>	<b>0,3</b>	<b>12,3</b>	<b>6</b>	<b>0,6</b>	<b>3,2</b>
Dissyllabes		76	50	0	29	19	8	7	79
<b>Soit en %</b>		<b>24</b>	<b>15,8</b>	<b>0</b>	<b>9,1</b>	<b>5,6</b>	<b>2,5</b>	<b>2,2</b>	<b>24,9</b>
Trissyllabes			171	2	14	160	12	1	224
<b>Soit en %</b>			<b>54</b>	<b>0,7</b>	<b>4,4</b>	<b>50,5</b>	<b>3,8</b>	<b>0,3</b>	<b>70,7</b>
Quadrisyllabes				0	4	28	36	0	4
<b>Soit en %</b>				<b>0</b>	<b>1,3</b>	<b>8,8</b>	<b>11,4</b>	<b>0</b>	<b>1,2</b>
Pentasyllabes					4	4	5	0	0
<b>Soit en %</b>					<b>1,3</b>	<b>1,3</b>	<b>1,6</b>	<b>0</b>	<b>0</b>
Hexasyllabes							1	0	0
<b>Soit en %</b>							<b>0,3</b>	<b>0</b>	<b>0</b>
Total des intermots	66	81	255	32	52	250	81	10	317
<b>Soit en %</b>	<b>20,8</b>	<b>25,6</b>	<b>80,4</b>	<b>10,1</b>	<b>16,4</b>	<b>78,9</b>	<b>25,6</b>	<b>3,2</b>	<b>100</b>

Nous commenterons ce tableau au long de cette étude. Nous commencerons par distinguer les intermots selon leur fréquence plus ou moins grande ; puis, d'après cette lecture de métrique verbale, nous examinerons cet ennéasyllabe d'un point de vue général.

➤ *Fréquence comparée des intermots en ennéasyllabe alcaïque*

Un premier constat s'impose : dans ce vers de neuf syllabes, les intermots ne se rencontrent pas, dans leur plus grande fréquence, au milieu. L'intermot le plus rare est celui qui intervient à la diérèse 2. On ne le rencontre que dans 32 ennéasyllabes horatiens ; encore faut-il remarquer, que parmi ces 32 ennéasyllabes ayant une diérèse 2, celle-ci, dans 30 cas, est précédée d'un monosyllabe à tendance proclitique, si bien que l'intermot précédent, trihémimère, domine dans tous ces cas<sup>3</sup>. En réalité, il n'est que deux vers contenant une

<sup>3</sup> Il s'agit là d'une « loi » dont R. Heinze, 1918, *art. cit.* = *id.*, 1960, p. 285 attribue la paternité à Lachmann (*in* C. Frankes *Fasti Horatiani* [Berlin 1829] p. 238 f.) : il ne peut y avoir de fin de mot après la quatrième syllabe, si elle n'est précédée d'un monosyllabe. Les deux exceptions que nous relevons sont également relevées par R. Heinze.



diérèse 2 non précédée d'un monosyllabe. Il s'agit de 1.26. 11 et 2.3. 27. Ce sont deux vers exceptionnels : le premier va être cité et étudié plus loin<sup>4</sup>, car il est suivi d'un décasyllabe également exceptionnel. Observons, en revanche, 2.3. 27 :

Omnes eodem cogimur, omnium  
 uersatur urna serius ocius  
 sors ēxitūra<sup>D2</sup> et nos in aeternum  
 exilium impositura cumbae.

Dans cet ennéasyllabe, cette diérèse 2, en soi-même exceptionnelle<sup>5</sup>, est le lieu d'une coordination entre groupes participes apposés à « sors ». Dans une grille de lecture rhétorique, cet intermot est remarquable, car il est le lieu d'un rythme phonique et d'un homéoptote très puissant :

Omnes	eodem cogimur,	
Omnium	uersatur urna serius ocius sors	exitūra
	et nos in aeternum exilium impositura	cumbae.

Les commentateurs ont été souvent sensibles aux jeux phoniques de cette fin d'ode : L.P. Wilkinson y reconnaît une rhétorique du solennel et du tragique<sup>6</sup>. Outre les assonances qui relient rhétoriquement les membres entre eux, nous sommes sensibles à l'homéoptote entre les deux participes de *exire* et de *imponere* qui expriment chacun une idée de mouvement. Quant aux commentateurs R.G.M. Nisbet et M. Hubbard, ils soulignent, comme nous, la rareté de l'intermot diérèse 2 : ils y voient la suggestion des dés que l'on jette après les avoir agités<sup>7</sup>. En réalité, c'est toute cette strophe, la dernière de l'ode, qui jouit d'un rythme très particulier où s'exprime l'inévitabilité de la mort.

Cette réflexion tragique est soutenue par un réseau d'images très puissant : tout exprime le mouvement qui pousse l'homme vers la mort. Ce mouvement n'est d'abord pas précisé : seul le verbe *cogere* suivi de l'adverbe « eodem » peint cette poussée, que, d'un point de vue lexical, l'épanalepse de « omnes/omnes » peint avec insistance. Puis vient l'image centrale des lots que l'on agite dans l'urne. Mais une dernière image intervient avant

<sup>4</sup> Cf. *supra* p. 867.

<sup>5</sup> R. Heinze, 1918, *art. cit.* = *id.*, 1960, p. 286 note que la diérèse 2 est ici « colmatée » (*überbrückt*) par l'élision. Mais il souligne toute les particularités prosodiques des deux derniers vers de cette strophe : quatre monosyllabes, trois synalèphes. Il reconnaît ici la pensée de la mort qui vient marteler de coups violents l'articulation de l'énoncé.

<sup>6</sup> L.P. Wilkinson, 1945, p. 37 : le rejet de « sors » exprime les dés qui tombent, les assonances en « ō », « er », « ur » donnent de la solennité au passage, quant aux élisions dans l'expression « nos in aeternum || exilium impositura », « it makes a *rallentando* in the rhythm and somehow heighten the effet of inevitability » (cf. de même A. Kiessling – R. Heinze, 1955, *ad loc.* au sujet de l'hypermétrie de l'ennéasyllabe).

<sup>7</sup> R.G.M. Nisbet – M. Hubbard, 1978, p. 65 . Les commentateurs notent avec raison que l'élision à cet intermot rend le changement de membre plus acceptable.

que la strophe s'achève : en rallonge, après le participe en homéoptote « impositura », intervient le nom *cumbae* qui vient donner une image très concrète à l'exil éternel, en rappelant la mythologie des enfers<sup>8</sup>. Cette barque, avec Charon le nautonnier, se place en correspondance verticale avec la fin de la strophe précédente où intervenait le nom d'Orcus.

Dans cette strophe au rythme rhétorique très puissant, l'intermot diérèse 2 est d'une importance primordiale. Mais, en contrepoint, on constate que la grille métrico-prosodique veille au contraire à lui ôter tout relief : l'élision « exitura<sup>D2</sup> et nos » interdit toute pause de diction à cette fin de membre. Le déploiement rhétorique de la phrase entre ainsi en conflit avec l'organisation métrico-prosodique du vers : non seulement, par sa rareté même, l'intermot diérèse 2 paraît être une anomalie prosodique, mais l'élision lui ôte toute pertinence dans cette grille de lecture. Pour peindre la situation tragique de l'homme qui, en vie, est condamné à attendre que la mort survienne, comme le lot sort de l'urne, le poète donne le spectacle d'une phrase qui semble tenter de sortir du cadre strophique, en entrant en conflit avec lui. Mais le poète maintient ce cadre strophique parfaitement clos, comme le destin assure à chacun la part qui lui est attribuée.

Ce cas d'intermot en diérèse 2 est rare ; sa mise en relief par la rhétorique est unique. Nulle part ailleurs, on ne rencontre de changement de membre en diérèse 2. On peut donner, peut-être, une explication métrique à ce fait. Si l'on voit, dans l'ennéasyllabe alcaïque, un dimètre iambique hypercatalectique, on doit reconnaître que la diérèse 2 se situe après le premier mètre iambique : un changement de membre rhétorique à l'endroit où précisément s'articulent les deux dipodies iambiques peut donc constituer un danger pour la cohésion du vers, ce qui justifierait qu'Horace l'évite<sup>9</sup>.

Si les intermots sont exceptionnels en diérèse 2, en revanche le Tableau C-39 suggère de distinguer des intermots en début d'ennéasyllabe (la diérèse 1 et la trihémimère) et des intermots en fin d'ennéasyllabe (penthémimère, diérèse 3, hepthémimère).

Dans le début de l'ennéasyllabe, on constate que seuls 15 vers sur 317 ennéasyllabes horatiens sont dépourvus à la fois de diérèse 1 et de trihémimère. Ce sont là des intermots qui, apportent au rythme du vers, son organisation. La trihémimère est largement plus fréquente que la diérèse 1, puisqu'on la rencontre dans 255 vers et que, dans 221 (soit 69,7 % des ennéasyllabes), elle n'est pas précédée d'un intermot diérèse 1<sup>10</sup>.

---

<sup>8</sup> Pour cette image de la barque, cf. R.G.M. Nisbet – M. Hubbard, 1978, p. 66 qui suggèrent même d'y voir un contraste avec les étangs qui devaient se rencontrer aux alentours de la villa de Dellius.

<sup>9</sup> R. Heinze, 1918, *art. cit.* = *id.*, 1960, p. 288 considère, quant à lui, que le pont à cet endroit du vers est une preuve qu'Horace n'a pas pensé son vers comme un dimètre iambique catalectique, car il remarque que dans les dimètres acatalectiques employés dans les *Épodes* une telle diérèse n'est pas rigoureusement évitée.

<sup>10</sup> Parce que nous ne parlons pas ici de coupe métrique, mais seulement d'intermots, nous comptons les cas où il y a élision : celle-ci, en effet, peut obscurcir un repère métrique, mais il paraît moins gênant de reconnaître néanmoins un intermot. Par la suite, dans des analyses plus fines, nous distinguerons les cas. Rappelons par ailleurs que dans les cas de mots métriques, nous ne reconnaissons pas d'intermot entre la préposition et le régime.

Cette importance de la trihémimère nous introduit à un aspect fondamental de l'ennéasyllabe alcaïque. Ce vers débute comme l'hendécasyllabe alcaïque ; pourtant cette grande fréquence de l'intermot trihémimère invite à se poser des questions. Dans le chapitre précédent, la trihémimère de l'hendécasyllabe n'est ni un intermot ni une coupe rhétorique plus fréquentes que la diérèse 1 ; il va donc falloir nous demander quel rôle rythmique joue, dans l'ennéasyllabe, l'intermot trihémimère, pour lui-même d'abord, et ensuite lorsqu'il est le lieu d'une coupe rhétorique nette.

Dans la fin de l'ennéasyllabe, tous les vers horatiens sont pourvus d'au moins un des trois intermots, penthémimère, diérèse 3 ou hephthémimère. Indéniablement, la diérèse 3 domine : 250 vers ont un intermot à cet endroit, soit 78,9% des vers. La diérèse 3 est d'une fréquence identique à la trihémimère. Il vaut mieux cependant éviter de parler de coupe métrique<sup>11</sup>.

En concurrence à cet intermot diérèse 3, l'hephthémimère se rencontre également, dans 81 vers, soit 25,6 % des ennéasyllabes, mais parmi ces vers, 17 ont également un intermot diérèse 3 : seul 62 vers, soit, 19,6 % des ennéasyllabes, ont une hephthémimère sans diérèse 3<sup>12</sup>. Quant à l'intermot penthémimère, il se rencontre dans 52 vers, soit 16,4 % des ennéasyllabes ; mais on constate que dans la plupart des cas, ces vers ont également un intermot diérèse 3. En vérité, seuls 13 vers, soit 4,1 % des ennéasyllabes, ont un intermot penthémimère sans diérèse 3<sup>13</sup>.

On a donc dans la fin de l'ennéasyllabe, un intermot diérèse 3 largement dominant, mais dont l'absence peut être compensée par un intermot penthémimère avant ou hephthémimère après. Il va nous falloir nous interroger sur la valeur rhétorique de ces intermots. Mais avant cela, tirons quelques conclusions sur l'organisation verbale globale de l'ennéasyllabe.

➤ *Dispositions verbales dans l'ennéasyllabe*

---

<sup>11</sup> F.Plessis et P. Lejay, 1911, p. LXXXI, rappellent un argument de type métrique qui, selon eux, interdit de parler de coupe : « La coupe est trop tardive pour que l'on ne doive pas y reconnaître, plutôt qu'une césure, une exigence de construction finale ». Ce que dénie donc ces auteurs à l'intermot diérèse 3, c'est sa capacité rythmique à servir de point d'équilibre au vers. De la même manière, L. Nougaret, 1948, §295, préfère parler de « séparation de mot ». Dans notre perspective d'étude, on comprendra par la suite de notre analyse pourquoi nous évitons de parler de coupe métrique : cf. p. 870 note.

<sup>12</sup> Par ailleurs, G. Luck, 1989, p. 118 a noté que devant l'intermot hephthémimère, on a bien souvent un enclitique «-que ». Le critique cite l'avis de R.G.M. Nisbet pour qui cette tendance relève d'un « trick of style », d'un moyen aisé de produire une syllabe brève. On peut se demander si, entre le mot et l'enclitique «-que », ne subsiste pas l'ombre d'un intermot diérèse 3. Nous verrons plus loin l'intérêt rythmique de ce «-que » pour l'ennéasyllabe (cf. p. 910 et 940).

<sup>13</sup> Cela correspond à la seconde loi que R. Heinze, 1918, *art. cit.* = *id.*, 1960, p. 285 attribue à Lachmann : il ne peut y avoir de fin de mot après la cinquième syllabe si elle n'est suivie d'un monosyllabe. On verra plus loin que cette « loi » a fait l'objet de reformulations assez variées (cf. p. 896 note). Cependant, le nombre d'exceptions à cette « loi » conduit H. Drexler, 1967, p. 130, à refuser le nom de « règle » : « von einer Regel kann nicht die Rede sein ».

L'étude des intermots fréquents en ennéasyllabe permet de saisir l'articulation habituelle du rythme de la métrique verbale du vers. Dans la disposition des mots, l'ennéasyllabe s'articule autour de deux intermots dominants, la trihémimère et la diérèse 3. Quel que soit le relief syntaxique que prennent ces intermots et que nous étudierons dans la suite de cette section, ils ont au moins cette fonction de donner au vers une organisation très nette. Or, il faut reconnaître que cette organisation distingue fondamentalement l'ennéasyllabe alcaïque des hendécasyllabes qui le précèdent. Au début de cette section, nous avons souligné la ressemblance entre le début de l'hendécasyllabe et celui de l'ennéasyllabe ; force est de constater que, dans l'organisation que la métrique verbale apporte à ce dernier, notre poète cherche à souligner la différence, bien plus que la ressemblance, entre les vers :

$$\begin{aligned} - \acute{ } U \acute{ } - - | \acute{ } U U \acute{ } U \chi \\ - \acute{ } U^T \acute{ } - \acute{ } D^3 U \acute{ } \chi \end{aligned}$$

À ne regarder que l'alternance des syllabes longues et brèves, l'hendécasyllabe et l'ennéasyllabe se ressemblent beaucoup. Mais en réalité, l'articulation que les intermots habituels apportent à l'ennéasyllabe donnent à ce vers un rythme très différent de l'hendécasyllabe. Tout l'enjeu de cette section va être d'abord de comprendre le rythme rhétorique créé par une telle articulation verbale, ensuite de se demander si cette articulation verbale n'est pas parfois concurrencée par d'autres.

La double articulation verbale créée par les intermots trihémimère et diérèse 1, qui paraît majoritaire dans l'emploi que fait Horace de l'ennéasyllabe alcaïque, apporte à ce vers un grand équilibre, puisqu'il sépare 9 syllabes en 3+3+3, selon une disposition parfaitement symétrique<sup>14</sup> :

$$- \acute{ } U^T - \acute{ } - D^3 U \acute{ } \chi$$

Il paraît plus que probable qu'Horace a recherché cet équilibre en combinant ainsi ces deux intermots. D'ailleurs, la disposition syntaxique des mots tend à le prouver, en soulignant la symétrie. C'est le cas lorsque les deux mots aux extrémités – au début un antibacchée, à la fin un bacchée (ou un amphibraque) – sont dans une relation syntaxique de type déterminant / déterminé (ou inversement) : il s'agit le plus souvent d'une disjonction adjectif / nom. On trouve 8 ennéasyllabes de ce type dans les *Odes* d'Horace. Ils constituent les cas les plus achevés de symétrie dans ces vers. Le groupe nominal ainsi disjoint encadre un molosse, qui peut être :

- Le verbe dont dépend le groupe nominal :

3.1. 47 : *cur ualle*<sup>T</sup> *permutem*<sup>D3</sup> *Sabina*

3.3. 23 : *castaeque*<sup>T</sup> *damnatum*<sup>D3</sup> *Mineruae*

<sup>14</sup> Pour une étude chiffrée de ces dispositions verbales, on se référera à R.G.M. Nisbet – M. Hubbard, 1970, p. XLII. Les commentateurs notent des différences entre les différents livres des *Odes*, sur lesquelles nous reviendrons. R. Heinze, 1918, *art. cit.* = *id.*, 1960, p. 286-287 reconnaît qu'Horace a cherché à donner à l'ennéasyllabe un rythme ternaire.

3.4. 3 : *seu uoce*<sup>T</sup> *nunc maus*<sup>D3</sup> *acuta*

- Un mot qui s'intègre au groupe disjoint pour former un groupe nominal ou adjectif unifié :

1.9. 19 : *lenesque*<sup>T</sup> *sub noctem*<sup>D3</sup> *susurri*

1.17. 7 : *olentis*<sup>T</sup> *uxores*<sup>D3</sup> *mariti*

2.1. 23 : *et cuncta*<sup>T</sup> *terrarum subacta*<sup>15</sup>

4.14. 7 : *quem legis*<sup>T</sup> *expertes*<sup>D3</sup> *Latinae*

Dans tous ces exemples, l'ennéasyllabe forme une unité syntaxique bien définie, un groupe verbal ou nominal. Sur ces huit cas, Il n'y a qu'en 2.17. 23 où un vers de ce type ne constitue pas un groupe syntaxique unifié mais trouve sa résolution par un mot au vers suivant :

2.17. 23 : *tutela*<sup>T</sup> *Saturno*<sup>D3</sup> *refulgens*

eripuit

Dans tous ces exemples, on voit un ennéasyllabe alcaïque à la structure rigoureusement symétrique, qui possède un équilibre parfait, avec une coïncidence entre l'unité métrique et l'unité syntaxique. Cette coïncidence mètre / syntaxe est bien sûr loin d'être majoritaire ; mais elle illustre bien de quel équilibre est porteuse la double articulation trihémimère / diérèse 3.

Une conséquence remarquable de cette double articulation (à moins qu'elle n'en soit une cause) tient dans le mot molosse que l'on rencontre au centre de l'ennéasyllabe : on en trouve 160, soit une fréquence de 50,5 % des ennéasyllabes alcaïques d'Horace. On le rencontre avec la combinaison trihémimère /diérèse 3, comme en 3.1. 47 :

cur ualle<sup>T</sup> **pērmūtēm**<sup>D3</sup> *Sabina*

L'intermot trihémimère qui précède ce mot molosse peut être précédé d'un monosyllabe introducteur, qui suscite une diérèse 1, comme en 1.17. 11 :

ualles<sup>D1</sup> et<sup>T</sup> **Vsticāe**<sup>D3</sup> *cubantis*

Dans l'une comme dans l'autre disposition, le molosse crée un effet très notable : dans ce dimètre iambique hypercatalectique, qu'est l'ennéasyllabe alcaïque, des ictus métriques tombent sur les deux syllabes atones du mot molosse, tandis que l'accent normal se trouve au centre du mot et du vers, à la cinquième syllabe du vers. L'alternance très symétrique des syllabes longues et brèves, dans l'ennéasyllabe alcaïque, incite même à reconnaître, sur l'ensemble du vers, un jeu subtil de contrepoint entre l'accent de mot et l'ictus métrique. Dans

<sup>15</sup> Ce vers est d'autant plus remarquable que l'adjectif et le nom sont liés par homéoptote.

la majorité des vers ayant un mot molosse en leur centre, il y a homodynie aux deux pieds latéraux<sup>16</sup>, mais hétérodynie au centre du vers :

– ≲ U ≲ – ≲ U ≲ X

3.1. 47 : cur **u**álle permútem Sabína

1.37. 27 : tractáre serpéntes, ut átrum

Même lorsqu'il y a une diérèse 1, à plusieurs reprises, le mot qui la précède est un trissyllabe élidé :

1.16. 15 : deséctam et insáni leónis

L'ennéasyllabe, dans son schéma le plus fréquent, crée ainsi, en son centre, un subtil contrepoint entre l'accent naturel du mot et l'ictus métrique du vers ; si l'on néglige l'organisation syntaxique du vers, en ne tenant compte que de la métrique verbale, le mot molosse apparaît comme le centre du vers, et sa syllabe centrale, accentuée, semble être le pivot de ce vers<sup>17</sup>.

R. Lucot a parfaitement caractérisé l'effet du mot molosse et de son accent central : Il remarque d'abord la lenteur uniforme qui caractérise ce mot formé de trois syllabes longues. Puis, il note : « Longueur, lenteur, uniformité dans lesquelles l'accentuation vient introduire un élément de 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 d'une lente descente, d'un retour au calme initial. D'où au total, pour l'auditeur, une impression de lenteur et d'équilibre, d'ampleur »<sup>18</sup>.

L'effet de ce mot molosse au centre de l'ennéasyllabe est intéressant : il apporte au vers son équilibre, en l'articulant selon un schéma ternaire du fait du double intermot qui l'encadre. On pourrait le comparer au mot molosse intervenant au centre de l'hexamètre dactylique, entre la diérèse 2 et l'hepthémimère. Un tel mot à cet endroit est certes peu fréquent dans ce type de vers, car il supprime la coupe traditionnelle penthémimère. On peut cependant le retrouver dans un hexamètre du type<sup>19</sup> :

*Aen* 6.222 : coniciunt,<sup>T</sup> pars<sup>D2</sup> **ingēntī**<sup>H</sup> subiere feretro

<sup>16</sup> Il semble que ce soit à cette homodynie en fin de vers que pense G. Luck, 1989 quand, p. 115, il énonce la loi suivante : « Horace ends it (l'ennéasyllabe alcaïque) with a **recognizable trissyllabic word which retains its normal stress** ».

<sup>17</sup> C'est à ces conclusions qu'arrive L.P. Wilkinson, 1963, p. 111. Selon lui, ce contrepoint accent / ictus au centre de l'ennéasyllabe est entièrement recherché par Horace, non seulement par ses préférences pour certains intermots, mais également par l'allongement de la cinquième syllabe. Selon LP Wilkinson, ce qui a pu, entre autres, pousser Horace à allonger la cinquième syllabe, brève dans les vers grecs, c'est de lui permettre de porter ainsi un accent de mot (avec une brève, le trissyllabe central du vers est crétique, donc avec l'accent à l'initiale).

<sup>18</sup> R. Lucot, 1967 (2), p. 84.

<sup>19</sup> Ces deux intermots diérèse 2 – hepthémimère sont très rares, sans une trihémimère antécédente : ces trois intermots constituent ensemble ce que L. Nougaret, 1948 qualifie de coupe triple b.

vers que l'on peut superposer à :

1.35. 35 : aetas ?<sup>D1</sup> quid<sup>T</sup> **īntāctūm**<sup>D3</sup> nefasti

R. Lucot a étudié en profondeur les dispositions verbales que l'on rencontre avec ce mot molosse devant l'hephthémimère de l'hexamètre<sup>20</sup>. Il a montré le poids que prenait ainsi le mot molosse au centre du vers. Dans l'hexamètre dactylique, dont la disposition verbale est habituellement binaire, une telle structure est rare ; elle est habituelle dans l'ennéasyllabe alcaïque. Grâce à ce module molossique central, l'ennéasyllabe horatien acquiert une articulation très nette, de type ternaire, avec, en son centre, un mot lourd, qui fait de ce vers un moment essentiel pour toute la strophe<sup>21</sup>.

On voit ainsi à quel point l'ennéasyllabe diffère dans son articulation des hendécasyllabes alcaïques qui le précèdent et apparaît comme un moment rythmique essentiel pour toute la strophe. Intéressons-nous maintenant au décasyllabe qui suit.

ii. Métrique verbale du décasyllabe alcaïque

Comme nous l'avons fait pour l'ennéasyllabe, on peut proposer d'emblée un tableau de répartition des mots et intermots dans le vers :

Tableau C-40

	-	U	U	-	U	U	-	U	-	X
Monosyllabes	52	2	7	23	3	1	5	3	0	0
<b>Soit en %</b>	<b>16,4</b>	<b>0,6</b>	<b>2,2</b>	<b>7,3</b>	<b>0,9</b>	<b>0,3</b>	<b>1,6</b>	<b>0,9</b>	<b>0</b>	<b>0</b>
Dissyllabes		99	5	83	5	48	8	33	0	193
<b>Soit en %</b>		<b>31,2</b>	<b>1,6</b>	<b>26,2</b>	<b>1,6</b>	<b>15,1</b>	<b>2,5</b>	<b>10,4</b>	<b>0</b>	<b>60,1</b>
Trissyllabes			63	42	1	2	68	4	0	109
<b>Soit en %</b>			<b>19,9</b>	<b>13,2</b>	<b>0,3</b>	<b>0,6</b>	<b>21,5</b>	<b>1,3</b>	<b>0</b>	<b>34,4</b>
Quadrisyllabes				101	2	0	23	128	0	13
<b>Soit en %</b>				<b>32</b>	<b>0,6</b>	<b>0</b>	<b>7,3</b>	<b>40,4</b>	<b>0</b>	<b>4,1</b>
Pentasyllabes					2	0	7	22	0	0
<b>Soit en %</b>					<b>0,6</b>	<b>0</b>	<b>2,2</b>	<b>6,9</b>	<b>0</b>	<b>0</b>
Hexasyllabes						0	1	3	0	2
<b>Soit en %</b>						<b>0</b>	<b>0,3</b>	<b>0,9</b>	<b>0</b>	<b>0,6</b>
Total des intermots	52	101	75	249	13	51	112	193	0	317

<sup>20</sup> R. Lucot, 1963, p. 338-342. Il a notamment attiré l'attention sur la disposition qui consiste à obscurcir l'intermot diérèse 2 par une élision. Par exemple :

*Aen* II. 616 : insedit, <sup>T</sup> nimbo<sup>D2</sup> effulgens <sup>H</sup> et Gorgone saeua

<sup>21</sup> On peut comprendre ainsi le rôle que lui assigne L.P. Wilkinson, 1963, p. 111 : un rôle de rassemblement (to gather), rassemblement des forces par une concentration, un poids rythmique, avant un décasyllabe à l'effet foudroyant (to thunder). Par là, l'ennéasyllabe fait la transition entre les hendécasyllabes et le décasyllabe : H. Drexler, 1967, p. 130 le reconnaît également : « Die dritte Zeile bildet den Übergang vom steigenden Rhythmus der beiden ersten Zeilen zur Kaskade der letzten. »

<b>Soit en %</b>	<b>16,4</b>	<b>31,2</b>	<b>23,7</b>	<b>78,5</b>	<b>4,1</b>	<b>16,1</b>	<b>35,4</b>	<b>60,1</b>	<b>0</b>	<b>100</b>
------------------	-------------	-------------	-------------	-------------	------------	-------------	-------------	-------------	----------	------------

Examinons ce tableau et repérons les intermots fréquents, ceux qui sont rares, et l'articulation qu'en tire le décasyllabe alcaïque.

➤ *Intermots fréquents dans le décasyllabe*

L'examen de ce Tableau C-40 fait clairement apparaître l'articulation majeure du rythme verbal du décasyllabe : très majoritairement, on rencontre un intermot après le premier choriambes du vers, en trihémimère<sup>22</sup>. Cet intermot se rencontre dans 78,5 % des vers. Précisément, on peut compter que, parmi les 317 décasyllabes :

- 226 ont un intermot trihémimère non précédé d'un monosyllabe, soit 71,3 % des vers
- 52 ont un intermot diérèse 1 non suivi d'un monosyllabe, soit 16,4 % des vers
- 23 ont un intermot diérèse 1 suivi d'un monosyllabe qui s'achève donc à la trihémimère, soit 7,3 % des vers
- Il reste 16 vers qui n'ont d'intermot ni à la diérèse 1 ni à la trihémimère, soit 5 % des vers.

On reconnaît ainsi une tendance très nette à articuler le décasyllabe autour d'un intermot trihémimère, et, à défaut, à recourir à une diérèse 1. Ce sont donc ces deux intermots dont il faudra étudier plus loin le traitement rhétorique.

Qu'en est-il du reste du vers ? Deux tendances ressortent très nettement de l'examen du Tableau C-40 : d'abord, la quasi absence d'intermot à la trochaïque deuxième, d'autre part la fréquence avec laquelle le décasyllabe s'achève sur un mot dissyllabique. Examinons ces deux points.

➤ *Pont de deuxième trochaïque*

Dans le décasyllabe alcaïque, l'intermot qui correspondrait au centre syllabique exact du vers, la trochaïque deuxième, est largement évité<sup>23</sup>. Il s'agit d'un intermot féminin, qui intervient au milieu du temps faible *biceps* du deuxième dactyle. Si l'intermot trochaïque ne fait l'objet d'aucune restriction au premier dactyle (pas plus que dans l'hexamètre dactylique), il semble bien être proscrit au deuxième dactyle, puisqu'on ne le rencontre que dans treize ennéasyllabes horatiens (sur 317).

Nous avons déjà souligné que dans l'hendécasyllabe alcaïque, le partage des deux brèves du temps faible de l'anapeste faisait l'objet de restrictions ; visiblement le biforme du deuxième dactyle du décasyllabe est encore plus fermement proscrit. Si ce n'était le cas, rien

<sup>22</sup> Là-encore, il vaut mieux éviter de parler de coupe. Cf. L. Nougaret, 1948.

<sup>23</sup> R. Heinze, 1918, *art. cit.* = *id.*, 1960, p. 291, remarque justement que, comme dans l'ennéasyllabe, Horace évite de donner l'impression d'un vers divisé en deux.



ne justifierait que l'on ait si peu de monosyllabes (3 cas uniquement), qui pourraient être introducteurs, après la trihémimère qui est, nous le verrons, un lieu fréquent de changement de membre<sup>24</sup>. Sinon par le refus d'un intermot trochaïque deuxième, comment expliquer que soit évitée cette structure dont on a un des rares exemples en 3.2. 8 ?

matrona bellantis tyranni

**prōspīcīēns**<sup>T</sup> *et*<sup>F2</sup> **ādūltā** uīrgo

suspiret, eheu, ne ...

La seule explication est qu'un tel vers n'est pas superposable à la disposition beaucoup plus fréquente du type de 3.2. 16 :

**pōplītībūs**<sup>T</sup> tīmīdōuē tērgo.

C'est apparemment l'intermot à « et <sup>F2</sup> adulta » qui semble évité dans une telle disposition.

Dans ces conditions, il faut se demander si, dans ce vers, Horace use des mêmes restrictions prosodiques que dans l'hexamètre, pour éviter d'accentuer la gêne que crée cet intermot trochaïque<sup>25</sup>. Rappelons que ces restrictions prosodiques sont de trois ordres :

- Éviter que l'intermot trochaïque soit entaché d'élision : on ne rencontre qu'une élision, à cet endroit du vers, en 3.5. 12 :

anciliorum et nominis et togae

oblitus aeternaeque Vestae,

incolumi Ioue<sup>F2</sup> et urbe Roma ?

Au moment où Horace évoque les soldats de Crassus, romains dégénérés qui sont restés vivre chez les Parthes, on peut penser qu'il y a la recherche stylistique d'une gêne dans l'incident prosodique que constitue l'élision de « Ioue<sup>F2</sup> et » à l'intermot féminin, lequel, de plus, correspond à une coordination de membres fonctionnellement équivalents.

- Éviter une élision au début du dactyle déjà dilaté par le partage du biforme : cette construction ne se rencontre jamais.

- Éviter une élision d'un mot iambique débutant après l'intermot trochaïque : cette construction ne se rencontre jamais.

La rareté de l'intermot trochaïque explique sans doute, en soi-même, que des problèmes d'élision ne s'y ajoutent pas. Malgré cela, on peut estimer que visiblement tout

<sup>24</sup> Pour permettre un changement de membre à la trihémimère en évitant qu'elle soit suivie d'un monosyllabe, Horace utilise des techniques que nous envisagerons plus loin (cf. p. 868).

<sup>25</sup> Pour ces restrictions, cf. J. Perret, 1955 (1), p. 183-190.

concourt à ce que l'intermot trochaïque deuxième soit évité dans le vers, ou, s'il existe, ne soit le lieu d'aucun incident prosodique supplémentaire.

On peut donc considérer comme une anomalie métrique l'absence de pont à la trochaïque deuxième, anomalie métrique qui peut participer à une recherche stylistique. Régulièrement, on peut remarquer que cette absence de pont résulte d'un mot trochaïque placé en début de membre rhétorique, souvent en début de proposition, voire de phrase. On citera 1.35. 36 :

... . quid intactum nefasti

liquimus? Ūndě<sup>F2</sup> manum iuuentus

metu deorum continuit ? ...

Dans de telles dispositions verbales et syntaxiques, il se peut que l'intermot trochaïque deuxième n'ait pas le relief le plus net que l'on puisse attendre : l'élan rhétorique créé par le début de la phrase à la diérèse 1 encourage la diction liée et ôte sans doute de l'importance à l'intermot féminin. Nous dirons plutôt que si cette trochaïque deuxième a un intérêt stylistique, c'est parce qu'elle est associée à un changement de membre à la diérèse 1 qui n'est pas négligeable et qui nous occupera plus loin<sup>26</sup>.

En revanche, on peut examiner un vers tel que 1.16. 12 :

tristes ut irae, quas neque Noricus

deterret ensis nec mare naufragum

nec saeuus ignis nec tremendo

**Iūppītēr ipse<sup>F2</sup>** ruens tumultu.

Ici, l'intermot trochaïque deuxième a une importance certaine : on peut y reconnaître un certain relief puisqu'il intervient après un groupe nominal conjoint « Iuppiter ipse » et avant un groupe participe qu'un élément disjoint annonçait au vers précédent : « tremendo || ...<sup>F2</sup> ruens tumultu ». Ce partage de biforme est donc sensible, à l'intérieur de la grille rhétorique. Il nous semble que l'incident prosodique qu'il constitue a une valeur stylistique. Horace évoque ici la colère dont la force dépasse les plus grandes puissances de l'univers : l'énumération de ces puissances s'achève, en point d'orgue, sur Jupiter lui-même<sup>27</sup> et sa foudre. Le verbe *ruere* peint avec force la violence soudaine de la foudre s'abattant sur le navire ; la forme iambique de ce verbe et l'intermot féminin qui le précède soulignent, nous

---

<sup>26</sup> Cf. *infra* p. 951 sq.

<sup>27</sup> F. Plessis et P. Lejay, 1911, p. 37 note *ad loc.*, signalent que « *ipse* met en vue ce dernier péril, plus terrible encore que les autres ».

semble-t-il, le désastre<sup>28</sup> dont le poète donne ici le tableau dans une strophe alcaïque, au demeurant, parfaitement close.

C'est le même désastre que peint le décasyllabe de 2.1. 36 :

Qui *gurgēs aut quae flumina lugubris*

*ignara belli ? quod mare Daunia*

*non decolorauere caedes ?*

**quāe cārēt ōrā**<sup>F2</sup> *cruore nostro ?*

Cette strophe fourmille d'incidents dans les relations entre le déploiement rhétorique et le cadre métrique. Dans le premier hendécasyllabe, la coupe métrique est effacée par le groupe « quae | flumina » qui l'encadre ; l'ennéasyllabe, du fait d'un mot hexasyllabique fort rare, prend une apparence singulière. Tout cela donne à la lecture *ad sensum* une forme très originale, qui la confronte très vivement à la lecture *ad metrum*. Il n'est pas jusqu'aux jeux phoniques qui ne semblent mettre l'accent sur une lecture rhétorique du vers : N.I. Herescu a reconnu, dans les syllabes sur ictus de cette strophe, une assonance en [u] dans le premier hendécasyllabe, en [o] dans le décasyllabe<sup>29</sup>. Ces jeux phoniques semblent constituer comme une scansion rhétorique, concurrente de la scansion métrique. Dans toute cette strophe, on reconnaît donc un rythme rhétorique très accentué, qui entre en conflit direct avec le rythme métrique.

Dans le décasyllabe, l'intermot féminin après « ora » n'est pas sans relief puisqu'il est suivi d'un groupe nominal conjoint ablatif ; il constitue un incident prosodique non négligeable<sup>30</sup>. Dans toute cette strophe, Horace peint la violence des guerres civiles qu'il se dit incapable de représenter dans ses vers lyriques. Le conflit entre métrique et rhétorique qui s'exprime ici donne le spectacle de cette matière difficile à intégrer dans le mètre, mais, paradoxalement, par prétériorité, il fait de ces guerres civiles une évocation vive et puissante au moment même où il se dit incapable d'en faire le récit.

Il semble donc que l'incident métrique que constitue ce partage du second biforme du décasyllabe ait une forte valeur stylistique.

---

<sup>28</sup> R.G.M. Nisbet – M. Hubbard, 1970, p. 208 attirent également l'attention sur cet intermot féminin.

<sup>29</sup> N.I. Herescu, 1961, p. 121-122. D'autres commentateurs ont été sensibles au rythme phonique de cette strophe. L.P. Wilkinson, 1946, p. 90-91 repère des assonances en [o] et [a] ; F.Plessis – P. Lejay, 1911, p. 75 notent que le décasyllabe est d'une dureté intentionnelle, « due à l'allitération et à l'abondance des [r] ».

<sup>30</sup> R.G.M. Nisbet – M. Hubbard, 1978, p. 29 vont plus loin encore dans l'analyse de l'incident prosodique : ils notent que ce vers est l'un des rares à avoir deux intermots féminins, puisque la trochaïque deuxième est suivie d'un mot amphibraque « crūōrē » et ils voient là un incident prosodique plus grave encore. Nous ne les suivons pas sur ce point : selon notre lecture du décasyllabe alcaïque, l'intermot avant « cruore » est d'une nature très différente de celui qui vient après : avant « cruore », nous avons affaire à un intermot trochaïque qui divise le temps faible *biceps* du dactyle, tandis qu'après « cruore », l'intermot correspond à la fin d'un pied trochée. Or dans une analyse des élisions dans l'hendécasyllabe saphique, J. Soubiran, 1966, p. 451-452 a montré que les restrictions prosodiques qui pèsent sur l'intermot féminin au centre d'un bibref sont inexistantes si la brève finale constitue à elle seule le temps faible.

Il reste un point à soulever. On sait que, dans l'hexamètre dactylique, on évite la combinaison dans un même vers de deux intermots féminins, du moins à certains pieds<sup>31</sup>. Dans le décasyllabe alcaïque, ce problème peut également se poser, puisque ce vers contient deux biformes. Le premier biforme semble pouvoir être divisé entre deux mots, sans difficulté prosodique<sup>32</sup> ; malgré cela, on peut se demander si la combinaison des deux intermots féminins est acceptée. Or cela ne semble pas être le cas : si l'on examine le type de mot qui s'achève à la trochaïque deuxième, on constate que le plus rare est le mot trissyllabique amphibraque. Le seul exemple que nous relevons est en 1.26. 12 :

... Nil sine te mei

prosunt honores ; hunc fidibus nous

hunc Lesbio sacrare plectro

teque<sup>F1</sup> **tũāsquē**<sup>F2</sup> decet sorores.

C'est là le seul exemple, dans les *Odes*, d'un décasyllabe alcaïque contenant deux intermots féminins. On ne sera pas surpris qu'il intervienne dans cette ode, que nous avons déjà plusieurs fois citée pour ces particularités de toute sorte<sup>33</sup>. Peut-être faut-il voir dans ces particularités une recherche de créer un rythme original qui fasse de ce poème autre chose qu'une « ode à peu près insignifiante »<sup>34</sup> et qui peigne une certaine joie pleine de vitalité<sup>35</sup>.

Dans cette strophe, on trouve l'un des deux seuls cas d'ennéasyllabe doté d'un intermot diérèse 2 qui n'est pas précédé d'un monosyllabe<sup>36</sup> : cet intermot n'est d'ailleurs pas sans relief, puisqu'il est le lieu d'une disjonction entre le nom et un adjectif en fin de vers (« ... Lesbio<sup>D2</sup> ...nostro || »). Ensuite, le décasyllabe, avec le double intermot féminin, constitue un second cas exceptionnel dans la métrique verbale de cette strophe. Il y a là apparemment la recherche d'un rythme original.

Il faut donc bien reconnaître la valeur stylistique très importante dans cet intermot en trochaïque deuxième : celui-ci est exceptionnel, car il faut reconnaître, dans la structure verbale habituelle du décasyllabe, un pont métrique à cet endroit. La trihémimère, et, secondairement la diérèse 1, sont les intermots habituels du décasyllabe ; c'est autour d'eux que s'articule ce vers. Il reste un mot à dire de la métrique verbale suivie après ces intermots.

➤ *Métrique verbale en seconde partie du décasyllabe alcaïque*

<sup>31</sup> Cf. J. Perret, 1955 (1), p. 183-184 : est surtout évitée la combinaison d'une trochaïque troisième et d'une trochaïque quatrième.

<sup>32</sup> Comme cela est également le cas pour le biforme du premier pied de l'hexamètre (cf. J. Perret, 1955 (1), p. 185) : commencer un vers sur un mot trochaïque n'a rien de gênant.

<sup>33</sup> Pour les particularités de métrique verbale, cf. *supra* p. 453 ; pour la tension entre phrase et strophe, cf. p. 187.

<sup>34</sup> F. Plessis et P. Lejay, 1911, p. 48.

<sup>35</sup> C'est ce que suggère R. Heinze, 1918, *art. cit.* = *id.*, 1960, p. 285 : cf. *supra* p. 453 note.

<sup>36</sup> Cf. p. 855.

Nous avons reconnu que le rythme de la métrique verbale du décasyllabe alcaïque s'articule autour d'une trihémimère dominante, qui se rencontre dans 78,5 % des vers horatiens. On arrive ainsi au schéma suivant :

– U U –<sup>T</sup> U U – U – X

Dans le segment métrique qui suit la trihémimère, il est tentant de reconnaître l'équivalent d'un second hémistiche saphique. Or, si l'on examine la métrique verbale, on s'aperçoit que la disposition des mots en est très particulière. Si l'alternance des longues et des brèves est identique au second hémistiche saphique, la métrique verbale de cette seconde partie du décasyllabe alcaïque est très différente.

L'examen du Tableau C-40 laisse ressortir une organisation verbale très fréquente. Le décasyllabe alcaïque s'achève, avec une grande fréquence (60,1% des vers), sur un mot dissyllabique. Plus précisément même, 40,4 % des décasyllabes alcaïques horatiens s'achèvent sur un quadrisyllabe suivi d'un dissyllabe. Une telle organisation verbale est remarquable: on ne trouve rien de tel dans le second hémistiche saphique, qui a pourtant, dans l'alternance des longues et des brèves, une apparence identique.

Il est tentant d'expliquer cette disposition par la recherche d'une homodynie finale. Cette structure [<sup>T</sup> 4+2] permet en effet la coïncidence de l'accent des mots avec l'ictus des pieds. Citons par exemple 3.3. 16 :

... ; hac Quirinus

Martis equis <sup>T</sup> **Āchērōntă fūgit,**

Sans doute est-il permis de reconnaître dans cette homodynie finale une insistance conclusive, identique à l'homodynie de l'adonique, en fin de strophe saphique. En dépit de la tendance à l'ouverture propre à la strophe alcaïque<sup>37</sup>, il y a sans doute, dans l'articulation finale du décasyllabe, une volonté de souligner l'achèvement du vers et de la strophe.

Mais cette clôture de la strophe que peut souligner l'homodynie finale doit aussitôt être relativisée. En effet, un examen de l'avant-dernier mot du décasyllabe conduit à des remarques très différentes. Cet avant-dernier mot est très fréquemment assorti d'un enclitique coordonnant tel que « -que ». Dans notre Tableau C-40, nous avons considéré comme un seul mot un mot associé à un enclitique de ce type. Or si 193 décasyllabes s'achèvent sur un mot dissyllabique, on constate que ce dissyllabe est précédé :

- dans 3 cas, d'un mot hexasyllabique : 2 fois (soit 66,7 % des cas), il s'agit en réalité d'un mot pentasyllabique accompagné d'un enclitique :

ex. : 2.20. 16 : ales **Hyperboreosque** campos.

---

<sup>37</sup> Cf. ce que nous en avons dit jusqu'ici, pour la structure métrique elle-même, en introduction, p. 57 et, pour les relations avec la phrase, p. 71 et p. 142 sq.

- dans 22 cas, d'un mot pentasyllabique : 13 fois (soit 59,1 % des cas), il s'agit en réalité d'un mot quadrisyllabique accompagné d'un enclitique :

ex. : 1.16. 20 : funditus **inprimeretque** muris

- dans 128 cas, d'un mot quadrisyllabique : 44 fois (soit 34,4 % des cas), il s'agit en réalité d'un mot trissyllabique accompagné d'un enclitique :

ex. : 1.34. 8 : egit equos **uolucremque** currum

- dans 4 cas, d'un mot trissyllabique : 1 fois (soit 25 % des cas), il s'agit en réalité d'un mot dissyllabique accompagné d'un enclitique :

1.31. 16 : me cichorea **leuesque** maluae

Ce qui ressort de tout cela, c'est la tendance très importante à introduire, dans le cours du décasyllabe alcaïque, un nouveau membre syntaxique coordonné par l'enclitique « -que », lequel est placé à la syllabe antépénultième du vers.

Si l'on examine les choses de ce point de vue, la grande fréquence de la disposition verbale [<sup>T</sup> 4+2] peut être due à la simple conjonction de deux phénomènes : la tendance du décasyllabe à s'articuler autour d'une trihémimère et l'habitude de coordonner dans le cours du vers un nouveau membre syntaxique<sup>38</sup>.

Quoi qu'il en soit des raisons de ce phénomène, celui-ci est cependant bien là : dans le cours du décasyllabe débute très souvent un nouveau membre syntaxique coordonné par un « -que » enclitique et la coordination a souvent lieu à l'intermot trihémimère. Cette coordination en cours de décasyllabe a déjà été repérée ; si l'on examine ces membres coordonnés par « -que », on constate que la quasi totalité d'entre eux sont en position centrifuge à l'intérieur de la phrase, soit en énumération ouverte, soit en relance<sup>39</sup>. Ajoutons que, dans la majorité des cas, ces membres coordonnés par « -que » ne provoquent pas d'enjambement strophique compact ni même progressif : le sens s'achève, ou paraît s'achever, après ce nouveau membre.

Après un intermot trochaïque premier, en 2.20. 16, le groupe nominal coordonné, « Hyperboreosque campos » suggère une image nouvelle qui s'appuie sur un art évident du

---

<sup>38</sup> Cette coordination ne peut se faire par un monosyllabe introducteur du fait du pont de deuxième trochaïque : cf. p. 863. La coordination doit donc passer par un enclitique, « -que », « -ue » : cet enclitique étant bref, il doit être placé à la syllabe antépénultième du vers.

<sup>39</sup> Sur la tendance centrifuge de l'articulation syntaxique en fin de strophe alcaïque, cf. ce que nous en avons dit pour les changements de propositions p. 345. Dans la première partie de notre travail (cf. p. 252) nous avons noté que ces structures centrifuges étaient le support fréquent de motifs conclusifs, pour la strophe et, le cas échéant, pour la phrase.

nom propre<sup>40</sup> et qui clôt la strophe. Plus fréquemment, après une trihémimère, intervient un nouveau membre de six syllabes qui clôt la strophe sur une relance : ainsi en 1.16. 28 :

... . Nunc ego mitibus  
mutare quaero tristia, dum mihi  
fias recantatis amica  
opprobriis <sup>T</sup> **ānīmūmq̄ rēddas.**

La relance de ce groupe verbal est évidemment très expressive : elle semble peindre l'espoir du poète de retrouver, avec sa bien-aimée, son bonheur et sa vie. Le décalage entre métrique et rhétorique, qu'accompagne et souligne l'homodynie finale de la strophe, donne sa profondeur au sens : il ne s'agit pas seulement d'un vœu érotique, mais également d'une réflexion générique, sur les relations entre le genre iambique et le genre lyrique<sup>41</sup>.

La seconde partie du décasyllabe alcaïque ne nous semble donc pas faire l'objet, en soi-même, d'une articulation rythmique ; même si le vers s'achève très souvent sur un mot dissyllabique, l'intermot diérèse 3 n'a pas valeur d'articulation pour le vers, il n'est que le résultat de l'organisation habituelle du membre syntaxique qui débute très souvent dans le cours du décasyllabe. Ce membre syntaxique a une structure verbale très stéréotypée : sa structure habituelle consiste en un mot quadrisyllabique suivi d'un mot dissyllabique.

Il ne nous semble donc pas nécessaire d'étudier la valeur rhétorique de l'intermot diérèse 3 : pour le décasyllabe, nous nous contenterons de comparer la diérèse 1 et la trihémimère.

### iii. Bilan de l'étude de la métrique verbale de l'ennéasyllabe et du décasyllabe

En examinant l'organisation verbale de l'ennéasyllabe et du décasyllabe, nous sommes arrivés à des conclusions importantes sur l'un et sur l'autre vers.

L'ennéasyllabe, en dépit de sa structure métrique quantitative très ressemblante avec l'hendécasyllabe, a une articulation verbale qui l'en distingue très nettement. Cette articulation paraît se faire en deux temps : d'abord, dans la première partie du vers, avec un intermot majoritairement trihémimère, ou bien diérèse 1, puis dans la deuxième partie du vers, avec un intermot majoritairement diérèse 3, ou bien penthémimère ou hephthémimère.

Le décasyllabe, quant à lui, s'articule autour d'un intermot majoritairement trihémimère, ou bien diérèse 1. Le décasyllabe s'achève majoritairement sur un mot

---

<sup>40</sup> Sur l'art du nom propre chez Horace, cf. J. Marouzeau, 1949 (1), p. 213. R.G.M. Nisbet – M. Hubbard, 1978, p. 345 reconnaissent que la position du mot est emphatique : cela met l'accent sur l'aspect inaccessible de la contrée.

<sup>41</sup> Sur l'interprétation métapoétique de cette ode, pour les relations entre lyrisme et poésie iambique, cf. G. Davies, 1991, p. 73.

dissyllabique, sans que l'intermot qui le précède paraisse avoir valeur d'articulation syntaxique.

Ces analyses qui nous ont éclairé sur l'organisation des deux vers sans coupe fixe de la strophe alcaïque, nous incitent maintenant à étudier la valeur de ces intermots comme coupe rhétorique, c'est-à-dire comme lieu où s'achève un membre rythmique, ou du moins comme position à relief rhétorique sensible. C'est par cette étude que nous comprendrons comment le déploiement rhétorique suggère, de la deuxième moitié de la strophe alcaïque, une lecture *ad sensum* et, par contrecoup, comment le rythme rhétorique de la phrase tire profit des structures métriques qu'elle a ainsi mises à son service.

Nous commencerons par examiner l'ennéasyllabe : nous comparerons le relief rhétorique des intermots de la seconde partie du vers, diérèse 3, hephthémimère, penthémimère, puis nous examinerons la première partie du vers. Après une synthèse sur l'ennéasyllabe, nous nous tournerons vers le décasyllabe.

### III.1. 2 Rythme rhétorique de la seconde moitié de l'ennéasyllabe

D'après l'étude que nous venons de mener sur la métrique verbale de l'ennéasyllabe alcaïque, l'intermot diérèse 3 constitue l'articulation largement majoritaire de la chaîne verbale dans le vers. Cela incite évidemment à y voir un repère majeur dans l'organisation rhétorique : si la diérèse 3 est un intermot fréquent, on est en droit de supposer que c'est aussi un intermot au relief rhétorico-syntaxique non négligeable. C'est ce qu'il va nous falloir vérifier ici.

#### a) Méthode adoptée

Comme nous l'avons fait dans notre précédent chapitre pour les vers à coupe fixe, nous allons étudier comment la phrase apporte à des endroits précis du vers un relief sensible, si bien que, d'un côté, la phrase éclaire d'une manière originale les structures métriques, et d'un autre côté, le rythme rhétorique tire profit de ces structures métriques.

Pour ce faire, nous étudierons successivement le relief apporté à l'intermot diérèse 3, qui est l'intermot le plus fréquent, celui de l'hephthémimère et celui de la penthémimère. Chaque fois, nous distinguerons trois niveaux de relief<sup>42</sup> :

- À un premier niveau, nous nous intéresserons aux fins de membres rythmiques, c'est-à-dire, comme nous l'avons défini<sup>43</sup>, c'est-à-dire aux fins de phrases et de propositions ainsi qu'aux coordinations (ou juxtapositions) de membres fonctionnellement équivalents. À ces

---

<sup>42</sup> Il s'agit des trois niveaux de relief distingués par J. Dangel, 1983, p. 288-291 et que nous avons définis dans le premier chapitre de cette partie : cf. p. 657.

<sup>43</sup> Cf. le début de cette partie p. 602.



fins de membres rythmiques, on peut reconnaître le titre de coupe rhétorique, ayant un relief rhétorique fort.

- À un second niveau, nous nous intéresserons à un relief faible mais sensible apporté aux intermots. Précédemment, nous avons reconnu un tel relief dans les fins de groupes nominaux privés d'un centre verbal propre et reposant sur un principe de fragmentation. Plus précisément, ici, nous considérerons les cas de groupes nominaux disjoints dont un élément se trouve devant l'intermot en question.

- À un troisième niveau, nous nous intéresserons à un relief peu marqué mais objectivement identifiable apporté aux intermots. Précédemment, nous avons reconnu un tel relief dans les cas de fin de membre syntaxique. Parce qu'il paraît difficile de repérer toutes les fins de membres syntaxiques à ces différents endroits, nous nous limiterons ici à un cas particulier. Nous nous intéresserons aux cas de groupes nominaux conjoints débutant ou s'achevant à ces intermots.

Dans un premier temps, nous étudierons donc le relief syntaxique apporté à l'intermot diérèse 3, mais également hephthémimère et penthémimère. Après quoi, nous nous demanderons en quoi le relief rhétorique donné à ces intermots apporte aux structures métriques un rythme *ad sensum* bien définissable.

#### b) Relief rhétorique en penthémimère, diérèse 3, hephthémimère

##### i. Relief rhétorique en diérèse 3

###### ➤ *Fins de membres rythmiques : relief fort*

La diérèse 3 est, après la trihémimère, l'intermot le plus fréquent dans l'ennéasyllabe alcaïque : on le rencontre dans 78,5 % des vers. On peut alors être surpris par le nombre relativement peu important de cas où cet intermot correspond à une fin de membre rythmique<sup>44</sup> : ce n'est le cas que dans 29 vers : cela représente 9,1 % des ennéasyllabes horatiens, ou, si l'on préfère, 11,6 % de ceux qui ont une diérèse 3.

Ce sont dans ces cas que l'on peut dire qu'il y a coupe rhétorique en diérèse 3. En fait, si cette coupe rhétorique est peu fréquente surtout en comparaison du nombre d'intermots à cet endroit, c'est parce qu'elle concurrence, sur le plan rhétorique, le repère métrique de changement de vers<sup>45</sup>. Concrètement, un changement de membre rythmique à cet endroit

---

<sup>44</sup> Cependant, nous le verrons, d'autres combinaisons peuvent donner à la diérèse 3 un relief très sensible : cela justifie que H. Drexler, 1967, p. 131, dise, après avoir examiné la penthémimère et l'hephthémimère, „Von diesen Versen haben die meisten betonten Wortschluss in der dritten Hebung, und dieser ist gerade auch in den Versen ohne jene beiden Einschnitte häufig.“.

<sup>45</sup> C'est la raison essentielle pour laquelle, dans notre perspective d'étude, nous ne pouvons considérer la diérèse 3 comme une coupe métrique. Si elle en était une, une mise en relief rhétorique fort correspondrait à un unisson des deux grilles de lecture ; or ici, loin d'y avoir unisson entre les deux grilles de lecture, il y a discordance et jeu de contre-rejet, très sensibles rythmiquement.

correspond au début d'un contre-rejet qui va provoquer une discordance forte entre les deux grilles de lecture métrique et rhétorique.

Pour comprendre le relief rhétorique de cet intermot dans une telle construction, il convient de procéder comme nous l'avons fait pour les repères rhétoriques en cours de vers à coupe constante, et étudier d'abord la nature du membre qui s'achève, ensuite la nature du mot qui précède ce changement.

- Nature des changements de membre

On note que les changements de membres intervenant à la diérèse 3 sont, pour moitié, de nature propositionnelle : dans 15 cas sur 29, il s'agit d'un changement de phrase ou de proposition. La discordance entre métrique et rhétorique est alors forte : la coupe rhétorique diérèse 3 jouit d'un relief qui entre en vive concurrence avec le repère métrique du début de décasyllabe. Cela se fait sentir par la présence d'un contre-rejet devant la fin de l'ennéasyllabe.

Dans les cas de changements de phrases en diérèse 3, la discordance entre les deux grilles de lecture est nette. Ainsi en 2.7. 23 débute une phrase interrogative :

... funde capacibus

unguenta de conchis.<sup>D3</sup> *Quis udo*

*deproperare apio coronas*

curatue myrto ?

Ici, le décalage entre le début de phrase et le cours de l'ennéasyllabe crée une tension entre les deux grilles, métrique et rhétorique. Cela donne là encore un relief très fort à l'intermot diérèse 3 à partir duquel se fait la transition entre les deux strophes, puisque l'interrogation se prolonge sur la strophe suivante. Par cette mise en valeur de la diérèse 3 au dépend de la fin d'ennéasyllabe, un rythme plus vif se met en place qui donne toute son importance à la modalité interrogative.

Ces ponctuations fortes en diérèse 3 sont cependant rares ; plus souvent, il s'agit de changement de membre propositionnel. Ce changement de proposition est majoritairement de type analytique, de sorte que cette nouvelle proposition n'était attendue ni par le sens ni par la syntaxe : la tension entre métrique et rhétorique est alors forte. La nouvelle proposition intervient comme une relance ou une rallonge. Il peut s'agir d'une subordonnée inattendue, comme en 3.4. 7-8 :

Auditis? an me ludit amabilis

insania ? audire et uideor pios

errare per lucos,<sup>D3</sup> *amoenae*

*quos et aquae subeunt et aerae.*

Ici la rallonge de la relative permet d'introduire après la diérèse 3 les éléments aquatique (*aquae*) et aérien (*aurae*) après l'évocation du bois (*lucos*), de façon à suggérer un univers complet et harmonieux. Cet ajout final et syntaxiquement inattendu de la relative la met évidemment en relief et donne une grande importance à l'intermot diérèse 3 où elle débute. Le but semble être ici de donner le spectacle de l'hésitation du poète devant un sens qui se découvre à lui par l'inspiration des Muses : le locuteur veut ici donner l'impression qu'il n'est pas encore familier de cet espace du sens poétique, représenté ici très concrètement comme un bois sacré (*lucus*) dans lequel il erre (*uideor errare*).

La coupe rhétorique diérèse 3 peut aussi correspondre à une proposition coordonnée, comme en 1.9. 3-4 :

Vides ut alta stet niue candidum

Soracte nec iam sustineant onus

siluae laborantes<sup>D3</sup> *geluque*

*flumina constiterint acuto?*

Là-encore Horace dresse le tableau d'un paysage, non plus celui du jardin des Muses, mais celui, plus concret, de la campagne latine où se dérouleront des réjouissances bachiques. Mais en ce début d'ode, dans cette campagne latine ici décrite, il manque ce qui pourra en faire un espace lyrique véritable, il y manque la légèreté qu'apporteront les réjouissances amicales. Cette campagne, glacée par l'hiver, paraît lourde : le verbe *stare* exprime l'immobilité, les termes « *nec sustineant onus siluae laborantes* » donne le sentiment d'un poids qui empêche l'harmonie de s'exprimer. Le contre-rejet de « *geluque* » devant une forte diérèse 3, elle-même précédée d'un mot quadrisyllabique, crée un conflit entre métrique et rhétorique qui, montre, avant que la réjouissance bachique débute, que les lieux créent une gêne chez le locuteur.

Plus fort est le cas de 3.3. 67 où la proposition débutant en diérèse 3 est en juxtaposition anaphorique :

Ter si resurgat murus aeneus

auctore Phoebos, ter pereat meis

excisus Argiuis,<sup>D3</sup> *ter uxor*

*capta uirum puerosque ploret.*

Cette strophe qui achève le discours de Junon jouit d'une efficacité rhétorique remarquable : la double anaphore en *ter* scande le passage de la subordonnée aux deux principales juxtaposées. Si la position du deuxième *ter*, en cours d'hendécasyllabe, ne provoque qu'une vivacité sans discordance avec le cadre métrique, en revanche, la position du troisième *ter* joue sur un décalage net entre métrique et rhétorique. La place en diérèse 3 de ce début de nouvelle proposition donne de la vivacité au rythme d'ensemble par ce décalage vers / proposition. Ici, Junon menace de détruire à nouveau Troie, si celle-ci venait à être

reconstruite : Troie, l'espace épique par excellence, se voit ici refuser toute nouvelle existence ; sa seule évocation provoque un conflit vif entre le déploiement du sens et le cadre strophique<sup>46</sup>.

Si les changements de propositions de type analytique sont les plus fréquents, des structures synthétiques se rencontrent également parfois. Citons par exemple 2.11. 1-4 :

Quid bellicosus Cantaber et Scythes,

Hirpine Quincti, cogitet Hadria

diuisus obiecto,<sup>D3</sup> *remittas*

*quaerere, nec trepides...*

La disposition centripète de l'interrogative indirecte avant le verbe introducteur provoque, autour de la diérèse 3, une tension empreinte d'une solennité indéniable : le poète ironise ici sur les soucis de Quinctius qu'il juge trop élevés. De tels sujets d'inquiétude ne conviennent à l'espace lyrique et le poète les chasse avec une vivacité que peint le conflit entre cette coupe rhétorique de nature synthétique et le changement de vers.

Si les coupes rhétoriques en diérèse 3 sont souvent des changements de membres propositionnels, on rencontre à peu près autant de coordinations (juxtapositions) de membres non propositionnels fonctionnellement équivalents. Citons par exemple 2.19. 3 et 3.5. 19 :

Bacchum in remotis carmina rupibus

uidi docentem, credite posterì,

Nymphasque discentis<sup>D3</sup> *et auris*

*capripedum Satyrorum acutas.*

... “ Signa ego Punicis

adfixa delubris<sup>D3</sup> *et arma*

*militibus sine caede” dixit*

“derepta uidi.”

Là-encore, la diérèse 3 entre en conflit, sur le plan rhétorique, avec le changement de vers ; ce conflit peint un sentiment vif de la part du locuteur. En 2.19. 3, le poète exprime l'enthousiasme que provoque en lui la vision de Bacchus inspirateur<sup>47</sup> ; en 3.5. 19, Régulus dit

---

<sup>46</sup> La relation générique est ici complexe. L'espace épique de Troie est condamné dans un discours divin, qui imite, en bien des points, le genre épique. Pour les rapports entre l'ode 3.3 et le genre épique (notamment les *Annales* d'Ennius), cf. S.J. Harrison *art. cit.*, in W. Ludwig, 1993, p. 144-148. En même temps, le discours de Junon fait sentir une psychologie très humaine, qui s'éloigne de l'épique canonique : cf. *infra* p. 891 et 936.

<sup>47</sup> Ce décalage mètre – syntaxe participe à un tableau très relevé de la vision épiphannique de Bacchus. S'il s'agit d'un tableau très général (Bacchus, les Nymphes et les Satyres dans un paysage, traditionnellement bacchique, de montagne), l'image des Satyres, développée en fin de strophe après la diérèse 3, est plus développée. L'attention que les Nymphes prêtent à Bacchus (« discentis ») est présentée par un détail plus visuel pour les Satyres : « auris acutas » qui désigne à la fois les oreilles dressées (en signe d'attention) et les oreilles pointues (attribuées généralement aux Satyres). L'adjectif *capripedum* apporte également un détail visuel avec un terme

sa colère face à la lâcheté des soldats romains qui ont abandonné leurs armes. Dans les deux cas, la discordance entre les deux grilles de lecture donne le spectacle d'un sens dont l'insertion dans l'espace lyrique de la strophe n'est pas sans provoquer quelques remous. En faisant débiter ainsi son dithyrambe en 2.19, le poète montre qu'il fait accéder sa poésie à un sujet nouveau, à une inspiration nouvelle : il construit, de sa figure de poète, une nouvelle image<sup>48</sup>. En 3.5, également, Horace, par la voix de Régulus, fait accéder son lyrisme à des sujets politiques d'une importance de premier plan. Dans les deux cas, il déploie un sens puissant, grave dont le déploiement provoque quelques discordances avec le cadre strophique.

Dans tous ces cas de coupes rhétoriques en diérèse 3, on note un conflit avec le changement de vers qui peint une discordance vive entre métrique et rhétorique. Pour comprendre la mise en relief de cet intermot diérèse 3, il importe également de s'intéresser au mot qui le précède.

▪ Mots devant la diérèse 3

En étudiant le mot à la fin du membre qui s'achève à la diérèse 3, on peut saisir certaines nuances dans l'importance du changement de membre. Dans les cas où le membre s'achève devant la diérèse 3 par un verbe, l'effet de clôture que crée ce mot donne un net relief à l'intermot qui suit : comparons ainsi 2.17. 10-12 et 3.29. 54-56 :

... Ibimus, ibimus	... et mea
utcumque <b>praecedes</b> , <sup>D3</sup> <i>supremum</i>	uirtute me <b>inuoluo</b> <sup>D3</sup> <i>probamque</i>
<i>carpere iter comites parati.</i>	<i>pauperiem sine dote quaero</i>

Dans le premier cas, il est vrai, le verbe « praecedes » n'est pas le verbe principal, et le membre qui débute après la diérèse 3 est un groupe participial en rallonge. Malgré tout, la ressemblance est grande avec 3.29. 55 où la diérèse 3 correspond à une fin de proposition qui s'achève sur le verbe (de façon identique, la proposition qui suit s'achève également sur le verbe « ... quaero » en coïncidence avec la fin de strophe). L'effet clôturant du verbe donne un relief indéniable à cette fin de proposition et donc à l'intermot diérèse 3 où elle intervient.

L'effet est sans doute différent lorsque le membre s'achève sur un élément de groupe nominal disjoint : par cette disjonction en effet, la fin de la proposition se trouve rattachée, mise en rapport avec ce qui précède. Si l'on examine par exemple le cas de 3.4. 7 cité plus haut, on voit que la proposition s'achève devant diérèse 3 sur « per lucos » annoncé par l'adjectif en fin d'hendécasyllabe « pios » : par cette disjonction, la diérèse 3 non seulement est le lieu de l'achèvement général des tensions sémantico-syntaxiques, en tant que fin de

---

composé qui suggère l'archaïsme de la poésie ancienne. Là-dessus, cf. R.G.M. Nisbet – M. Hubbard, 1978, p. 318-319. Tout cela donne de la vivacité à la vision du poète.

<sup>48</sup> Sans compter la portée politique que cette ode peut contenir : cf. là-dessus p. 132 et note.

proposition, mais elle est également le lieu d'achèvement d'une tension bien précise, et notable, celle de la disjonction adjectif/nom. Par là, la diérèse 3 prend un relief nouveau en étant mise en parallèle avec la fin de l'hendécasyllabe : cette mise en parallèle est d'autant plus forte qu'il y a homéoptote entre l'adjectif et le nom « pios / per lucos ». Surtout par une telle disjonction, qui encadre le groupe infinitif « pios errare per lucos », c'est tout un membre syntaxique qui acquiert une structure métrique originale : la coupe rhétorique diérèse 3 joue alors pleinement son rôle de rythmisation d'après le sens pour l'ensemble de la strophe.

L'effet est identique en 1.37. 27 :

ausa et iacentem uisere regiam

uoltu sereno, fortis et *asperas*

*tractare serpentes*,<sup>D3</sup> ut atrum

corpore conbiberet uenenum

La disjonction « *asperas / serpentes* » encadre le groupe verbal [verbe+objet] de façon à lui donner une forte cohésion et à mettre en relief l'intermot où il s'achève : « et *asperas tractare serpentes* ». Contrairement aux cas où le membre s'achève sur un verbe, ici, le décalage mètre/syntaxe est sensible non seulement à l'intermot diérèse 3 mais sur une partie plus longue de l'énoncé : ce nom en diérèse 3 est mis en rapport avec l'adjectif au vers précédent. La diérèse 3 est alors le centre d'un décalage prolongé. On notera d'ailleurs que le membre suivant débute sur le premier terme d'un groupe nominal également disjoint : « <sup>D3</sup> ut atrum || ... uenenum ||| ». La diérèse 3 paraît ainsi le centre d'une rythmisation *ad sensum* générale à toute la seconde moitié de la strophe. Par là, le poète fait sentir, dans le développement des idées, la complexité du sens : en évitant un rythme trop prévisible, il fait entendre la profondeur du réel. Cléopâtre n'est pas qu'une orientale folle, telle qu'elle apparaissait au début, elle prend désormais une figure plus noble, « uoltu sereno », « fortis » ; de plus, le poète tisse un lien métaphorique entre la fête bachique organisée au début de l'ode (« nunc est bibendum ») et l'acte courageux de Cléopâtre (« conbiberet uenenum »)<sup>49</sup>.

Un rythme plus complexe encore est créé en 3.29. 21-24 :

iam pastor umbras cum grege languido

riuomque fessus quaerit et *horridi*

*dumeta Siluani*<sup>D3</sup> caretque

ripas uagis taciturna uentis.

Comme dans le cas précédent, l'ennéasyllabe connaît un relief fort à la diérèse 3 du fait d'un changement de proposition accompagné d'une disjonction (adjectif/nom) :

<sup>49</sup> Sur l'évolution de la figure de Cléopâtre, cf. S. Commager, 1962, p. 91-93 : cette ambiguïté montre la complexité de l'ode, il serait sans doute trop facile (cf. *ibid.*, p. 93 note 55) de dire simplement qu'Horace exalte Cléopâtre pour donner plus de mérite à la victoire d'Octave. Pour le motif de la boisson qui court à travers l'ode, cf. *ibid* p. 91.

« horridi ... Siluani ». La différence tient ici au fait que le repère syntaxique précédent n'est pas, comme en 1.37. 26 à la coupe métrique (après « sereno »), mais à la trochaïque quatrième, après le verbe « quaerit » qui se trouve suivi d'un membre coordonné en relance : la discordance entre métrique et rhétorique est donc plus forte encore dans cette strophe. De plus, après la diérèse 3 de l'ennéasyllabe, la proposition suivante débute sur un verbe en position initiale en contre-rejet « caretque », ce qui donne plus d'insistance au décalage entre les deux grilles de lecture. On a ainsi affaire à une strophe très close, mais où le contrepoint entre métrique et rhétorique est complexe : cela apporte assurément à cet paysage une vitalité remarquable, où se font sentir la subjectivité du locuteur et son désir de communiquer ses sentiments à l'allocutaire.

Dans les disjonctions adjectif / nom, le premier élément est le plus souvent placé en fin d'hendécasyllabe alcaïque ; il est quelques cas où il est placé plus haut dans le vers. Citons ainsi 3.2. 27 :

... uetabo, qui *Cereris sacrum*

*uolgarit arcanae*,<sup>D3</sup> sub isdem

sit trabibus...

Ici la disjonction ne provoque pas un effet d'attente sémantique, puisque c'est l'adjectif épithète qui intervient à la fin comme une rallonge qu'on peut considérer comme facultative. Reste que cette disjonction existe et met donc en relation la diérèse 3 de l'ennéasyllabe avec le début du second hémistiche de l'hendécasyllabe où intervient le nom « Cereris ». Cette disjonction crée ici un effet d'encadrement de membre propositionnel, qui, là-encore, fait de la diérèse 3 le centre d'un contrepoint généralisé entre métrique et rhétorique.

Par ces études, on comprend que la coupe rhétorique en diérèse 3 correspond à un repère rythmique qui entre en concurrence avec le repère métrique de changement de vers. Le contrepoint qui se met en place est tout à fait identique à ceux que nous avons étudiés dans les coupes rhétoriques de vers à coupe constante. Intéressons-nous maintenant aux cas où la diérèse 3, sans être une coupe rhétorique à relief fort, jouit néanmoins d'un certain relief rhétorique du fait de disjonction entre adjectif et nom.

➤ *Disjonction adjectif / nom : relief sensible*

L'étude des groupes nominaux disjoints et du relief qu'ils apportent aux intermots est complexe. Il y a visiblement un art du positionnement des adjectifs et des noms qui permet des éclairages variés de la seconde moitié de la strophe alcaïque. Il convient donc de mener une étude très précise du phénomène. Nous commencerons par examiner les cas simples où

un simple groupe nominal disjoint est en jeu ; puis nous nous tournerons vers les situations où plusieurs groupes nominaux disjoints se croisent.

▪ Groupe nominal disjoint unique

Lorsque un élément d'un groupe nominal disjoint intervient devant la diérèse 3, l'autre élément (l'adjectif s'il s'agit d'un nom, le nom s'il s'agit d'un adjectif), qui forme avec lui le groupe nominal, peut se situer après, c'est-à-dire dans le décasyllabe, ou avant, c'est-à-dire, presque toujours, dans l'hendécasyllabe qui précède. L'effet est alors différent.

Analysons d'abord les cas où le nom intervenant devant la diérèse 3 était annoncé par l'adjectif situé à la fin du vers précédent, comme en 1.27. 7 :

... ; **impium**

lenite **clamorem**,<sup>D3</sup> sodales,

et cubito remanete presso.

Dans cette fin de strophe alcaïque, la fin de l'ennéasyllabe coïncide avec un changement de proposition, ce qui témoigne évidemment d'une coïncidence parfaite mètre / phrase. La diérèse 3 n'est cependant pas dénuée non plus de relief rhétorique : après elle, se trouve une apposition, et surtout devant intervient en hyperbate « clamorem », qu'annonçait l'adjectif précédent « impium ». Cette disjonction encadre la proposition « impium || lenite clamorem », l'unifie et rejette plus loin l'apposition qui suit. Dans ces conditions, indéniablement, la diérèse 3 joue un rôle de scansion rhétorique dans les injonctions de cette fin de strophes : un rythme spécifique peut ainsi être imprimé à ce vers. Cette particularité du rythme est d'autant plus forte qu'elle s'accompagne d'un contre-rejet, « impium » qui ouvre le membre « impium lenite clamorem » en décalage par rapport au vers.

Dans les cas où l'élément du groupe nominal disjoint devant diérèse 3 annonce un élément qui vient après, l'effet est différent, et plus varié car le second élément du groupe nominal peut se trouver à des endroits divers du décasyllabe suivant.

On peut trouver un nom au début du décasyllabe, comme en 1.16. 27-28 :

...,dum mihi

fias **recantatis**<sup>D3</sup> amica

**opprobiis** animumque reddas.

On a ici un groupe du type ablatif absolu avec disjonction des deux termes, nom et participe. Cette disjonction a pour effet de mettre en relief les deux intermots qui suivent les deux termes, la diérèse 3 dans l'ennéasyllabe, et dans le décasyllabe la trihémimère qui correspond également au changement de proposition. Dans une telle construction, la fin de l'ennéasyllabe est un repère métrique totalement dénué de relief rhétorique. Un contrepoint léger entre les deux grilles s'instaure alors, léger car la diérèse 3 est un repère dans l'énoncé mais non une ponctuation. L'effet est évidemment une mise en relief de chaque mot, de



l'ablatif absolu mais également du terme qu'il encadre, « amica » qui est attribut du sujet. Cette ode débutait par le souvenir violent de la colère d'une femme contre le poète ; elle s'achève par le souhait que l'amitié revienne. Pour mettre en valeur ce souhait, dans cette dernière strophe de l'ode, le poète souligne le mot « amica » devant une diérèse 3 en relief et crée ainsi un rythme original.

Une variante à telle construction consiste à placer entre le groupe nominal disjoint, après la diérèse 3, un autre groupe nominal, conjoint celui-là, à cheval sur les deux derniers vers de la strophe. On a ainsi une combinaison verbale de type embrassée (chiasme). C'est ce que l'on trouve en 2.19. 31-32 et 4.14. 39-40 :

Te uidit insons Cerberus aureo	Fortuna lustris prospera tertio
cornu decorum leniter atterens	belli secundos reddidit exitus
caudam et <b>recedentis</b> <sup>D3</sup> <i>trilingui</i>	laudemque et <b>optatum</b> <sup>D3</sup> <i>peractis</i>
<i>ore</i> <b>pedes</b> tetigitque crura	<i>imperiis</i> <b>decus</b> arrogauit

Dans une telle construction, deux facteurs s'unissent pour donner du relief à la diérèse. D'une part comme dans les cas qui précèdent, la disjonction « *recedentis*<sup>D3</sup> ... *pedes* », « *optatum*<sup>D3</sup> ... *decus* » crée une tension à partir de la diérèse 3 qui lui donne ainsi valeur de repère rhétorique. D'autre part, on a un groupe nominal conjoint qui débute après la diérèse 3 et chevauche le changement de vers, « *trilingui* || *ore* », « *peractis* || *imperiis* » : par cette construction, la diérèse 3 précède le début d'un membre syntaxique et prend donc un relief supplémentaire, au détriment du repère métrique de changement de vers qui se trouve effacé rhétoriquement. Cette construction donne donc à la diérèse 3 un relief rhétorique sensible, plus net, à tout le moins, que le changement de vers.

Les deux cas ci-dessus sont cependant différents. En 2.19, le phénomène intervient dans une strophe que nous avons déjà analysée et où nous avons repéré un effacement rhétorique de presque tous les repères métriques, coupes (*insons* | *Cerberus*) et fins de vers (*aureo* || *cornu*, *trilingui* || *ore*)<sup>50</sup>. Il s'agit ici de représenter une *aretologia* hymnique d'après une poésie plus complexe qu'à l'accoutumée. L'évocation de Bacchus et de sa catabase suscite le développement d'un sens empreint de mystères, du fait d'un dieu aux fonctions complexes, inspireur du poète et en même temps sans doute allégorie politique<sup>51</sup>. Le tableau

<sup>50</sup> Cf. p. 663.

<sup>51</sup> Cf. p. 132 et note. En fait, cette ode présente une figure de Bacchus remarquable : d'après E.T. Silk, 1969, la figure de Bacchus évolue à travers les *Odes* depuis un scepticisme initial vers une extase finale et l'ode 2.19 serait, de ce point de vue, l'expression d'une conversion du poète. La catabase de Bacchus aux enfers qui nous intéresse ici est sur ce point remarquable. À plusieurs reprises, Horace associe la descente aux enfers à la puissance poétique : c'est le cas pour Mercure en 1.10 et pour Orphée en 1.24 (cf. là-dessus *supra* p. 89 et 747 note), c'est le cas également en 3.11. 13-24 où le poète évoque la puissance de la lyre aux enfers (là-encore, il s'agit visiblement d'une référence à la catabase d'Orphée), enfin en 2.13. 33-36, c'est le chant d'Alcée lui-même qui séduit Cerbère (cf. là-dessus D. Feeney, *art. cit.*, in N. Rudd, 1993 [éd], p. 52 ; H.P. Syndikus, 2001, p. 420 met en parallèle ce chant d'Alcée et la catabase d'Orphée). Le lecteur est incité à noter les relations entre l'hymne à Mercure 1.10 et cet hymne à Bacchus 2.19 : comme le notent R.G.M. Nisbet – M. Hubbard, 1978, p.

très précis qui nous est ici donné de la rencontre avec Cerbère est certes paisible, mais par les détails du sens s'organisant en discordance avec le mètre, le poète fait sentir quelles précisions nécessite l'évocation de cette divinité<sup>52</sup>.

Dans la strophe de 4.14. 37-40, la mise en relief de la diérèse 3 intervient dans un contexte rythmique beaucoup plus simple : on notera les disjonctions adjectif / nom qui mettent en relief les repères de coupe et de fin de vers dans les deux hendécasyllabes. La disjonction « ...optatum <sup>D3</sup> ... decus » semble simplement apporter un accent particulier à l'expression de la louange d'Auguste.

Il arrive également que l'adjectif devant la diérèse 3 annonce un nom qui se fait attendre jusqu'à la fin du décasyllabe. Comme dans les cas précédents, une disjonction adjectif/nom, où l'adjectif est devant la diérèse 3 et le nom à la fin du décasyllabe, donne un relief à la diérèse 3 par l'effet de tension qu'elle suscite. Ce relief est d'autant plus sensible ici qu'à la diérèse 3 où s'achève l'adjectif, répond la fin de strophe où intervient le nom. L'exemple de 1.35. 7-8 montre bien les choses :

te pauper ambit sollicita prece  
ruris colonus dominam aequoris  
quicumque **Bithyna** <sup>D3</sup> lacessit  
Carpathium pelagus **carina**.

Une disposition linéaire de cette proposition permet de montrer clairement le relief de la diérèse 3 :

quicumque **Bithyna** <sup>D3</sup> lacessit || Carpathium pelagus **carina**.

Le groupe « Bithyna ... carina » encadre la proposition, à la diérèse 3 où s'achève l'adjectif répond la fin de strophe où se trouve le nom. Une telle construction donne évidemment à la diérèse 3 un relief très sensible. Cette proposition relative recouvre les deux derniers vers de la strophe : elle paraît ainsi s'accorder à la grille métrique. Mais à l'intérieur de ces deux vers, de cette proposition, on voit que la fin de l'ennéasyllabe constitue un repère

---

1978, p. 330, tous deux s'achèvent sur l'évocation des Enfers ; ils supposent que cela correspond à un *topos* rhétorique des hymnes mystiques de l'époque d'Horace. Mais en même temps, cela incite à un rapprochement : l'*aureum cornu* qui apaise Cerbère devient l'équivalent de l'*aurea uirga* de Mercure (1.10. 17-20), laquelle, nous l'avons vu (cf. p. 747 note), se rapproche de la lyre, qui a également un pouvoir apaisant sur Cerbère en 3.11. 15-20. Par tous ces liens qui se tissent, on comprend que Bacchus devient, comme Mercure, un dieu inspirateur des poètes, symbolisant la puissance poétique, une puissance à même d'aller jusqu'aux limites du monde, mais sans doute pas de les dépasser (en 1.24, Horace a rappelé qu'Orphée n'a pas ressuscité Eurydice). La complexité du sens de ce passage justifie la complexité du rythme qui y est utilisé.

<sup>52</sup> C'est surtout à cet aspect paisible qu'est sensible H.P. Syndikus, 2001, p. 472 ; mais il vaut la peine de comparer cette strophe à la catabase de Mercure de l'ode 1.10. L'hymne à Mercure ne présente qu'une image, celle du dieu Psychagôgos ralliant les âmes à sa baguette d'or ; la strophe s'achève sur une apposition conclusive, le tout dans une strophe saphique très close. Dans la dernière strophe de l'hymne à Bacchus, la présentation des Enfers est beaucoup plus précise, le comportement de Cerbère détaillé, le tableau de la scène beaucoup plus vivant. La complexité du dieu Bacchus semble exiger des précisions importantes, ce qui ne peut que provoquer de légères discordances entre le déploiement du sens et le cadre strophique.

rhétorique beaucoup moins fort que la diérèse 3, de sorte qu'une certaine variation rythmique est mise au jour. Il s'agit ici de donner de la vivacité à la louange très topique de *Fortuna* : la place du second « te » à la coupe de deuxième hendécasyllabe créait déjà une variation dans le *Du-Stil*, l'effet est identique avec ce relief de la diérèse 3.

Dans ces cas de disjonction simple d'un unique groupe nominal, lorsqu'un élément de ce groupe, adjectif ou nom, se trouve devant la diérèse 3, cette dernière prend un relief sensible. Sans constituer, à proprement parler, une coupe rhétorique, elle constitue un repère notable dans l'organisation, par la phrase, des structures métriques ; la diérèse 3 joue ainsi un rôle d'articulation syntaxique de la phrase. Voyons maintenant les cas, beaucoup plus complexes, où plusieurs groupes nominaux disjoints se croisent autour de la diérèse 3.

▪ Doubles disjonctions de groupes nominaux

Lorsque, dans la deuxième moitié de la strophe alcaïque, plusieurs groupes nominaux disjoints se croisent, il semble véritablement que l'on ait affaire à un art spécifique du positionnement des mots où sont pris en compte à la fois le sens de chaque mot ainsi rapproché et la valeur rythmique des intermots ainsi mis en relief.

Au groupe nominal disjoint dont un élément se trouve devant diérèse 3, peut s'ajouter un second groupe nominal disjoint, qui simplement suit le premier. Une tension généralisée entre les divers éléments de plusieurs groupes nominaux se fait jour alors, et la diérèse 3 peut en devenir le centre. Un cas intéressant est celui de 1.17. 2-4 :

Velox amoenum saepe Lucretilem  
mutat Lycaeo Faunus et **igneam**  
defendit **aestatem**<sup>D3</sup> capellis  
usque *meis* pluuiosque uentos.

La diérèse 3 est ici le centre autour duquel se distribuent les deux groupes nominaux, « *igneam ... aestatem* » et « *capellis ... meis* » : cette combinaison verbale donne ainsi à la diérèse 3 un net relief, même s'il est vrai que dans le second groupe, la place seconde de l'adjectif « *meis* » rend la tension beaucoup moins forte.

Horace donne ici le tableau d'une campagne paisible et joyeuse qui pourra faire le bonheur du poète lyrique et de Tyndaris. Dans la deuxième moitié de la phrase, on note une disposition des mots richement évocatrice :

**igneam** || defendit **aestatem**<sup>D3</sup> capellis || **usque** *meis*<sup>T</sup> **pluuiosque uentos.** |||

Le verbe *defendit* est placé vers le début de la proposition, mais le positionnement des groupes nominaux compléments est à même de donner le spectacle du sens ici développé. L'adverbe « *usque* » encadre le groupe nominal disjoint « *capellis ... meis* » : il montre que,

grâce à la protection de *Faunus*, les chèvres et, à travers elles, la campagne tout entière, sont protégées des deux fléaux contraires rejetés de chaque côté du groupe nominal datif, le feu de l'été (« *igneam aestatem* ») et l'eau qu'amènent les vents de l'hiver (« *pluuios uentos* »). La disposition des mots est ici très évocatrice. Elle se fait sans apporter de reliefs majeurs aux repères métriques de fins de vers ; dans l'ennéasyllabe, la diérèse 3 a un relief rhétorique plus sensible que la fin du vers. Cette concurrence entre métrique et rhétorique contribue à la vivacité joyeuse de l'expression : c'est sous la protection d'un dieu champêtre et léger, Faune, que se trouve l'espace lyrique ici décrit.

Dans le cas que nous venons de voir, nous avons affaire à une disposition suivie des groupes nominaux disjoints (disposition de type AA'BB'). Des schémas croisés, plus complexes (type ABA'B'), peuvent également être organisés. En 2.5. 19-20, entre les éléments du groupe nominal disjoint qui met en relief la diérèse 3, viennent se placer les éléments d'un second groupe nominal :


Non Chloris albo sic umero nitens

ut *pura nocturno*<sup>D3</sup> renidet

*luna mari*, Cnidiusue Gyges

On a dans cette fin de strophe, une superbe comparaison, très concentrée, où le poète rapproche la blanche épaule de Chloris de la lune sans tache se reflétant dans la mer. La disposition verbale à l'intérieur de la comparaison est parfaitement maîtrisée :

Ut *pura nocturno renidet* || *luna mari*



Le verbe est placé au centre de la proposition, encadrée par deux groupes nominaux disjoints disposés selon un schéma croisé (A1 – A2 – V – S1 – S2). Cette organisation concentrique permet d'unir la lune du ciel et l'eau de la mer, l'éclat de la première, l'obscurité de la seconde<sup>53</sup>.

Mais cette disposition soignée des mots ne s'appuie pas entièrement sur le cadre d'un vers<sup>54</sup> puisque les deux noms « *luna mari* » sont rejetés au vers suivant. Cette discordance de la disposition verbale par rapport à la grille métrique est d'autant plus sensible que cette dernière se trouve soulignée, malgré tout, par un jeu de correspondance verticale des verbes dans les deux groupes, comparé et comparant : « *nitens / renidet* ».

C'est également un schéma croisé que l'on rencontre en 2.11. 11-12 :

<sup>53</sup> Comme le notent R.G.M. Nisbet – M. Hubbard, 1978, p. 90, la comparaison entre une jeune fille et la lune brillant parmi les étoiles est classique en poésie et remonte à Sappho. Ici, l'organisation des mots, leur force lui apportent sa force. L'adjectif « *pura* », fréquent pour désigner un ciel sans nuage, suggère une comparaison à la fois avec la beauté féminine (ainsi qu'en 3.19. 26) et avec la chasteté de Chloris (comparée à celle de la future Lalagé). Les commentateurs notent de plus que l'adjectif « *nocturno* » est plus poétique que ne le serait un adverbe.

<sup>54</sup> Contrairement à ce que l'on trouve par exemple dans un « *uersus aureus* » (cf. *supra* p. 825).

Non semper idem floribus est honor

uernis neque uno luna rubens nitet

uoltu : quid **aeternis**<sup>D3</sup> *minorem*

**consiliis** *animum* fatigas?

Dans une construction de ce type, l'intermot en diérèse 3 est le lieu où commencent les tensions sémantico-syntaxiques qui se poursuivent ensuite : cette situation donne là encore du relief à l'intermot. Par là, l'interrogation oratoire prend une vivacité particulière, du fait du rapprochement entre les deux mots contraires de l'antithèse « aeternis / minorem ».

Dans les trois cas que nous venons d'analyser, la diérèse 3 de l'ennéasyllabe jouit d'un certain relief rhétorique parce qu'elle constitue l'un des repères autour desquels s'organisent des disjonctions entre adjectif et nom. Surtout, ces diérèses 3 prennent un relief rhétorique qui est au moins égal à celui de la fin de l'ennéasyllabe : c'est en cela que l'on peut parler de repère rythmique concurrent des repères métriques de changement de vers.

En revanche, il faut souligner des cas de double disjonction adjectif / nom, où, en dépit du relief sensible apporté à la diérèse 3, la grille de lecture métrique domine très largement, du fait d'un positionnement en correspondance verticale des éléments d'un groupe nominal disjoint. Cette correspondance verticale peut se faire entre l'ennéasyllabe et l'hendécasyllabe précédent : c'est ce que l'on trouve en 2.9. 18-20 :

... Desine mollium

tandem querellarum et potius *noua*

cantemus **Augusti**<sup>D3</sup> *tropaea*

**Caesaris** et rigidum Niphaten

Certes, la disjonction « Augusti<sup>D3</sup> ... Caesaris » assure à la diérèse 3 un relief rhétorique identique à ce que l'on trouvait dans les cas précédents : cette diérèse 3 marque une organisation syntaxique originale des structures métriques. Mais en concurrence à cela, la grille de lecture métrique, avec ses repères de changements de vers, prend un relief très net du fait de la correspondance verticale « noua ... tropaea ». Il y a là un effet rythmique très remarquable. La proposition débute dans le cours de l'hendécasyllabe<sup>55</sup> et se poursuit jusqu'à une rallonge intervenant dans le cours du décasyllabe, le verbe est placé en deuxième position de la proposition, à l'initiale de l'ennéasyllabe. Entre métrique et rhétorique, il y a à la fois discordance (contre-rejet du « et potius noua », rejet de « Caesaris ») et concordance (correspondance verticale « noua ||... tropaea||). Une telle situation assure à la fois une vivacité et un ordre parfaitement maîtrisé.

---

<sup>55</sup> Il y a effacement prosodique de la coupe métrique dans ce deuxième hendécasyllabe, du fait de l'élision « querellarum et ».

En réaction aux tendances élégiaques de Valgius Rufus, Horace, contre sa tendance habituelle, l'encourage à traiter des sujets élevés. Il le fait en adoptant un rythme vif et puissant et, en même temps, bien cadré à l'intérieur de la strophe : il montre ainsi que sa poésie lyrique est à même de traiter de tels sujets.

Mais, bien plus souvent, c'est entre la fin de l'ennéasyllabe et la fin du décasyllabe que se font les correspondances verticales entre les éléments d'un groupe nominal disjoint. Avec une telle mise en relief des repères métriques, se trouve effacée la lecture qui donnerait à la diérèse 3 un rôle de repère important. Encore, dans un cas comme 4.4. 39-40, la diérèse 3 joue, tout de même, nous semble-t-il, un rôle de repère non négligeable :

Quid debeas, o Roma, Neronibus  
testis Metaurum flumen et Hasdrubal  
deuictus et **pulcher**<sup>D3</sup> *fugatis*  
ille **dies** Latio *tenebris*

Ici, la tension sémantico-syntaxique qui débute à la diérèse 3 se prolonge jusqu'à la fin de la strophe, où le sentiment d'achèvement et de clôture ressort nettement du fait de l'homéoptote finale « *fugatis / tenebris* ». Mais c'est également les deux mots aux extrémités de ce groupe qui se répondent : « *pulcher / tenebris* ». L'opposition des ténèbres et de la beauté suggère l'illumination soudaine qui suit la victoire du Métaure, au travers d'un rythme non univoque où certes la fin de l'ennéasyllabe prend du relief du fait de l'homéoptote mais où également la diérèse 3 n'est pas dénuée de pertinence.

Le rythme est ici tout à fait comparable à celui de 2.9. 18-20, il s'agit à la fois de souligner la vivacité et la force de l'expression, tout en marquant nettement le cadrage métrique. Le but est de montrer comment le lyrisme horatien peut traiter des sujets élevés.

Cependant, plus la correspondance verticale entre les deux vers sera soulignée, moins la diérèse 3 jouera le rôle de repère rhétorique. Voyons par exemple 1.9. 7-8 :

deprome **quadrimum**<sup>D3</sup> *Sabina*  
o Thaliarche **merum** *diota*.

Ici les deux groupes nominaux disjoints se répondent par correspondance verticale et homéoptote : à la fin des deux vers consécutifs « riment » les deux mots « *Sabina / diota* » et, devant la syllabe antépénultième, se répondent « *quadrimum / merum* ». Toutes ces correspondances donnent évidemment à la fin de l'ennéasyllabe un relief rhétorique très net, que ne saurait concurrencer la diérèse 3.

Ainsi dans le cas de double disjonction avec des éléments de groupes nominaux avant et après la diérèse 3, le relief de cette dernière peut être concurrencé par la fin de l'ennéasyllabe, du fait de correspondance verticale.

- Synthèse

Nous avons essayé d'étudier ici les groupes nominaux disjoints dont un élément donne un relief sensible à la diérèse 3 devant laquelle il est placé. En partant des cas simples où un seul groupe nominal disjoint est en jeu, nous en sommes venu aux cas plus complexes où plusieurs groupes nominaux disjoints se croisent ou se suivent. On peut relever :

- 20 vers où un unique groupe nominal disjoint permet de donner à la diérèse 3 un relief sensible : cela représente 6,3 % des ennéasyllabes horatiens, ou, si l'on préfère, 8 % de ceux qui ont un intermot diérèse 3.
- 17 vers où la diérèse 3 prend un relief sensible grâce à un groupe nominal disjoint qui se croise ou s'associe avec un autre groupe nominal disjoint : cela représente 5,4 % des ennéasyllabes horatiens, ou, si l'on préfère, 6,8 de ceux qui ont une diérèse 3.
- Parmi ces 17 vers, dans 8 cas, l'autre groupe nominal disjoint apporte à la fin de l'ennéasyllabe un relief rhétorique encore plus sensible par un jeu de correspondance verticale.

Voyons maintenant les cas où la diérèse 3 coïncide avec le début ou la fin d'un groupe nominal conjoint, et acquiert par là un relief peu marqué mais objectivement identifiable.

➤ *Début ou fin de groupe nominal conjoint : relief objectivement identifiable*

Lorsqu'un groupe nominal conjoint suit ou précède la diérèse 3, celle-ci marque le début ou la fin d'un membre syntaxique et acquiert ainsi un certain relief certes peu marqué mais objectivement identifiable. Voyons par exemple le cas de 1.37. 19-20 :

..., accipiter uelut

mollis columbas aut leporem

uenator in campis <sup>D3</sup> **niualis**

**Haemoniae**, ut daret catenis

Certes, « niualis Haemoniae », s'il forme un groupe nominal unifié, dépend de « in campis » pour constituer le groupe prépositionnel. Dans ces conditions, l'intermot diérèse 3 n'a pas de relief rhétorique important mais il a plus de pertinence cependant que le changement de vers qui se trouve encadré par un groupe adjectif/nom.

Le relief rhétorique est légèrement plus sensible, lorsque, en 2.1. 7-8, le groupe nominal conjoint qui suit la diérèse 3 est précédé d'un verbe : on peut davantage reconnaître un membre syntaxique unifié dont le début correspond à un repère rhétorique :

nondum expiatis uncta cruoribus,

periculosae plenum opus aleae

tractas et incedis <sup>D3</sup> **per ignis**

**suppositos cineri doloso.**

Le groupe prépositionnel se poursuit, à travers un complément datif (« cineri doloso »), depuis la diérèse 3, jusqu'à la fin de la strophe ; on a ainsi un membre syntaxique d'une ampleur certaine qui autorise à admettre, avant lui, à la diérèse 3, un repère rhétorique. Se crée ainsi une impression d'ampleur qui était déjà remarquable dans la longue énumération de compléments objets dans les vers 1-6.

Mais plus souvent, la mise en relief provient d'un groupe nominal s'achevant devant la diérèse 3. En réalité, dans les constructions de ce type, on a un groupe nominal conjoint qui remplit les six premières syllabes du vers. Contrairement aux deux cas précédents, l'unité syntaxique ne passe donc pas par un contre-rejet (de « niualis » en 1.37. 19, de « per ignis » en 2.1. 7) ; on a un membre syntaxique, en parfaite concordance avec le mètre, se prolongeant jusqu'à la diérèse 3, qui acquiert ainsi un relief indéniable. Citons par exemple 2.17. 30-31 :

... . Reddere uictimam

**aedemque uotiuam**<sup>D3</sup> memento;

nos humilem feriemus agnam.

À la diérèse 3 s'achève le groupe nominal qui avait débuté au début de l'ennéasyllabe et qui était coordonné à un précédent. On a ainsi un long groupe objet au terme duquel une impression de repère rhétorique peut se créer, même si la proposition s'achève trois syllabes plus loin, en coïncidence avec la fin du vers.

Des groupes nominaux unifiés peuvent ainsi intervenir devant ou derrière la diérèse 3, ce qui lui donne valeur de repère rhétorique puisqu'elle marque la fin ou le début d'un membre syntaxique. Mais il arrive également que l'on ait les deux à la fois, que la diérèse 3 distingue deux groupes nominaux conjoints et distincts. On citera, par exemple, 2.5. 23-24 :

quem si puellarum insereres choros,

mire sagacis falleret hospites

**discrimen obscurum**<sup>D3</sup> solutis

crinibus ambiguoque uoltu.

Ici, indéniablement, la diérèse 3 jouit d'un relief rhétorique très net puisque s'achève devant elle le groupe « discrimen obscurum » tandis que vient ensuite les deux groupes ablatifs coordonnés qui se poursuivent jusqu'à la fin du vers « solutis || crinibus ambiguoque uoltu ». On peut alors vraiment parler au sujet de cet intermot d'un point de repère rhétorique dans la phrase. Ce contrepoint entre une diérèse 3 au relief rhétorique identifiable et un changement de vers rhétoriquement effacé permet de varier l'expression, de donner une légèreté à ce portrait qui vient clore l'ode, portrait très suggestif de Gygès, le bel éphèbe<sup>56</sup>.

---

<sup>56</sup> Ce double groupe ablatif « solutis crinibus ambiguoque uoltu », qui clôt l'ode, souligne, par les mots employés eux-mêmes, l'ambiguïté sexuelle de Gygès : les deux adjectifs, *solutis* et *ambiguo*, suggèrent une antithèse formelle (cf. Quintilien *IO* 7.2. 49 : *soluet ambiguitatem*) qui se trouve concentrée dans l'expression oxymorique



En 3.4.51-52, les choses sont un peu différentes ; nous ne sommes d'ailleurs plus dans une ode légère comme 2.5, mais dans la narration de la Titanomachie :

**fratresque tendentes**<sup>D3</sup> *opaco*

Pelion imposuisse Olympo

La diérèse 3 est précédée d'un groupe nom/participe ; ce participe introduit un groupe infinitif qui se déploie ensuite. Le relief de la diérèse 3 est de nature sans doute différente des cas précédents : il y a, après « tendentes » une tension qui ne sera résolue que par la fin du groupe infinitif. Pourtant les deux mots « fratresque tendentes » forment ensemble une unité sensible également. D'abord syntaxiquement, ils se distinguent du groupe infinitif qui suit et qui est encadré par la disjonction « opaco... Olympo » ; ensuite, phoniquement, l'assonance en [e] et l'homéoptote entre ces deux mots « fratresque tendentes » rapprochent nettement les deux mots. De ce fait, la diérèse 3 où le groupe s'achève prend un relief peu marqué, mais objectivement identifiable.

On sera sensible ici à l'effet subtil de contrepoint métrique/rhétorique : si la diérèse 3 se trouve soulignée par la combinaison verbale que nous venons d'analyser, le repère métrique de changement de vers n'est pas non plus dénué de relief rhétorique puisque la disjonction adjectif/nom à la fin de l'ennéasyllabe et du décasyllabe suscite un effet de rime par homéoptote : « ...opaco || .... Olympo ||| ». Ainsi la diérèse 3 ressort du fait qu'elle introduit le groupe infinitif, mais au même moment les jeux de sonorité viennent donner un certain relief à la grille métrique. On a ainsi un rythme original qui mêle les libres nuances du déploiement rhétorique de la phrase au relief sensible d'une grille métrique constante. L'ampleur du groupe infinitif vient alors donner une force, une vivacité à l'énoncé, mais une force parfaitement maîtrisée, solennelle, qui convient parfaitement à cette évocation de la Titanomachie.

Ces groupes nominaux conjoints, unifiés, s'achevant devant ou débutant derrière la diérèse 3 ne sont cependant pas très fréquents dans les *Odes* : on répertorie 12 ennéasyllabes ainsi construits, soit 3,8 % de l'ensemble des ennéasyllabes, ou, si l'on préfère, 4,8 % de ceux ayant un intermot diérèse 3.

➤ *Bilan : le relief rhétorique en diérèse 3*

Après avoir étudié les mises en relief de l'intermot diérèse 3 dans les ennéasyllabes horatiens, on peut proposer un rapide bilan, que l'on confrontera à ce que l'on verra des intermots penthémimère et hephthémimère.

---

« discrimen obscurum » dont dépendent ces mots. Sur tout cela, cf. R.G.M. Nisbet – M. Hubbard, 1978, p. 92. Sur les phrases s'achevant sur de telles évocations impressionnistes, cf. *supra* p. 239 sq.

L'intermot diérèse 3 n'est pas une coupe métrique, c'est-à-dire qu'elle n'a pas de pertinence dans la grille de lecture métrique, si elle n'est pas mise en relief par la syntaxe ; tout juste, en tant qu'intermot fréquent, apparaît-elle comme une articulation notable dans la métrique verbale. Quand la diérèse 3 est mise en relief par la syntaxe, il n'y a donc pas unisson entre métrique et rhétorique, comme ce serait le cas, s'il s'agissait d'une coupe métrique. Il y a au contraire discordance, qui ressort d'autant mieux par le contre-rejet ou simplement l'enjambement qu'elle provoque après elle. La diérèse 3 est donc une articulation de la métrique verbale, qui tend à être un repère rhétorique relativement fréquent. Au terme de cette étude, peut-on mesurer cette fréquence ?

On peut considérer la diérèse 3 comme une coupe rhétorique, ayant un relief fort, lorsqu'elle correspond à la fin d'un membre rythmique. C'est le cas dans 29 vers, soit 9,1 % des ennéasyllabes horatiens : cette fréquence est comparable à celle de la diérèse 3 dans l'hendécasyllabe saphique (9,7 %) qui est, dans les vers à coupe constante, la coupe rhétorique la plus fréquente (hormis la penthémimère, bien sûr). Il s'agit donc d'une coupe rhétorique fréquente.

Reconnaissons cependant que, compte tenu de la fréquence de cet intermot, on pouvait s'attendre à ce qu'il jouisse plus souvent d'un relief rhétorique fort.

Dans 11,7 % des ennéasyllabes, la diérèse 3 a un relief rhétorique faible mais sensible, créé par une disjonction adjectif / nom, tandis que le début ou la fin d'un groupe nominal conjoint apporte, lui, un relief peu marqué mais objectivement identifiable dans 3,8 % des vers.

Par cette mise en relief de la diérèse 3, la rhétorique affirme, plus ou moins fortement selon l'importance du relief, son déploiement propre, en concurrence de la grille de lecture métrique. Cela ne signifie pas pour autant que cette grille de lecture métrique perde toujours tout relief. Certes, dans beaucoup de cas, ce relief de la diérèse 3 s'associe à un effacement rhétorique du changement de vers ; cependant, nous avons étudié un certain nombre de situation où le repère métrique de changement de vers conservait malgré tout un relief supérieur à celui de la diérèse 3.

Afin de pouvoir juger l'importance de la diérèse 3 comme repère rhétorique, il nous faut la comparer à celle des intermots qui l'entourent. Voyons, dans l'ordre d'importance des intermots, l'hephthémimère et la penthémimère.

## ii. Relief rhétorique en hephthémimère

La diérèse 3 est l'intermot essentiel dans l'articulation verbale de la seconde moitié de l'ennéasyllabe. Qu'elle constitue un repère rhétorique assez fréquent n'est donc pas étonnant ; comme nous l'avons dit, nous pouvions même nous attendre à ce qu'elle le soit plus.

Pourtant, la diérèse 3 n'est pas le seul intermot à articuler cette partie du vers dans sa métrique verbale. , nous l'avons dit, l'intermot hephthémimère se rencontre dans 25,6 % des vers, et surtout, dans 19,6 % des vers, il intervient sans être précédé d'un monosyllabe. C'est

donc un intermot qui joue un rôle non négligeable comme articulation verbale du vers. D'abord, il est toujours pertinent stylistiquement, car l'absence d'intermot diérèse 3 constitue déjà un phénomène peu fréquent. Mais quand cette hephthémimère jouit, de plus, d'un relief rhétorique, alors l'effet rythmique est remarquable. Il convient donc d'étudier le relief rhétorique apporté à l'hephthémimère.

➤ *Fins de membres rythmiques : relief fort*

Une constatation s'impose : il est rare que l'intermot hephthémimère corresponde à un changement de membre rythmique. De fait, ce changement de membre intervient alors deux syllabes avant la fin du vers : cela correspond à une construction exceptionnelle que nous avons étudiée plus haut, et nous avons noté qu'il n'en existait qu'un exemple dans les ennéasyllabes horatiens<sup>57</sup>. Ce cas unique est celui de 3.6. 15 :

Paene occupatam seditionibus  
deleuit urbem Dacus et Aethiops,  
hic classe formidatus,<sup>H</sup> ille  
missilibus melior sagittis.

Horace évoque ici la puissance des ennemis de Rome, le Dace et l'Éthiopien : l'évocation de l'un et de l'autre passe par une corrélation « hic / ille » qui fait le changement entre les deux groupes adjectifs apposés. Ce changement de groupe adjectif a ainsi lieu à l'hephthémimère de l'ennéasyllabe. L'effet d'un décalage aussi serré entre la grille rhétorique et la grille métrique (où le repère de changement de vers intervient deux syllabes après) a été étudié : on a un contre-rejet qui crée un sentiment de frottement.

Ici, « formidatus » se trouve mis en valeur : la force des ennemis de Rome est ainsi soulignée. L'absence d'intermot diérèse 3 donne en soi-même une puissance particulière à l'énoncé qui se prolonge plus que de coutume. Le relief rhétorique fort de l'intermot hephthémimère rend encore plus puissante la rerythmisation du vers.

Cependant, redisons-le, ce cas est unique : il correspond à un décalage métrique / rhétorique très serré auquel Horace semble répugner. Est-ce à dire pour autant que l'hephthémimère est toujours dénuée de pertinence rhétorique ?

Pour pouvoir répondre à cette question, il va falloir étudier, comme nous l'avons fait pour la diérèse 3, les reliefs faibles mais sensibles, créés par des disjonctions adjectif / nom, et les reliefs peu marqués mais objectivement identifiables, créés par le début ou la fin d'un groupe nominal conjoint.

➤ *Disjonction adjectif / nom : relief sensible*

---

<sup>57</sup> Cf. l'étude de cette construction p. 644 sqq.

On rencontre 10 ennéasyllabes horatiens où une hephthémimère est précédée d'un élément de groupe nominal disjoint ; chaque fois, le second terme intervient dans le décasyllabe. Dans le cas de 3.3. 43-44, le second terme est à la fin du décasyllabe (donc de la strophe) :

..., stet Capitolium  
fulgens **triumphatique**<sup>H</sup> possit  
Roma ferox dare iura **Medis**.

Par cette disjonction, l'hephthémimère est directement mise en rapport avec le changement de vers, puisque c'est là que s'achèvent l'adjectif et le nom disjoint « triumphatique<sup>H</sup> ... Medis || ». Par une telle disjonction, assurément, l'hephthémimère acquiert un relief rhétorique sensible<sup>58</sup>, plus important par exemple que celui de la fin de l'ennéasyllabe<sup>59</sup>.

En 2.1. 31-32, le nom annoncé par l'adjectif (ou plutôt ici, le participe) intervient non pas en fin mais en cours de décasyllabe : cela réduit peut-être légèrement le relief de l'hephthémimère, mais il demeure très net :

Quis non Latino sanguine pinguior  
campus sepulcris impia proelia  
testatur **auditumque**<sup>H</sup> Medis  
Hesperiae **sonitum** ruinae ?

Dans ce cas comme dans celui de 3.6. 15 ou de 3.3. 43, sont évoqués les ennemis de Rome, et ceux qui ont laissé à Horace et ses contemporains le souvenir le plus cuisant, les Mèdes, les Parthes. Nous sommes chaque fois dans un contexte militaire, guerrier, et la modification du rythme habituel du vers, par la présence d'un intermot hephthémimère et par sa mise en relief au moyen d'une disjonction assez longue, permet d'attirer l'attention sur ces passages et d'en faire mieux ressortir les émotions.

En dehors de ces deux cas, le nom annoncé par l'adjectif s'achevant à l'hephthémimère se rencontre toujours au début du décasyllabe : la disjonction n'est donc pas très longue. Dans plusieurs cas, elle ne correspond pas à une hyperbate mais à l'encadrement d'un groupe nominal ample : ainsi en 3.6. 27 :

---

<sup>58</sup> On a ici un premier exemple du « -que » enclitique devant hephthémimère, tendance repérée par G. Luck, 1989, p. 118 (cf. p. 858).

<sup>59</sup> L'ampleur de ce mot « triumphatique » fait sentir la solennité de la parole de Junon et, en même temps, laisse entendre de la subjectivité, l'expression très personnelle de la condescendance avec laquelle la déesse accepte de voir Rome exister. Dans ce discours de Junon se fait entendre une psychologie très humaine, qui marque les distances entre cette ode et l'épique canonique. E. Fraenkel, 1957, p. 268-269 note que les menaces, les conditions de Junon ne font pas tellement entendre un décret divin, mais plutôt « is a matter of ordinary human feelings ». Sur ces sentiments très humains de Junon, cf. D. West, 2002, p. 35-36. La complexité de cette ode et de ce passage en particulier explique la complexité rythmique.

Mox iuniores quaerit adulteros  
inter mariti uina neque eligit  
cui donet **inpermissa**<sup>H</sup> **raptim**  
**gaudia** luminibus remotis.

Même si on a affaire ici à un groupe nominal unifié « inpermissa raptim gaudia », la relation privilégiée qu'entretiennent l'adjectif et le nom donne sans doute à l'intermot hephthémimère où s'achève le premier terme un certain relief, souligné d'ailleurs par homéoptote. Il s'agit de donner ici de la puissance à la dénonciation morale des mœurs romaines dépravées, puissance qui entre en discordance avec le cadre métrique.

En revanche, il arrive que la disjonction adjectif / nom résulte d'une hyperbate, et alors le relief de l'hephthémimère ne peut être contesté. Pourtant dans le cas de 3.1. 31-32, si la grille rhétorique donne à l'hephthémimère du relief, en revanche, la grille prosodique l'efface grâce à une élision :

non uerberatae grandine uineae  
fundusque mendax, arbore nunc aquas  
culpante, nunc **torrenti(a)**<sup>H</sup> agros  
**sidera**, nunc hiemes iniquas.

On a ainsi un conflit intéressant entre les grilles, rhétorique et prosodique. Comme nous l'avons dit, l'intermot hephthémimère peut être conçu comme une anomalie dans l'articulation verbale de l'ennéasyllabe parce qu'il remplace un intermot diérèse 3 absent.

Le relief sensible de l'intermot en 3.1. 32, du fait de la disjonction, met donc en évidence cette anomalie, mais, au même moment, la grille prosodique vient masquer cette hephthémimère grâce à une élision. Un jeu de chassé-croisé s'instaure alors entre les deux grilles, ce qui donne à ce passage un rythme très particulier au moment où est invoquée l'incertitude du monde.

La disjonction [adjectif devant hephthémimère / nom au début du décasyllabe] est parfois rendue plus complexe par le croisement d'un autre groupe nominal disjoint dont un membre se trouve après l'hephthémimère. On a alors toujours affaire à une organisation croisée. Le second terme de cet autre groupe nominal se trouve dans le cours du décasyllabe en 3.5. 31 :

Si pugnat **extricata**<sup>H</sup> **densis**  
**cerua plagis**, erit ille fortis

L'intermot hephthémimère prend un relief rhétorique parce que c'est à cet endroit que commencent les tensions sémantico-syntaxiques entre groupes nominaux disjoints. Certes la fin de l'ennéasyllabe acquiert également du relief puisqu'elle est le lieu d'une autre

disjonction ; cependant cela n'ôte pas son relief à l'hepthémimère qui apparaît comme un point de repère (parmi d'autres certes) dans l'organisation syntaxique de l'énoncé.

En revanche dans les deux autres cas, en 2.14. 19 et 4.14. 27, le second terme de l'autre groupe nominal disjoint intervient à la fin du décasyllabe :

uisendus ater flumine languido	Sic tauriformis uoluitur Aufidus,
Cocytos errans et Danai genus	qui regna Dauni praefluit Apuli,
infame <b>damnatusque</b> <sup>H</sup> <i>longi</i>	cum saeuit <b>horrendamque</b> <sup>H</sup> <i>cultis</i>
<b>Sisyphus</b> Aeolides <i>laboris</i> .	<b>diluuiem</b> meditatur <i>agris</i> .

Ces deux strophes témoignent, l'une et l'autre, d'une certaine solennité. En 2.14, le poète fait allusion aux héros mythologiques que tous, nous sommes condamnés par notre mort à aller rejoindre ; en 4.14, par une phrase très ample fondée sur un enjambement progressif<sup>60</sup>, il compare la charge de l'armée de Claudius au fleuve Aufide. Chaque fois, il s'agit de héros, mythologique ou contemporain.

Le rythme adopté permet à la fois d'exprimer la puissance et la vivacité que ces sujets inspirent, et de maintenir une régularité parfaite, liée à la solennité de l'expression. En effet, l'articulation de l'ennéasyllabe autour d'un intermot hepthémimère, plutôt que diérèse 3, ainsi que le relief rhétorique sensible apporté à cet intermot donnent une réelle puissance à l'énoncé : il s'agit de peindre la rage (« horrendam ») d'un fleuve, le châtement infernal de Sisyphe. Mais en même temps, on a ici un souci de concordance vers / syntaxe par la correspondance verticale adjectif / nom en fin de vers consécutifs, (« longi||...laboris ||| », « cultis || ...agris||| ») avec une homéoptote dans le second cas.

On retrouve là des dispositions et des effets équivalents à ce que nous avons étudié pour la diérèse 3, à ceci près qu'ici, l'absence d'articulation en diérèse 3, donne naturellement beaucoup plus de vivacité à l'expression.

On voit donc que les disjonctions peuvent permettre de mettre en relief l'hepthémimère, mais que certaines dispositions relativisent ce relief en le concurrençant par une seconde disjonction.

➤ *Début et fin de groupe nominal conjoint : relief objectivement identifiable*

Nous avons étudié cette disposition du groupe nominal autour de la diérèse 3 : nous avons rappelé à ce propos qu'avec une telle disposition, la diérèse 3 prenait un relief peu marqué mais objectivement identifiable, puisqu'elle intervenait au début ou à la fin d'un membre syntaxique unifié. Cette disposition se rencontre-t-elle fréquemment autour de l'hepthémimère ?

---

<sup>60</sup> Cf. ce que nous en avons dit dans la première partie p. 162.

L'examen des cas montre que jamais l'hephtémimère ne correspond à une fin de groupe nominal [nom+adjectif] conjoint. En revanche, on repère 4 cas où elle correspond au début d'un groupe de ce type se prolongeant dans le vers suivant. Dans les cas de 4.4. 71 et 4.9. 19, on peut douter du relief acquis ainsi par l'hephtémimère :

... .   Occidit, occidit	... .  Non semel Ilios
spes omnis et fortuna <sup>H</sup> <b>nostris</b>	uexata ; non pugnavit <sup>H</sup> <b>ingens</b>
<b>nominis</b> Hasdrubale interempto	<b>Idomeneus</b> Sthenelusue solus.

Certes dans ces deux cas, après l'hephtémimère débute un groupe nominal unifié qui enjambe le changement de vers, lui ôtant ainsi tout relief rhétorique. Pour autant, il est difficile de reconnaître beaucoup de relief à l'hephtémimère elle-même puisque le groupe nominal qui la suit est directement précédé du nom dont il est le complément dans le premier cas (fortuna), du verbe dont il est le sujet dans le second (pugnauit) : on a ainsi, de part et d'autre de l'hephtémimère, des groupes syntactiques assez unifiés au cours desquels il est difficile de reconnaître des repères rhétoriques nets.

En revanche, dans un cas comme 3.29. 35, le groupe nominal qui débute à l'hephtémimère ne forme pas avec le mot qui précède un groupe syntactique aussi unifié :

; cetera fluminis

ritu feruntur, nunc medio aequore

cum pace delabentis <sup>H</sup> **Etruscum**

**in mare**, nunc lapides adesos

Ce groupe prépositionnel « Etruscum in mare » n'est rendu obligatoire ni par la syntaxe ni par le sens ; il ne forme donc pas, avec ce qui précède, une unité si nette qu'on ne saurait voir en son cours de repère rhétorique. Aussi peut-on reconnaître un relief objectivement identifiable à l'hephtémimère : cet intermot précède le début d'un groupe nominal qui se poursuit dans le vers suivant, par delà le changement de vers<sup>61</sup>. On peut en dire autant de 4.9. 27 :

Vixere fortes ante Agamemnona

multi ; sed omnes inlacrimabiles

urgentur ignotique <sup>H</sup> **longa**

**nocte**, carent quia uate sacro.

---

<sup>61</sup> Le conflit de la rhétorique avec la métrique est d'autant plus forte que la première se trouve aidée ici par une synaphie prosodique due à l'élosion « Etrusc(um) || in mare » (cf. p. 619). L'effet est d'autant plus fort qu'il est concentré à l'intérieur d'un groupe participe : sur un tel emploi des groupes participes, cf. R.G.G. Coleman, *art. cit.*, in J.N. Adams – R.G. Mayer 1999, éd., p. 84-85.

Ce complément ablatif « longa nocte » forme un groupe unifié en fin de proposition ; il est possible d'admettre avant lui un repère rhétorique faible, mais objectivement identifiable.

Dans ces deux cas, l'hepthémimère acquiert ainsi un certain relief rhétorique, qui entre en concurrence avec le changement de vers qui n'en est éloigné que de deux syllabes, et qui se trouve, lui, totalement dénué de relief puisque un groupe nominal conjoint l'enjambe. Les deux repères, métrique et rhétorique, étant peu éloignés l'un de l'autre, la concurrence est forte entre les deux grilles : il y a un frottement vif.

Une telle construction donne à cette seconde moitié de vers un rythme très original : le changement de vers n'est pas souligné et la diérèse 3 de l'ennéasyllabe est absente, remplacée par une hepthémimère qui possède un certain relief. Cette nouvelle rythmisation attire l'attention sur ce passage. Dans les deux cas, le poète évoque le passage inéluctable du temps, matérialisé par le fleuve s'écoulant vers la mer tyrrhénienne, ou par la nuit de l'oubli qui tombe. La position de ces deux groupes, « Etruscum in mare » et « longa nocte », leur donne une force inaccoutumée : leur survenue à la toute fin du vers correspond même à un effet de chute qui mime ce passage du temps.

Notons bien encore une fois qu'il s'agit là de constructions rares.

➤ *Bilan : le relief rhétorique en hepthémimère*

L'intermot hepthémimère, en tout cas quand il n'est pas précédé d'un monosyllabe (qui implique une diérèse 3) ou d'un dissyllabe (qui implique une penthémimère), apparaît en soi-même comme une anomalie, anomalie qui se rencontre dans 54 ennéasyllabes horatiens. En effet, l'absence de diérèse 3 ôte au vers son articulation verbale habituelle et la repousse une syllabe plus loin. Cela apporte à l'ennéasyllabe une ampleur, une puissance tout à fait différente des cas où la diérèse 3 est présente<sup>62</sup>.

Dans ces conditions, si, en plus, l'hepthémimère jouit d'un relief rhétorique, alors l'effet stylistique est remarquable. Il est exceptionnel que l'hepthémimère ait un relief fort qui autorise à parler de coupe rhétorique : nous n'avons relevé qu'un cas de ce type. On rencontre 10 vers où une hepthémimère a un relief faible mais sensible (soit 3,1 % des ennéasyllabes horatiens), 4 où elle a un relief peu marqué mais objectivement identifiable du fait d'un début ou d'une fin de groupe nominal conjoint (soit 1,3 % des ennéasyllabes horatiens).

Au total, nous avons répertorié 15 ennéasyllabes dotés d'un intermot hepthémimère au relief rhétorique plus ou moins identifiable. C'est évidemment beaucoup moins qu'à la

---

<sup>62</sup> R.G.M. Nisbet –M. Hubbard, 1970, p. XLII-XLIII ont noté que cette organisation verbale du vers augmentait sensiblement dans les livres III et IV des *Odes*. À notre avis, cela est dû aux sujets graves, élevés que traitent les odes alcaïques dans ces livres, les *Odes Romaines* dans le livre III, les épiniées et les hymnes à Auguste dans le livre IV. Nous préférons, du moins, cette explication à celle de la date de composition, qu'avancent les commentateurs.



diérèse 3. Dans la majorité de ces 15 cas, il s'agit de passages au rythme puissant, qui traitent des sujets graves, les guerres civiles, la corruption des mœurs, qui évoquent des sujets historiques, ou mythiques. Chaque fois, le relief de l'intermot hephthémimère permet d'élargir le rythme rhétorique du vers et de donner à la strophe alcaïque un mouvement plus large et plus fort.

Tournons-nous maintenant vers l'intermot en penthémimère.

iii. Relief rhétorique en penthémimère

Cinquante-deux ennéasyllabes horatiens possèdent un intermot à la penthémimère, soit 16,4 %. On peut donc parler d'intermot assez rare, moins certes que la diérèse 2, dont nous avons souligné le caractère exceptionnel<sup>63</sup>, mais néanmoins très peu fréquent malgré tout. Les dispositions verbales qui viennent après cette penthémimère peuvent suivre les schémas suivants :

- $P + 1 + 1 + 2$  || dans 2 cas : ex : 3.29. 43 : dixisse : “uixi” :<sup>P</sup> cras <sup>D3</sup> uel <sup>H</sup> atra
- $P + 2 + 2$  || dans 8 cas : ex : 2.19. 7 : laetatur. Euhoe,<sup>P</sup> parce <sup>H</sup> Liber
- $P + 1 + 3$  || dans 37 cas : ex : 2.3. 15 : dum res et aetas <sup>P</sup> et <sup>D3</sup> Sororum
- $P + 4$  (ou 3+1) || dans 5 cas : ex : 2.19. 19 : nodo coerces <sup>P</sup> uiperino

Ces chiffres invitent immédiatement à une constatation : dans la plupart des vers qui contiennent une penthémimère, on a également un intermot en diérèse 3<sup>64</sup>. On pourrait être tenté de voir là une tendance identique à celle qui consiste à placer un monosyllabe devant les coupes de vers : l'intermot penthémimère ne serait-il donc que le résultat d'un monosyllabe devant la diérèse 3 ?

Sans nous occuper du fait qu'il existe des penthémimères non suivies de monosyllabe et sans étudier pour le moment la nature de ce monosyllabe, on peut comparer sa fréquence devant diérèse 3 à celles des monosyllabes devant les coupes constantes d'autres vers horatiens. On a 39 monosyllabes devant la diérèse 3, laquelle se rencontre dans 250 ennéasyllabes, ce qui fait donc une fréquence de 15,6 %. En comparaison, le monosyllabe devant la coupe de l'hendécasyllabe alcaïque ne se trouve que dans 7 %, et devant la coupe de l'asclépiade mineur que dans 7,5 %. Ce monosyllabe devant la diérèse 3 de l'ennéasyllabe est donc deux fois plus fréquent que dans les cas où il résulte de l'application du schéma [monosyllabe devant coupe]. Ce schéma forme une construction paradoxale, surprenante, qui

---

<sup>63</sup> Cf. p. 855.

<sup>64</sup> Cette tendance a été énoncée de façons diverses par de nombreux métriciens. Cf. Par exemple, B.H. Kennedy (*Revised Latin Primer*, 1888, § 483 cité par J.P.M. Blackett, 1956, p. 83) au sujet de l'ennéasyllabe : « The line does not end with a word of four syllables and rarely with two dissyllables ». Il ne reste donc quasiment plus que le schéma [1+3], d'où la formulation de cette « loi » par Lachmann (cf. p. 858) : R.Heinze, 1918, *art. cit.* = *id.*, 1960, p. 286 repère 10 exceptions ; nous en relevons 13, en comptant 2.13. 3 et 4.9. 23 (où nous voyons un mot métrique quadrisyllabique et non une préposition monosyllabique suivie d'un trissyllabe) et 2.3. 3 que R. Heinze paraît avoir omis.

ne peut être employée trop fréquemment : il paraît donc douteux, vu sa fréquence non négligeable, que ce monosyllabe devant diérèse 3 relève d'un tel schéma<sup>65</sup>.

Mais surtout l'intermot penthémimère se rencontre même sans être suivi d'un monosyllabe. Il paraît donc de meilleure méthode de voir si la penthémimère ne vaut pas pour elle-même comme repère rhétorique dans le rythme général du vers. Comme nous l'avons fait pour la diérèse 3 et pour l'hephthémimère, nous étudierons les cas où la penthémimère jouit d'un relief rhétorique, fort, sensible ou simplement identifiable objectivement.

➤ *Fins de membres rythmiques : relief fort*

L'examen du déploiement phrastique dans les ennéasyllabes contenant un intermot penthémimère conduit à un constat immédiat. Cet intermot, quand il existe, forme très souvent une coupe rhétorique au relief fort : c'est le cas dans 40 vers, donc dans 76,9 % de ceux qui contiennent cet intermot<sup>66</sup>. On peut donc poser comme hypothèse que si le schéma [<sup>P</sup> 1+3] est plus fréquent que tout autre, c'est parce que, comme l'a montré J. Hellegouarc'h, le monosyllabe est très souvent un terme introducteur<sup>67</sup>. Pour vérifier cette hypothèse, il faudra examiner la nature de ces monosyllabes : c'est ce que nous ferons plus loin. Mais il importe d'abord d'étudier la nature syntaxique de ces changements de membres.

Les changements de membres qui interviennent à la penthémimère sont majoritairement propositionnels. Il arrive parfois qu'on ait une ponctuation forte, comme en 1.31. 3 où la penthémimère marque le passage de la question à la réponse :

... Quid orat, de patera nouum  
fundens liquorem?<sup>P</sup> *Non opimae*  
*Sardiniae segetes feraces.*

Mais plus souvent, on a affaire à des relations entre propositions, subordonnées ou de même niveau. L'examen de ces changements de propositions montre que les structures synthétiques y sont plus fréquentes qu'ailleurs, qu'à la diérèse 3. Néanmoins, les structures

---

<sup>65</sup> De plus, J. Soubiran a montré que dans ces constructions où une coupe métrique est précédée d'un monosyllabe, des procédés de synaphie prosodique (élision, liaison CV) relient le monosyllabe à ce qui précède. Or, pour en rester aux élisions, les cas sont rares où l'intermot penthémimère est obscurci par une élision devant un monosyllabe. Nous ne relevons que deux cas : 2.20. 23 (*conpesce clamorem<sup>P</sup> ac<sup>D3</sup> sepulcri*) et 3.5. 43 (*ab se remouisse<sup>P</sup> et<sup>D3</sup> uirilem*). Il n'y a donc, apparemment, pas de souci de synaphie qui préserverait l'intégrité de la diérèse 3.

<sup>66</sup> Cette grande fréquence conduit H. Drexler, 1967, p. 130 à douter de la loi de Lachmann sur la restriction de l'intermot. D'autres métriciens l'ont énoncé différemment: l'ennéasyllabe ne pourrait avoir d'intermot à la penthémimère, à moins qu'il corresponde à une pause (cf. A.W. Potts, cité par J.P.M. Blackett, 1956, p. 83). L'analyse que nous menons ici des cas tend à confirmer cette loi ainsi énoncée, mais encore faut-il s'entendre sur cette notion de « pause ».

<sup>67</sup> J. Hellegouarc'h, 1964, p. 25-69.

analytiques sont toujours, bien sûr, largement dominantes, ce qui, en fin de strophe, est normal<sup>68</sup>. Par exemple, on peut citer la coordination de deux injonctions en 2.20. 23 :

Absint inani funere neniae  
luctusque turpes et querimoniae ;  
conpesce clamorem<sup>P</sup> ac sepulcri  
mitte superuacuos honores.

Dans cet exemple, la penthémimère est le lieu d'un contrepoint entre une syntaxe analytique et une métrique intégrante<sup>69</sup>, puisque la coordination intervient en cours de vers. Il en va de même en 2.14. 7, où intervient une proposition relative qualificative qui se prolonge d'ailleurs dans la strophe suivante :

non, si trecennis quoquot eunt dies,  
amice, places inlacrimabilem  
Plutona tauris,<sup>P</sup> qui ter amplum  
Geryonen Tityonque tristi

compescit unda

Dans ce cas, comme dans le précédent, intervient à la penthémimère une nouvelle proposition que ni le sens ni la syntaxe ne faisaient attendre de façon impérative. Cette structure analytique est la plus fréquente à cet intermot, comme elle l'était à la diérèse 3 : cela donne à cette fin de strophe un ajout de sens nouveau. Dans les deux cas qui nous venons de citer, cet ajout de sens apporte une image nouvelle qui clôt la strophe ou au contraire la relie à la suivante, image métonymique des « honores sepulcri » pour désigner la noblesse des sujets poétiques tristes dans le premier cas, image mythologique des géants Géryon et Tityos maintenant aux enfers.

Mais, avec une fréquence non négligeable, la penthémimère peut aussi être le lieu d'un changement de proposition dans une structure synthétique ; cette situation était au contraire rare en diérèse 3<sup>70</sup>. On rencontre une coordination en 1.37. 23, où la corrélation « nec...nec... » unifie l'énoncé :

... . Quae generosius  
perire quaerens **nec** muliebriter  
expauit ensem<sup>P</sup> **nec** latentis

---

<sup>68</sup> Cf. ce qui a été dit là-dessus dans la deuxième partie de notre travail p. 345.

<sup>69</sup> La prosodie joue ici avec la métrique, puisque l'intermot est obscurci par élision.

<sup>70</sup> Cf. *supra* p. 873.

*classe cita reparauit oras.*

Cependant, ces dispositions synthétiques correspondent surtout à des subordinations :

- Soit que l'on ait une structure centralisée, avec la principale qui suit la subordonnée, comme en 1.9. 11 :

Permitte diuis cetera, qui simul  
strauere uentos aequore feruido  
deproeliantis,<sup>P</sup> *nec cupressi*  
*nec ueteres agitantur orni.*

- Soit que l'on ait une structure satellisée, où la subordonnée qui suit la principale est annoncée par la syntaxe, le sens ou une corrélation. Ainsi en 4.9. 47, l'intervention de la relative nominale est indispensable à la syntaxe puisqu'elle est le sujet de l'énoncé d'ensemble :

Non possidentem multa uocaueris  
recte beatum ; rectius occupat  
nomen beati,<sup>P</sup> *qui deorum*  
*muneribus sapienter uti*

*duramque callet pauperiem pati.*

Dans les deux cas que nous venons de citer, on voit clairement que l'intermot penthémimère constitue le centre sémantique et syntaxique de l'énoncé : il n'est pas le lieu d'une rallonge, comme en 2.14. 7, mais celui du passage de la protase à l'apodose dans une période synthétique, d'apparence très oratoire. On pourra citer, de même, la phrase de 1.34. 1-5, où, à un groupe adjectif apposé dont dépend une proposition temporelle, s'oppose la principale par une confrontation « *dum / nunc* » :

1      *Parcus deorum cultor et infrequens*  
*insanientis **dum** sapientiae*  
*consultus erro,<sup>P</sup> **nunc** retrorsum*  
*uela dare atque iterare cursus*

5      *cogor relictos.*

Dans ces trois cas que nous venons de citer, nous avons affaire à des énoncés assez oratoires. Le poète veut évoquer les dieux en 1.9, il fait des réflexions morales en 4.9 ou personnelles en 1.34 ; pour cela, il choisit des phrases assez amples qui lui permettent

d'approfondir sa pensée. Dans cette situation, l'intermot penthémimère constitue, pour ces trois cas, le pivot essentiel de l'énoncé.

Si l'on examine ces trois cas, on peut reconnaître un contexte didactique. En 1.9. 9-12, il s'agit de définir la divinité, au moment où le poète incite son allocataire à s'en remettre à elle ; en 4.9. 45-49, le poète définit ce qu'est le bonheur ; en 1.34. 1-5, avec une certaine ironie, le poète s'explique sur son parcours philosophique. Dans les trois cas, il s'agit de donner des explications claires sur un point particulier. Dans cette situation, l'organisation des phrases autour de l'intermot penthémimère semble participer d'une esthétique de la clarté et de la netteté de l'expression.

On voit là l'importance rhétorique de cet intermot. Par les seuls cas que nous venons de citer ainsi, on peut déjà reconnaître que la penthémimère constitue un intermot rare, mais toujours souligné par la rhétorique ; et sa rareté ne le rend que plus remarquable.

Mais l'intermot penthémimère peut aussi être le lieu d'un changement de membre non propositionnel. Ces repères, d'importance rhétorique souvent moins grande, peuvent néanmoins avoir une valeur sémantique non négligeable. On peut citer par exemple 2.15. 19:

nec fortuitum spernere caespitem  
leges sinebant, oppida publico  
sumptu iubentes<sup>P</sup> et deorum  
*templa nouo decorare saxo.*

Cette dernière phrase de l'ode 2.15 s'achève sur une participiale dont dépend un groupe infinitif formé du verbe, de compléments ablatifs et de deux objets : « oppida ... et templa ... decorare ». C'est à la penthémimère que se fait la coordination de ces deux objets l'« oppidum » et le « templum », qui unissent dans la cité l'aspect militaire et l'aspect religieux. C'est l'ensemble de la cité, sous ces deux aspects, qui se trouve menacé par le luxe moderne. Le poète s'appuie donc sur l'intermot penthémimère pour articuler cette double évocation de la cité dans un discours explicatif d'une grande netteté.

Ainsi, parce qu'il modifie l'aspect du vers où domine habituellement la diérèse 3, l'intermot penthémimère est un moyen pour Horace de faire ressortir un rythme rhétorique original. Il est visiblement exploité par Horace à des fins rythmiques. On citera pour finir la longue phrase de 1.16. 5-12, où dans deux strophes consécutives, l'ennéasyllabe contient un intermot penthémimère qui correspond à un changement de groupe nominal :

5 Non Dindymene, non adytis quatit  
mentem sacerdotum incola Pythius,  
non Liber aequo,<sup>P</sup> *non acuta*  
*sic geminant Corybantes aera,*

tristes ut irae, quas neque Noricus  
10 deterret ensis nec mare naufragum  
nec saeuus ignis,<sup>P</sup> nec tremendo  
12 Iuppiter ipse ruens tumultu.

Il est indéniable qu'Horace joue ici sur une correspondance d'une strophe à l'autre : il compare le sentiment de colère (« irae » présentées dans la seconde strophe) au délire des prêtres de Cybèle, d'Apollon ou de Bacchus (première strophe). Cette comparaison se fait au moyen de la corrélation « sic... ut... ». Cette correspondance entre les deux strophes est sensible dans les deux ennéasyllabes qui contiennent un intermot penthémimère : celui-ci est le lieu d'un changement de groupe nominal suscité par une anaphore d'une négation intervenant au début et à la penthémimère du vers : « || non...<sup>P</sup> non ... » / « || nec...<sup>P</sup> nec... ».

Par ces correspondances d'une strophe à l'autre, Horace parvient à donner à cette phrase une force oratoire très insistante. Tout cela participe évidemment d'une rhétorique de l'émotion : le rythme de la phrase, comme les images qui y abondent, montre la volonté d'Horace de convaincre la femme à qui il s'adresse d'abandonner sa colère. La coupe rhétorique en penthémimère semble permettre de faire ressortir avec netteté les images utilisées, le cortège des Corybantes dans le premier cas, la foudre de Jupiter dans le second.

Nous venons donc de voir que l'intermot penthémimère est le lieu régulier d'un changement de membre, ce qui prouve sa fréquente pertinence comme repère rhétorique. Mais il n'y a pourtant pas toujours de changement de membre à la penthémimère et celle-ci peut acquérir, en cours de membre rythmique, un relief faible ou même simplement identifiable objectivement.

➤ *Disjonction adjectif / nom : relief sensible*

Il n'y a dans les *Odes* d'Horace que 12 ennéasyllabes où existe un intermot penthémimère qui ne correspond pas à un changement de membre rhétorique. Cette rareté est très intéressante. J.P.M. Blackett a même pu noter que ces cas se trouvent tous dans les deux premiers livres des *Odes*, alors que l'on n'en trouve aucun dans les livres III et IV<sup>71</sup> : cela prouve, selon lui, qu'Horace a évolué dans sa manière de sentir ce vers, et qu'il n'a vraiment fixé sa forme que dans le livre III<sup>72</sup>.

---

<sup>71</sup> J.P.M. Blackett, 1956, p. 83. Nous verrons, dans les lignes qui suivent, que nous en avons pourtant relevé deux (4.9. 23, 4.14. 47), mais on peut estimer que c'est anecdotique.

<sup>72</sup> Bien sûr, cette affirmation est extrêmement risquée : elle postule que les odes du livre III, pourtant publié en même temps que les livres I et II, sont plus récentes ; à moins que J.P.M. Blackett ne soit un tenant de cette théorie selon laquelle le livre III aurait été publié séparément.

Cependant, même sans correspondre à un changement de membre rythmique, la penthémimère peut jouir d'un relief qui, sans en faire une coupe rhétorique proprement dite, la fait cependant nettement ressortir. C'est d'abord le cas lorsqu'un élément de groupe nominal disjoint se trouve devant cette penthémimère.

Ces disjonctions peuvent suivre des combinaisons très diverses. Comme autour de la diérèse 3 et de l'hephthémimère, elles peuvent se prolonger au décasyllabe suivant. Mais la penthémimère étant davantage au centre du vers, on rencontre également en 1.26. 7 une disposition sur le seul ennéasyllabe avec l'adjectif devant penthémimère et le nom à la fin du vers. C'est là une disposition tout à fait équivalente à ce qui existe dans les vers à coupe constante :

.... O quae fontibus integris  
gaudes, **apricos**<sup>P</sup> necte **flores**.

Cette disjonction adjectif / nom met en correspondance horizontale la penthémimère et la fin du vers en leur donnant ainsi un net relief rhétorique. Dans cette phrase d'invocation à la muse, Horace se fait visiblement insistant.

On citera également 2.3. 3 :

Aequam memento rebus in arduis  
seruare mentem, non secus in bonis  
ab **insolenti**<sup>P</sup> temperatam  
**laetitia**, moriture Delli.

Cette première phrase de l'ode est une injonction morale. Dans ce passage gnomique, Horace use d'une rhétorique insistante qui joue sur l'opposition « rebus in arduis / non secus in bonis »<sup>73</sup>. Il y a un souci de coïncidence mètre / phrase qui vise à créer un rythme assez univoque. Dans la seconde moitié de la strophe, la longueur des mots (à part « Delli », tous les mots ont quatre syllabes ou plus) permet de distinguer nettement les repères rhétoriques, et l'intermot penthémimère de l'ennéasyllabe acquiert un relief des relations adjectif / nom : « insolenti » annonce « laetitia » et « temperatam » est en rapport avec « mentem ». Cette penthémimère est donc rhétoriquement très nette.

Cette mise en relief de la penthémimère par des groupes nominaux disjoints peut être accentuée encore par d'autres procédés qui s'y ajoutent. En 4.14. 47, en plus de la disjonction [adjectif devant penthémimère / nom en cours de décasyllabe], une anastrophe d'un monosyllabe coordonnant vient encore un peu plus souligner l'intermot :

Te **beluosus**<sup>P</sup> qui remotis  
obstrepiit **Oceanus** Britannis

---

<sup>73</sup> Pour la correspondance verticale de ces deux éléments, cf. *supra* p. 666.

On ne niera pas que la fin de l'ennéasyllabe n'ait un relief sensible puisqu'une correspondance verticale [adjectif / nom] y est entretenue avec le décasyllabe, grâce à une homéoptote « ... remotis||... Britannis ||| ». Néanmoins, l'intermot penthémimère est loin d'être négligeable dans la grille rhétorique : « beluosus » annonce « Oceanus » et « qui » postposé adopte une disposition très courante devant la coupe des hexamètres latins<sup>74</sup>. Ici également la louange d'Auguste prend des accents très oratoires, appuyés sur des effets rhétoriques simples et puissants<sup>75</sup>.

Outre cette mise en relief sensible, un début ou une fin de groupe nominal conjoint à cet endroit peut apporter un relief objectivement identifiable.

➤ *Début ou fin de groupe nominal conjoint : relief objectivement identifiable*

On sait bien, maintenant, que cette disposition donne à l'intermot un relief faible mais objectivement identifiable. De ce type, on ne rencontre qu'un cas, dans lequel il ne s'agit d'ailleurs pas d'une relation adjectif / nom, mais d'un rapport [préposition+complément du nom / nom]. En elle-même, la relation [complément du nom / nom] n'est sans doute pas aussi prégnante que celle du type [adjectif / nom] ; mais dans ce cas, la place de la préposition au début du groupe unifie indéniablement l'ensemble. Il s'agit de 2.13. 3-4 :

[te]... et sacrilega manu

produxit, arbos,<sup>P</sup> **in nepotum**

**perniciem** obprobriumque pagi.

Le groupe « in nepotum perniciem » enjambe donc le changement de vers, en ôtant à ce repère métrique toute pertinence rhétorique, au profit de l'intermot penthémimère où il débute. D'ailleurs, l'apostrophe « arbos » permet également un léger soulignement de l'intermot qui le suit. L'intermot penthémimère, est le centre de cette proposition, puisqu'il est suivi d'un long et unique complément circonstanciel qui s'achève à la fin de la strophe. Ici, Horace lance une malédiction contre l'arbre qui a failli le tuer. Comme dans les cas de changement de membre rhétorique, mais à un degré moins fort, l'intermot penthémimère est donc un nœud assez important dans le déploiement rhétorique de cette phrase très oratoire

➤ *Bilan et considération sur la valeur rythmique des mots qui suivent la penthémimère*

Au terme de cet examen, on peut reconnaître que la penthémimère, si elle constitue un intermot rare dans l'ennéasyllabe, est presque toujours utilisée pour constituer un repère rhétorique sensible. Dans 40 cas, elle constitue une coupe rhétorique au relief fort : on compte

---

<sup>74</sup> Cf. J. Hellegouarc'h, 1964, p. 80.

<sup>75</sup> Ce dernier cas que nous venons de citer se trouve dans le livre IV. En dépit du net relief que nous avons reconnu à cet intermot, il paraît difficile de parler de « pause syntaxique » à cet endroit : il en va de même en 4.9. 23. L'affirmation de J.P.M. Blackett, 1956, p. 82, selon laquelle Horace, à partir du livre III, n'aurait plus jamais permis de penthémimère sans l'assortir d'une pause syntaxique paraît donc excessive.



plus de changements de membres rythmiques en penthémimère qu'à la diérèse 3 qui est pourtant un intermot cinq fois plus fréquent ! Dans 5 cas, la penthémimère a un relief faible mais sensible ; dans un cas, un début de groupe nominal conjoint lui donne un relief objectivement identifiable. Au total, ce sont 46 intermots penthémimères qui jouissent d'un relief au moins identifiable, soit 88,5 % des ennéasyllabes ayant cet intermot.

La penthémimère est donc un intermot à la fonction essentiellement rhétorique : quand elle est présente, elle donne au vers une structure nouvelle qui l'organise de façon très nette. Dans la plupart des cas, nous avons vu qu'elle intervenait dans des passages très oratoires où l'expression du sens est primordiale, qu'il s'agisse de transmettre une information importante ou de prononcer une injonction claire et nette.

L'étude de la penthémimère de l'ennéasyllabe peut être prolongée avec profit en examinant la valeur rythmique des mots qui la suivent, dans le domaine des anaphores. Cette valeur rythmique a été reconnue par d'autres critiques dans certaines dispositions verbales, mais il ne nous semble pas qu'elle ait été envisagée dans son ensemble. Certains métriciens ont en effet repéré la fréquence des relations anaphoriques autour de la penthémimère, mais surtout dans les cas où elle est suivie d'une disposition verbale [<sup>P</sup> 2+2] ; afin d'étudier à notre tour ce problème, nous distinguerons les cas [<sup>P</sup> 2+2] ou [<sup>P</sup> 4] des cas [<sup>P</sup> 1+3].

▪ Anaphore de mots dissyllabiques : première occurrence

J.P.M. Blackett a passé en revue les divers métriciens qui ont étudié l'intermot penthémimère dans l'ennéasyllabe alcaïque, et il cite Page, pour qui la disposition [<sup>P</sup> 2+2] est interdite à l'exception des cas où le premier dissyllabe est répété au commencement du décasyllabe : il estime que la valeur rythmique de cette anaphore « rend à l'ennéasyllabe son caractère sonore »<sup>76</sup>. On peut ainsi citer 1.16. 3 :

Quem criminosus cumque uoles modum

pones iambis,<sup>P</sup> **siue** flamma

**siue** mari libet Hadriano.

On comprend bien qu'ici l'anaphore « siue ... siue.. » qui commence au début de la proposition subordonnée donne à cette relance une force rhétorique sensible. De fait, sur les huit cas de structure [<sup>P</sup> 2+2], il est loisible de noter que 5 ont un jeu anaphorique de ce type, que la penthémimère corresponde ou non d'ailleurs à un changement de membre. Parmi les premiers cas, outre 1.16. 3, on trouve 2.14. 11-12 où l'anaphore « siue... siue... » se rencontre de façon strictement identique :

quicumque terrae munere uescimur

---

<sup>76</sup> Page, cité par J.P.M. Blackett, 1956, p. 83 : « it restores to the third line its sonorous character ». Cela signifierait donc que la penthémimère seule réduirait cette sonorité ; pour le moment, nous laissons à Page la responsabilité de cette affirmation, mais nous étudierons plus loin la structure métrico-rythmique que crée la penthémimère.

enauiganda,<sup>P</sup> **siue** reges

**siue** inopes erimus colonis

Cette répétition de la même structure incite évidemment à croire qu'Horace ou bien l'utilisait comme une cheville commode, ou bien la recherchait comme un effet rythmique important<sup>77</sup>. Mais pour reconnaître à cette structure un effet rythmique particulier, pour pouvoir dire que la penthémimère est le lieu d'une recherche d'un rythme rhétorique important, il faut pouvoir trouver d'autres cas. Notons que même lorsque la penthémimère n'est pas le lieu d'un changement de membre, l'anaphore de ce type se rencontre fréquemment. On peut mettre en parallèle 1.26. 7, 2.13. 27 et 2.19. 7 :

... O quae fontibus integris gaudes, apricos <sup>P</sup> <b>necte</b> flores <b>necte</b> meo Lamiae coronam.	et te sonantem plenius aureo, Alcaee, plectro <sup>P</sup> <b>dura</b> nauis, <b>dura</b> fugae mala, dura belli.	.... . Euhoe, <b>parce</b> <sup>P</sup> Liber <b>parce</b> , graui metuende thyrso
--	---	---

Il est difficile de ne pas voir là une disposition rythmique recherchée par Horace. Sa valeur peut être diversement appréciée, et elle n'est peut-être pas univoque. R.G.M. Nisbet et M. Hubbard avaient bien vu la fréquence de cette anaphore : selon eux, elle a pour effet d'atténuer l'anomalie de la disposition [<sup>P</sup> 2+2] pour quelque raison qu'il est difficile d'expliquer<sup>78</sup>. C'est là une proposition assez intéressante, et les raisons sur lesquelles les deux commentateurs anglais hésitent, pourraient être recherchées dans l'idée de la synaphie rhétorique émise par J. Soubiran<sup>79</sup>. On pourrait en effet considérer que l'anaphore incite à une diction rhétorique ample, sans pause, ce qui atténuerait ainsi l'intermot penthémimère, en général évité. Cependant, on notera que l'effet de synaphie dans l'anaphore, est reconnu, par J. Soubiran, à la deuxième occurrence du mot répété, et non devant la première où se trouve, pour nous, la penthémimère.

Ce qui en tous les cas est indéniable, c'est que presque chaque fois, la penthémimère suivie de deux dissyllabes intervient dans un passage au rythme rhétorique marqué. Doit-on alors considérer que ce relief rhétorique pallie une anomalie métrique ? C'est une interprétation intéressante, mais sur laquelle il est difficile de discuter. On se contentera donc de reconnaître que cette disposition verbale rare coïncide avec une recherche rhétorique. Dans le cas de 2.13. 26-28, ce rythme exceptionnel intervient dans une évocation de la figure d'Alcée : la complexité du rythme permet de tisser le lien intertextuel<sup>80</sup>.

<sup>77</sup> Ce peut être l'un et l'autre.

<sup>78</sup> R.G.M. Nisbet – M. Hubbard, 1978, p. 320 : « ... seems to mitigate the excentricity for some reason that is difficult to explain ».

<sup>79</sup> Cf. J. Soubiran, 1975, p. 61-69. Cf. ce que nous en avons dit *supra* p. 636.

<sup>80</sup> D. West, 1998, p. 92 attire l'attention sur le contraste entre le rythme de ce passage et celui des vers 24-25 où est évoqué Sapho : Sapho est décrite en pleurs (« querentem ») dans un rythme où les décalages sont forts entre mètre et syntaxe (cf. *supra* p. 203). Ici, la double anaphore de « dura » en position métrique exceptionnelle crée

La question se pose cependant alors de savoir si cette recherche rhétorique est spécifique à la disposition [<sup>P</sup> 2+2], comme semblent le reconnaître nos prédécesseurs, ou bien si on ne peut pas la retrouver également de façon générale dans beaucoup de vers contenant une penthémimère, qu'elle soit suivie ou non d'un dissyllabe.

- Anaphore de mot monosyllabique : première occurrence

Du système anaphorique que nous venons d'analyser, pourquoi ne pas rapprocher le cas de 1.9. 11 ?

... qui simul

strauere uentos aequore feruido

deproeliantis,<sup>P</sup> **nec** cupressi

**nec** ueteres agitantur orni.

La polysyndète du « nec » constitue un procédé d'insistance rhétorique équivalent aux anaphores de mots dissyllabiques cités plus haut. Nous avons déjà analysé ce passage, et nous y avons reconnu une indéniable force oratoire : la répétition du « nec » y participe également, nous semble-t-il.

De même pourquoi limiter l'analyse de ces anaphores aux cas où la deuxième occurrence du mot se trouve à l'initiale du décasyllabe ? On peut tout aussi bien rencontrer une anaphore avec le second terme en cours de décasyllabe. Ainsi en 1.27. 11-12 :

.... . dicat Opuntiae

frater Megyllae<sup>P</sup> **quo** beatus

uolnere, **qua** pereat sagitta.

L'anaphore de l'adjectif interrogatif en « qu- » crée un rythme anaphorique indéniable qui prend appui sur la penthémimère.

On rencontre même des cas d'anaphore prolongée sur la strophe suivante : on citera ainsi 1.26. 3 :

*I* Musis amicus tristitiam et metus

radam proteruis in mare Creticum

---

un rythme très insistant : le commentateur anglais note que cette métrique verbale rend possible un rythme accentuel régulier qu'il dit trochaïque :

Alcaée **pléctro dúra náuis**

**dúra fúgae mála, dúra bélli.**

Il suggère la possibilité d'un contrepoint entre ce rythme accentuel et le rythme métrique. Cela témoigne d'un rythme rhétorique très insistant. Quoi qu'il en soit, Horace évoque Alcée dans un rythme remarquable qui attire l'attention sur le passage : celui-ci apparaît essentiel dans la définition du genre lyrique horatien.

portare uentis, <sup>P</sup> **quis** sub Arcto  
rex gelidae metuatur orae,

5 **quid** Tiridaten terreat, unice

6 securus. ...

On a ici une anaphore du pronom interrogatif en « qu- » qui apparaît d'abord à la penthémimère de l'ennéasyllabe pour réapparaître ensuite à l'initiale de la strophe suivante. Là encore, on voit que la penthémimère joue un rôle de premier plan dans l'organisation rhétorique de la phrase : c'est à cet endroit que débute le groupe adjectif « securus... », qui introduit ces deux interrogatives indirectes reliées en anaphore.

Dans ce dernier exemple, l'anaphore se prolonge au-delà de la strophe : on a donc affaire à un énoncé unifié beaucoup plus ample. Nous avons déjà étudié cette phrase : elle témoigne d'une rhétorique assez chaotique, du fait de la rallonge du groupe adjectif et de l'enjambement d'une strophe à l'autre. Cette rhétorique s'appuie évidemment sur l'intermot penthémimère.

On rencontre même une anaphore plus longue encore en 3.4. 75-77 : qu'il s'agisse d'une polysyndète « nec... nec... » n'ôte pas grand-chose, à notre sens, à la force de la répétition :

74 maeretque partus fulmine luridum

75 missos ad Orcum ; <sup>P</sup> **nec** peredit

impositam celer ignis Aetnen,

incontinentis **nec** Tityi iecur

78 reliquit ales.

On a là une corrélation « nec ... nec ... » qui a pour point de départ l'intermot penthémimère. Dans ces évocations mythologiques, le poète recourt à une rhétorique assez ample, par deux propositions coordonnées.

Tels sont les exemples que l'on peut citer, parmi d'autres, d'anaphore d'un mot dont la première occurrence se situe devant la penthémimère de l'ennéasyllabe : on voit que c'est une disposition très fréquente. Il semble donc possible de rapprocher les anaphores de monosyllabes (dans une disposition [<sup>P</sup> 1+3] après la penthémimère de l'ennéasyllabe) de celles des dissyllabes que plusieurs métriciens ont repérées dans les dispositions [<sup>P</sup> 2+2]. Même si, évidemment l'anaphore d'un dissyllabe frappe davantage l'oreille, l'une et l'autre ont une fonction rythmique indéniable. Chaque fois, la penthémimère joue le rôle de point de départ dans le déploiement d'un énoncé très rhétorique et plus ou moins ample.

- Anaphore de mot monosyllabique : seconde occurrence

Mais si l'on étudie les anaphores qui mettent en jeu l'intermot penthémimère de l'ennéasyllabe, pourquoi ne pas prendre en compte également celles où, à la penthémimère, intervient la seconde occurrence du mot. On peut en effet noter des dispositions plusieurs fois répétées dans ce domaine. , on sera sensible à l'anaphore d'un monosyllabe intervenant à l'initiale puis après la penthémimère de l'ennéasyllabe : cette disposition se rencontre plusieurs fois. On peut citer l'anaphore de « te » en 2.13. 11 ou celle de « nec » en 2.17. 7 :

... agro qui statuit meo	... quid moror altera,
<b>te</b> triste lignum, <sup>P</sup> <b>te</b> caducum	<b>nec</b> carus aeque <sup>P</sup> <b>nec</b> superstes
in domini caput inmeritis.	integer ?

On peut également renvoyer à la longue phrase de deux strophes en 1.16. 5-12<sup>81</sup>. Nous avons vu que, selon une correspondance verticale, les deux ennéasyllabes des deux strophes consécutives ont chacun un intermot penthémimère. Mais la correspondance ne s'arrête pas là : la valeur rythmique de ces deux penthémimères est identique, puisque toutes deux correspondent à la seconde occurrence d'un monosyllabe en anaphore dont la première apparition se faisait à l'initiale du vers : « non...<sup>P</sup> non ...|| », « nec...<sup>P</sup> nec ... || ».

Dans tous ces cas, la penthémimère est un point de repère dans le cours du déploiement rhétorique de la phrase. Ce déploiement rhétorique prend ainsi appui sur l'intermot penthémimère, et le met, avec l'initiale du vers, dans une relation identique à celle que l'on trouve souvent entre l'initiale d'un vers et la coupe<sup>82</sup>. On est ainsi incité à reconnaître une grande importance à cet intermot dans l'organisation rythmique du vers.

La penthémimère peut jouer également un rôle de premier plan dans l'organisation rythmico-rhétorique de la strophe dans son ensemble. C'est le cas, lorsque la première occurrence du mot en anaphore se trouve non à l'initiale de l'ennéasyllabe mais plus haut, dans un vers précédent. On rencontre plusieurs fois la disposition où ce mot se trouve à la coupe du vers précédent. On peut citer l'anaphore de « nec » en 1.37. 22-23 et celle de « nunc » en 2.5. 6-7

.... quae generosius	Circa uirentis est animus tuae
perire quaerens <b>nec</b> muliebriter	campos iuuencae, <b>nunc</b> fluuiis grauem
expauit ensem <sup>P</sup> <b>nec</b> latentis	solantis aestum, <sup>P</sup> <b>nunc</b> in udo
classe cita reparauit oras.	ludere cum uitulis solicto
	praegestientis.

<sup>81</sup> Cf. *supra* p. 163.

<sup>82</sup> Sur de telles dispositions, cf. notre seconde partie *supra* p. 424.

Dans ces deux cas, on voit bien que l'anaphore donne aux deux intermots devant lesquels ils interviennent, la coupe de l'hendécasyllabe et l'intermot penthémimère de l'ennéasyllabe, une importance rhétorique de premier plan pour la strophe dans son ensemble. Ces deux strophes sont structurées, au niveau rhétorique, par ces deux intermots. La phrase s'appuie davantage sur ces intermots que sur les changements de vers, ce qui donne une vivacité rythmique, du fait de ce décalage vers / syntaxe.

Parfois même l'anaphore est plus ample encore, la première occurrence du mot intervenant à l'initiale de la strophe : ainsi en 2.20. 17-19 :

**Me** Colchus et qui dissimulat metum

Marsae cohortis Dacus et ultimi

noscent Geloni, <sup>P</sup> **me** peritus

discet Hiber Rhodanique potor.

Ici très clairement, on voit que cette phrase-strophe a pour centre rhétorique l'intermot penthémimère de l'ennéasyllabe. La disproportion entre les deux membres est patente (27 syllabes / 14 syllabes) : il ne s'agit pas ici d'une phrase aux deux membres bien balancées, mais plutôt d'une reprise insistante et forte.

▪ Synthèse

On s'arrêtera là pour les exemples d'anaphores prenant appui sur l'intermot penthémimère de l'ennéasyllabe ; mais on voit qu'ils sont nombreux. En voici le compte, selon la disposition verbale après la penthémimère :

**Tableau C-41**

Anaphore	d'un monosyllabe [ <sup>P</sup> 1+3]	d'un dissyllabe [ <sup>P</sup> 2+2]
Première occurrence devant P	5	5
Seconde occurrence devant P	15	0
TOTAL <sup>83</sup>	20, soit 54 %	5, soit 62,5 %

On voit donc que la majorité des penthémimères suivies d'un dissyllabe ou d'un monosyllabe a une valeur rythmique très forte parce qu'elles sont suivies d'un terme en anaphore.

Cette analyse nous permet donc de reconnaître que l'intermot penthémimère est un repère rhétorique rare mais souvent d'une grande pertinence lorsqu'il existe. Si cet intermot est une anomalie dans le vers, visiblement Horace l'exploite à des fins stylistiques en le mettant en relief. La penthémimère peut ainsi servir de point de repère très nettement marqué pour le vers ennéasyllabe, pour la deuxième moitié de la strophe voire pour sa totalité.

<sup>83</sup> Le pourcentage est celui des monosyllabes ou dissyllabes anaphoriques en proportion des vers ayant cette métrique verbale.

c) Synthèse et considérations métrico-rythmiques

i. Bilan statistique

Cette analyse de la seconde moitié de l'ennéasyllabe alcaïque a été très longue. C'est qu'il s'agit de la partie la plus importante d'un vers très complexe<sup>84</sup>. Ce que nous avons tenté de voir au long de ces pages, c'est si les divers intermots qui existent dans la seconde moitié de l'ennéasyllabe pouvaient être considérés comme des repères rhétoriques fréquents. La réponse à cette question, dont les détails ont été donnés au long de ces pages, peut être résumée par un tableau :

**Tableau C-42**

	Penthémimère	Diérèse 3	Hepthémimère
Relief fort	40	29	1
Relief sensible	5	37	10
Relief identifiable	1	12	4
Pourcentage : intermots en relief / total des vers ayant cet intermot	46/52 : 88,4 %	78/250 : 31,2 %	15/81 : 18,5 %
Pourcentage intermots en relief / total des ennéasyllabes	46/317 : 14,5%	78/317 : 24,6 %	15/317 : 4,7 %

Une constatation s'impose. Certes, la diérèse 3 est l'intermot le plus fréquent dans la seconde moitié des ennéasyllabes horatiens : on le rencontre dans 250 vers, soit 78,9 % de l'ensemble. Il s'agit donc de l'intermot le plus régulier dans ce vers, celui qui organise son articulation, du point de vue de la métrique verbale. Pourtant au niveau rhétorique, cet intermot n'a pas une pertinence tellement supérieure, surtout si on le compare à la penthémimère ; même, la penthémimère a plus souvent que la diérèse 3 un relief rhétorique fort. Certes, la diérèse 3 reste le repère le plus fréquent, mais sa supériorité n'est pas aussi écrasante du point de vue rhétorique qu'elle l'était du point de vue de la métrique verbale.

Il semble qu'Horace évite tout autre intermot que la diérèse 3, dans la seconde moitié de l'ennéasyllabe. Lorsqu'il accepte un intermot hephthémimère, il ne cherche pas à lui donner une pertinence rhétorique : on ne peut en reconnaître une que dans 18,5 % de ces intermots. Apparemment, l'intermot hephthémimère n'est pas destiné à ressortir dans la grille rhétorique : il s'agit d'un intermot rare, qui est suffisamment remarquable par soi-même et Horace ne le met pas spécialement en relief<sup>85</sup>.

<sup>84</sup> J.P.M. Blackett, 1956, p. 83, en reconnaît la complexité : « the third line offers difficulties to the beginner and not least to Horace himself. »

<sup>85</sup> G. Luck, 1989, p. 118, a noté que devant l'hephthémimère on avait souvent un enclitique « -que » : cela implique un changement de groupe syntaxique (nominal, propositionnel...) dans la première moitié de la strophe. l'hephthémimère n'est alors pas l'intermot jouissant du plus grand relief rhétorique dans le vers. Bien plus, G. Luck, *ibid.*, note que, dans ces conditions, souvent, il y a un rapport syntaxique entre les deux mots qui

En revanche, lorsqu'Horace accepte un intermot penthémimère, c'est presque toujours (88,4 % des cas) pour lui donner une forte pertinence rhétorique. Cet intermot est donc rare, mais a une valeur fondamentalement rhétorique : on a vu qu'il était le point d'appui idéal d'un rythme anaphorique.

Ce bilan nous conduit à nous demander quelles conséquences ont ces dispositions rhétoriques sur les structures métriques. Quel rythme *ad sensum* est suggéré par ces repères en cours d'ennéasyllabe ?

ii. Analyse métrico-rythmique : autour des repères de seconde moitié d'ennéasyllabe

Comme nous l'avons dit au début de cette section, le début de l'ennéasyllabe alcaïque est superposable à celui de l'hendécasyllabe, du moins dans l'alternance des longues et des brèves. Pourtant cette ressemblance des deux schémas métriques est rarement sensible dans les réalisations qu'en donne Horace, parce que les intermots fréquents de l'un et l'autre vers ne sont pas les mêmes. En l'occurrence, la coupe de l'hendécasyllabe alcaïque intervient après la cinquième syllabe, tandis que l'ennéasyllabe a son intermot le plus fréquent après la sixième. Dans ces conditions, l'apparence des deux vers est très différente ; l'ennéasyllabe acquiert une identité qui lui est propre et qui le distingue radicalement des vers précédents<sup>86</sup>.

C'est donc la métrique verbale qui donne à l'ennéasyllabe son apparence rythmique notable en créant régulièrement un intermot diérèse 3, au deuxième tiers du vers. La grille rhétorique n'a donc même pas à intervenir pour créer ce rythme particulier au vers, et c'est pourquoi Horace ne cherche pas spécialement à mettre en relief la diérèse 3.

En revanche, l'intermot penthémimère modifie radicalement la situation : l'équilibre 3syll.+3syll.+3syll. est rompu, au profit d'une disposition verbale qui rapproche l'ennéasyllabe de l'hendécasyllabe qui le précède. On a alors en effet une superposition :

– – U – –|– U U – U X  
– – U – –<sup>P</sup>– U – X

Cette superposition de la coupe de l'hendécasyllabe et de l'intermot penthémimère de l'ennéasyllabe rapproche donc ces deux vers, du point de vue de la métrique verbale. La grille rhétorique peut alors jouer un rôle pour mettre en évidence ce rapprochement qui modifie l'apparence habituelle du vers. Les anaphores que nous avons repérées dans la section

---

encadrent l'hephthémimère (relation adjectif-nom notamment) : l'hephthémimère est alors sans relief rhétorique. Pour un exemple de cette situation, cf. p.

<sup>86</sup> L'intermot à la diérèse 3 ainsi que celui, très fréquent également, nous le verrons, à la trihémimère, donne généralement à ce vers une allure symétrique : 3 syll. +3 syll. + 3 syll. Suivant ce schéma, la cinquième syllabe de ce vers apparaît comme le centre du vers. L.P. Wilkinson, 1963, p. 110-111, l'a bien souligné : dans la tradition grecque, cette cinquième était indifféremment longue ou brève ; L.P. Wilkinson estime que la généralisation de la longue fait de cette syllabe le « pivot » de la strophe. Les exemples qui suivent tendent effectivement à conforter cette affirmation.



précédente sont un moyen idéal de souligner cette proximité des deux vers<sup>87</sup>. Citons ainsi à nouveau 2.5. 6-7 :

5 Circa uirentis est animus tuae  
campos iuuencae,| **nunc** fluuiis grauem  
solantis aestum, <sup>P</sup> **nunc** in udo  
ludere cum uitulis salicto

9 praegestientis.

Ici le rapprochement de l'ennéasyllabe et du vers précédent est sensible par la correspondance verticale des deux « nunc » à la sixième syllabe, après la coupe de l'hendécasyllabe qui correspond à l'intermot penthémimère de l'ennéasyllabe.

Mais d'autres moyens peuvent permettre des correspondances verticales de type rhétorique qui soulignent la correspondance de métrique verbale. Un cas unique se trouve en 4.9. 46-47 où un même mot est répété en correspondance verticale :

45 Non possidentem multa uocaueris  
recte **beatum** ;| rectius occupat  
nomen **beati**, <sup>P</sup> qui deorum  
muneribus sapienter uti

49 duramque callet pauperiem pati.

Cette phrase est organisée autour d'une opposition asyndétique de deux propositions « non uocaueris recte beatum / rectius occupat nomen beati ». Cette relation entre les deux propositions est soulignée par la répétition de deux mots. « Recte/rectius » intervient à l'avant-dernière place de la première proposition pour réapparaître à l'initiale, selon une quasi anadiplose qui met en relation dans la grille métrique l'initiale et la coupe de l'hendécasyllabe. Par ailleurs « beatum / beati » est répété en correspondance verticale devant le cinquième intermot de l'hendécasyllabe et de l'ennéasyllabe. Indéniablement, Horace s'appuie ici sur l'identité métrique des deux membres métrico-rythmiques : – – U – –.

Dans une construction comme celle-ci, on voit toute la force stylistique qu'Horace peut tirer du rapprochement des deux vers. L'opposition asyndétique prend appui sur la grille métrique ; un rythme très clair apparaît ainsi, qui ne se fonde pas sur les changements de vers, mais sur des repères métriques secondaires. On a affaire ainsi à un rythme très net, mais non en pleine concordance avec le mètre, un rythme vif et parfaitement maîtrisé.

---

<sup>87</sup> Sans nous attacher à ces considérations métrico-rythmiques, cette anaphore en correspondance verticale *ab initio* a déjà été soulignée dans la partie précédente de ce travail : cf. p. 442.

Ce cas est cependant, bien sûr, exceptionnel. En revanche, des procédés plus simples permettent également la mise en rapport rhétorique des débuts des deux vers. On songe aux disjonctions adjectif / nom, lorsque les deux termes sont placés en correspondance verticale devant la coupe de l'hendécasyllabe et l'intermot penthémimère de l'ennéasyllabe. Ces cas se rencontrent plusieurs fois : on peut citer par exemple 4.9. 22-23 :

... non ferox

Hector uel **acer** | Deiphobus grauis  
exceptit **ictus**<sup>P</sup> pro pudicis  
coniugibus puerisque primus.

Mais l'effet d'une telle disjonction est d'autant plus fort lorsqu'elle s'accompagne d'une homéoptote. C'est ce qui arrive le plus souvent. On citera par exemple 1.16. 2-3 et 2.5. 14-15 :

O matre pulchra filia pulchrior,	Iam te sequetur ; currit enim ferox
quem <b>criminosus</b>   cumque uolet modum	aetas et illi <b>quos</b>   tibi dempserit
pone <b>iambis</b> , <sup>P</sup> siue flamma	adponet <b>annos</b> ; <sup>P</sup> iam proterua
siue mari libet Hadriano.	fronte petet Lalage maritum

Dans ces deux cas, on voit que la penthémimère est soulignée par deux procédés. D'abord, les anaphores, « siue..., siue... » dans le premier cas, « iam ... iam ... » dans le second, font, de l'intermot où elles interviennent, un repère rhétorique important ; ensuite, cet intermot penthémimère est le lieu d'une correspondance verticale adjectif / nom avec homéoptote : « criminosus | ... iambis<sup>P</sup> », « quos | ... iambos<sup>P</sup> ». Ces correspondances verticales s'apparentent à des phénomènes de rimes internes : elles ont pour effet de souligner la similitude du début des deux vers consécutifs, l'hendécasyllabe et l'ennéasyllabe.

Cette étude permet sans doute de mieux comprendre ainsi les effets rythmiques créés par les divers intermots employés dans la seconde moitié de l'ennéasyllabe. L'intermot le plus fréquent, celui en diérèse 3, donne au vers une apparence très différente des hendécasyllabes qui le précèdent ; en revanche, Horace use parfois d'un autre intermot, celui en penthémimère. Ce dernier a toujours un relief rhétorique, et il a pour effet de mettre en correspondance l'ennéasyllabe et le premier hémistiche des hendécasyllabes qui précèdent. Cette correspondance verticale était visiblement reconnue et exploitée par Horace : les cas que nous venons de citer montre qu'il sait la mettre en relief par des procédés rhétoriques. Ainsi donne-t-il à l'ennéasyllabe alcaïque un aspect différent de son aspect habituel.

Pour bien comprendre la nature de l'ennéasyllabe, il convient cependant d'étudier également les intermots de la première moitié, pour eux-mêmes et dans leur relation avec la seconde moitié. C'est seulement par cette étude que nous pourrions entièrement comprendre le rythme de l'ennéasyllabe alcaïque.

### III.1. 3 Rythme rhétorique de la première partie de l'ennéasyllabe

Nous avons vu, au début de cette section<sup>88</sup>, que, dans sa première partie, l'ennéasyllabe alcaïque est majoritairement articulé, dans sa métrique verbale, autour d'un intermot trihémimère ; l'intermot diérèse 1 se rencontre également, mais avec une fréquence bien moindre. Il convient maintenant de s'interroger sur le relief rhétorique apporté à ces deux intermots afin de comprendre quelle rythmisation d'après le sens la lecture rhétorique apporte aux structures métriques.

Nous suivrons la même méthode que pour la deuxième partie du vers : nous étudierons le relief rhétorique (reliefs forts, sensibles et objectivement identifiables) des intermots trihémimère et diérèse 1. Après l'analyse de ces mises en relief rhétoriques, nous pourrons nous demander en quoi celles-ci permettent une rythmisation originale du vers et de la strophe tout entière.

#### a) Relief rhétorique en diérèse 1, en trihémimère

En étudiant le relief apporté aux intermots dans la deuxième partie de l'ennéasyllabe, nous avons vu qu'ainsi ces intermots en cours de vers en viennent à constituer des repères concurrents, par leur rôle rythmique, du repère métrique de fin d'ennéasyllabe. Cela conduit à des contre-rejets avant la fin du vers. De la même manière, la mise en relief des intermots, en première partie de l'ennéasyllabe, leur donne un relief rythmique qui peut concurrencer celui du début du vers. , nous allons devoir nous demander dans quelle mesure ces mises en relief résultent de rejet en début de vers.

Nous allons adopter un plan légèrement différent de celui que nous avons suivi pour la deuxième partie du vers : nous commencerons par étudier ensemble les cas où diérèse 1 et trihémimère ont un relief fort, résultant d'une fin de membre rythmique. Nous pourrons ainsi comparer directement la valeur rythmique des deux intermots. Puis nous étudierons successivement le relief secondaire (sensible ou simplement objectivement identifiable) apporté à ces deux intermots.

- i. Comparaison des fins de membres rythmiques en diérèse 1 et en trihémimère : relief fort

Il paraît judicieux d'étudier ensemble les fins de membres rythmiques en diérèse 1 et en trihémimère : cela va nous permettre d'emblée de comprendre la différence fondamentale qui existe entre ces deux intermots et, également, de voir en quoi l'ennéasyllabe se distingue, par là, de l'hendécasyllabe alcaïque.

---

<sup>88</sup> Cf. p. 855.

Afin de bien comprendre les choses, rappelons, en un tableau synthétique, les chiffres que nous avons donnés lorsque nous avons comparé la diérèse 1 et la trihémimère dans les hendécasyllabes alcaïques<sup>89</sup> :

**Tableau C-43**

<b>Hendécasyllabe alcaïque</b>	en D1	en T
intermots existants	283	297
<b>soit en % du total des vers</b>	<b>44,6 %</b>	<b>46,8 %</b>
changements de membres rythmiques	30	32
<b>soit en % des vers ayant cet intermot</b>	<b>10,6 %</b>	<b>10,8 %</b>
changements de membres rythmiques résultant d'un rejet antécédent	23	20
<b>soit en % des vers ayant cet intermot</b>	<b>8,1 %</b>	<b>6,7 %</b>

Comme nous l'avons conclu dans le chapitre II, en hendécasyllabe alcaïque, diérèse 1 et trihémimère sont traitées presque exactement de la même manière : l'intermot est tout aussi fréquent, il correspond presque aussi souvent à un changement de membre rythmique, et ce dernier est presque aussi souvent précédé d'un rejet en début de vers.

Qu'en est-il dans l'ennéasyllabe alcaïque ? Voyons les chiffres :

**Tableau C-44**

<b>Ennéasyllabe alcaïque</b>	en D1	en T
intermots existants	81	255
<b>soit en % du total des vers</b>	<b>25,6 %</b>	<b>80,4 %</b>
changements de membres rythmiques	39	53
<b>soit en % des vers ayant cet intermot</b>	<b>48,1 %</b>	<b>20,8 %</b>
changements de membres rythmiques résultant d'un rejet antécédent	30	35
<b>soit en % des vers ayant cet intermot</b>	<b>37 %</b>	<b>13,7 %</b>

Comme on le voit, les choses sont totalement différentes. D'abord, mais nous l'avons déjà dit, l'intermot trihémimère est une articulation verbale essentielle dans ce vers, ce qu'elle n'était pas dans l'hendécasyllabe. En revanche, ce tableau fait apparaître quelque chose de nouveau. La diérèse 1 et la trihémimère, dans l'ennéasyllabe, sont, l'une et l'autre, des coupes rhétoriques plus fréquentes que dans l'hendécasyllabe : c'était prévisible, puisque ce vers n'a pas de coupe métrique et qu'il faut bien que la syntaxe prenne appui quelque part. Les rejets en début d'ennéasyllabe sont nettement plus fréquents qu'en début d'hendécasyllabe. Mais ce qui peut davantage surprendre encore, c'est la différence entre la diérèse 1 et la trihémimère : dans l'ennéasyllabe, l'intermot diérèse 1 est certes trois fois plus rare que la trihémimère,

<sup>89</sup> Cf. Tableau C-25 et Tableau C-26 p. 788.

mais quand il intervient, c'est, presque une fois sur deux, avec un fort relief, qui en fait une coupe rhétorique, ce qui est beaucoup moins le cas en trihémimère.

Pour synthétiser, on dira donc ceci : dans la strophe alcaïque, le centre, qui correspond *grosso modo* à la fin du deuxième vers, est le lieu d'un repère rhétorique important<sup>90</sup>. Cependant, des variantes consistent à user de rejets, dans le passage du deuxième hendécasyllabe à l'ennéasyllabe. Ce rejet est favorisé par l'intermot trihémimère, fréquent dans l'ennéasyllabe, et qui acquiert par là un relief fort. Néanmoins, presque aussi souvent, on a affaire à un rejet de deux syllabes, et non de trois : c'est alors l'intermot diérèse 1 qui prend un fort relief. Quand l'intermot est absent en trihémimère, mais intervient en diérèse 1, cela provient presque majoritairement d'un changement de membre rythmique à cet endroit. L'anomalie que représente cette diérèse 1 est soulignée par un rejet d'un dissyllabe la précédant.

On peut mettre en parallèle les deux types de rejets en comparant 2.3. 11, et 2.19. 7 :

Quo pinus ingens albaque populus	Euhoe, recenti mens trepidat metu
umbram hospitem consociare amant	plenoque Bacchi pectore turbidum
<i>ramis</i> ? <sup>D1</sup> quid obliquo laborat	<i>laetatur</i> . <sup>T</sup> Euhoe, parce Liber,
lympha fugax trepidare riuo?	Parce, graui metuende thyrsos.

Ces deux types de rejets, dissyllabique et trissyllabique, se rencontrent presque aussi souvent l'un et l'autre, mais celui d'un dissyllabe est plus remarquable stylistiquement car il modifie l'articulation verbale habituelle du vers. Avant de comparer les deux rythmisations *ad sensum* ainsi suscitée, il faut comparer la nature de ces rejets. Deux questions se posent : quelle est la nature du membre en rejet, et quelle est celle du mot rejeté ?

Pour ce qui est de la nature des membres en rejet, il n'y a pas de différence entre ceux qui s'achèvent en diérèse 1 et ceux qui s'achèvent en trihémimère :

Tableau C-45

	rejet de fin de phrase	rejet de fin de proposition	rejet de fin de groupe nominal	rejet de fin de groupe adjectif	total des rejets
D1	5	15	10	0	30
T	5	13	15	2	35

Dans les deux cas, il s'agit majoritairement de rejets de phrase ou de membre propositionnel.

En revanche, la nature du mot rejeté paraît différente, selon qu'il s'agit d'un dissyllabe ou d'un trissyllabe. Devant trihémimère, le rejet d'un mot trissyllabique est beaucoup plus

<sup>90</sup> Cf. Partie B, Chapitre I.

souvent celui d'un verbe : c'est le cas dans l'exemple ci-dessus de 2.19. 7 ; c'est également le cas de 1.9. 15 :

Quem fors dierum cumque dabit, lucro

*adpone*,<sup>T</sup> nec dulcis amores

sperne, puer, neque tu choreas.

En revanche, devant diérèse 1, on a moins souvent un rejet de verbe. En revanche, on rencontre souvent un nom rejeté, disjoint d'un adjectif qui l'annonçait, souvent devant la coupe de l'hendécasyllabe : c'est là une disposition qu'on trouve très rarement avec trihémimère. On peut ainsi citer 2.9. 15 ou 4.9. 43 :

At non ter aeuo functus amabilem

plorauit *omnis* | Antiochum senex

*annos*<sup>D1</sup> nec inpubem parentes

Troilon aut Phrygiae sorores

reiecit *alto* | dona nocentium

*uoltu*,<sup>D1</sup> per obstantis cateruas

explicuit sua uictor arma.

fleuere semper. ...

La fréquence du rejet de verbe devant trihémimère a déjà été notée dans l'hendécasyllabe alcaïque<sup>91</sup>. Visiblement l'intermot trihémimère, en particulier dans l'ennéasyllabe, où il s'agit d'un intermot presque régulier, permet avant lui des rejets assez brutaux : dans l'exemple ci-dessus de 2.19. 7, l'injonction que forme ce verbe à l'impératif gagne en force grâce au décalage avec la grille métrique.

En revanche, la diérèse 1 qui est intermot assez rare, quand elle intervient, est souvent utilisée dans des rejets qui font jouer le contrepoint mètre / syntaxe sur l'ensemble de la phrase : la modification du rythme semble ici concerner non seulement l'ennéasyllabe mais aussi le verbe qui précède. Dans l'exemple de 2.9. 15, le poète multiplie les références mythologiques pour convaincre Valgius Rufus d'abandonner son chagrin : il y a, dans cette strophe, un art du nom propre, un goût pour les mots et les sons grecs<sup>92</sup> auxquels vient donner un relief supplément la modification rythmique créée par la diérèse 1 de l'ennéasyllabe.

Au terme de cette analyse, il apparaît donc que la diérèse 1, si elle constitue un intermot rare, est majoritairement utilisée avec un relief fort, qui résulte d'une fin de membre rhétorique s'achevant souvent en rejet. Certes la trihémimère est également le lieu d'achèvement de nombreux rejets, mais vue la régularité de cet intermot, ce nombre de rejets n'est pas surprenant. Au contraire, la diérèse 1 étant un intermot assez rare, la fréquence des

<sup>91</sup> Cf. *supra* p. 788.

<sup>92</sup> Sur l'art du nom propre et sur la qualité esthétique des sons grecs, cf. J. Marouzeau, 1949 (1), p. 207.

rejets qui s'y achèvent la souligne nettement, pour en faire un repère rhétorique fort, qui modifie le rythme habituel du vers.

On voit là la différence essentielle entre ces deux intermots et la valeur rythmique différente qu'ils prennent quand ils jouent le rôle de coupe rhétorique. Une fois cela reconnu, on peut étudier des jeux rythmiques moins insistants, où la trihémimère et la diérèse 1 ont un relief non pas fort, mais sensible ou du moins identifiable objectivement.

ii. Relief rhétorique moins important en trihémimère

Nous regroupons dans cette catégorie les procédés par lesquels, à l'intérieur d'un membre rythmique, la syntaxe, par des relations adjectif / nom, peut donner du relief à l'intermot : il s'agit des cas où la trihémimère correspond au début ou à la fin d'un groupe nominal conjoint, ce qui lui donne un relief peu marqué mais objectivement identifiable, et les cas où s'achève à la trihémimère l'un des termes d'un groupe nominal disjoint, ce qui donne à l'intermot un relief toujours faible mais néanmoins plus sensible.

➤ *Disjonction adjectif / nom : relief sensible*

Le relief rhétorique de l'intermot trihémimère est sensible si devant lui se trouve l'un des termes d'un groupe nominal disjoint. On relève 21 cas de ce type, soit 8,2 % des vers ayant une trihémimère. On peut distinguer les cas, selon la place de l'autre terme de la disjonction. On note que, la plupart du temps, il se trouve à la fin de l'ennéasyllabe, ce qui crée une disjonction du type [adjectif<sup>T</sup> ... nom ||] : le vers se trouve ainsi encadré par cette disjonction<sup>93</sup>. On peut mettre en parallèle, entre autres exemples :

1.9. 19 : **lenesque**<sup>T</sup> sub noctem **susurri** ||

1.17. 7 : **olentis**<sup>T</sup> uxores **mariti** ||

1.35. 11 : **regumque**<sup>T</sup> matres **barbarorum** et ||

C'est là une disposition verbale qu'affectionne apparemment Horace : on peut en relever 12 exemples. Par cette structure, le poète donne au vers une cohésion syntaxique très nette, puisqu'un adjectif et un nom disjoint l'encadrent<sup>94</sup>. Cette cohésion peut être même plus importante que cette simple disjonction : dans les trois vers que nous venons de citer, la disjonction encadre un groupe nominal unifié, et fait dépendre de façon très nette, en 1.9. 19, le groupe prépositionnel « sub noctem » de ce groupe sujet.

Cependant l'unité syntaxique du vers n'est pas toujours réalisée : en 2.17. 23, entre les éléments de la disjonction du nom et du participe présent intervient, également disjoint, un groupe nominal ablatif qui dépend du participe :

<sup>93</sup> Cf. p. 859.

<sup>94</sup> Le cas de 1.35. 11, avec le contre-rejet de « et », permet une variation rythmique remarquable à partir de ce schéma.

utrumque nostrum incredibili modo

consentit astrum ; te Iouis *impio*

**tutela**<sup>T</sup> *Saturno refulgens*

eripuit, ...

Mais en tous les cas, une telle disposition verbale fait coïncider la syntaxe avec les repères métriques de changement de vers ; de même l'intermot trihémimère, où s'achève le premier terme, prend un relief rhétorique important.

Il arrive également que la disjonction s'étende au-delà de l'ennéasyllabe, soit qu'elle débute au vers précédent, soit qu'elle se poursuive jusqu'au vers suivant. On sera sensible aux cas de correspondances verticales que de telles disjonctions peuvent produire :

- Entre l'hendécasyllabe précédent et l'ennéasyllabe en 4.15. 6-7 :

fruges et agris rettulit uberes

et **signa** nostro | restituit Ioui

**derepta**<sup>T</sup> Parthorum superbis

postibus, ...

- Entre l'ennéasyllabe et le décasyllabe suivant, dans un cas comme 4.4. 47-48 :

Post hoc secundis usque laboribus

Romana pubes creuit et impio

**uastata**<sup>T</sup> Poenorum tumultu

**fana** deos habuere rectos.

Dans de telles constructions, il est clair que l'intermot trihémimère sert de point de repère dans le déploiement d'un énoncé ample qui peut se permettre de longues disjonctions. Ces deux strophes évoquent la puissance militaire romaine : les disjonctions qu'il se permet dans ces phrases donnent à l'intermot trihémimère un relief rhétorique net qui permet une scansion rhétorique assez sensible de l'énoncé qui acquiert par là une certaine solennité.

➤ *Début ou fin de groupe nominal conjoint : relief objectivement identifiable*

On note que les cas où la trihémimère est le début ou la fin d'un groupe nominal conjoint sont fréquents. Ils sont au nombre de 38, soit 14,9 % des vers qui ont un intermot trihémimère. En comparaison, en diérèse 3, la fréquence était de 4,8 % (on dénombrait 12 cas de ce type). Une telle fréquence surprend pour une mise en relief qui en soi est peu marquée : quel intérêt stylistique peut-on y voir ?

En fait, la plupart du temps, la trihémimère correspond au début du groupe nominal qui se poursuit jusqu'à la fin du vers : ce groupe acquiert alors une importance très particulière. Citons par exemple 2.1. 15 :



insigne maestis praesidium reis

et consulenti, Pollio, curiae,

cui laurus <sup>T</sup> **aeternos honores**

Delmatico peperit triumpho.

Dans cet ennéasyllabe, l'unique repère rhétorique est à la trihémimère : son relief est faible certes, mais objectivement identifiable, puisqu'ici débute le groupe objet qui se prolonge jusqu'à la fin du vers, en encadrant l'intermot diérèse 3 qui se trouve par là dénué de tout relief. Une telle construction donne un poids indéniable au groupe nominal conjoint : il s'agit d'insister sur l'éternité de gloire dont jouit Pollion.

C'est évidemment la même insistance que l'on retrouve en 1.34. 15 :

... Hinc apicem rapax

Fortuna <sup>T</sup> **cum stridore acuto**

sustulit, hic posuisse gaudet.

Dans le vers 1.34. 15, l'intermot diérèse 3 est dénué de toute pertinence, tant prosodique, du fait de l'élision qui l'obscurcit, que rhétorique, puisqu'il est encadré par un groupe nominal conjoint. Dans cet ennéasyllabe, seule la trihémimère jouit d'un relief objectivement repérable puisqu'elle correspond à la fin d'un groupe nominal « rapax Fortuna » et au début du groupe prépositionnel. Là encore, le but est de souligner le groupe nominal situé entre la trihémimère et la fin du vers : « cum stridore acuto » dont la force évocatrice donne à cette allégorie finale de la Fortune un caractère saisissant<sup>95</sup>.

L'organisation qui consiste à développer un groupe nominal conjoint après la trihémimère est donc une disposition syntaxique remarquable : certes, elle donne un léger relief à la trihémimère, mais son intérêt tient surtout à l'insistance qu'elle apporte à ce groupe nominal.

Nous avons donc pu constater que la trihémimère pouvait jouir aussi bien d'un relief faible ou simplement identifiable. La construction qui consiste à placer devant cet intermot un groupe nominal conjoint est recherchée en dépit du peu de relief qu'elle apporte à l'intermot : elle permet surtout de mettre l'accent sur ce groupe nominal ainsi unifié. À partir de cette conclusion, il est intéressant de comparer avec l'intermot diérèse 1, pour voir ce qu'il en est.

---

<sup>95</sup> Le sens exact de l'expression « cum stridore acuto » est cependant discutable. R.G.M. Nisbet-M. Hubbard, 1970, p. 385 y entendent le cri perçant d'un oiseau et critiquent l'interprétation plus traditionnelle (F. Villeneuve, 1929, H.P. Syndikus, 2001, p. 297) selon laquelle il s'agit du bruit (une vibration stridente) des ailes : les critiques anglais estiment que l'adjectif « acuto » serait inapproprié pour une telle image. Nous nous y rallions cependant tout en admettant l'objection : on voit mal le sens de ce cri d'oiseau, tandis que le bruit des ailes de Fortune est évoqué ailleurs, en 3.29. 53. J. Marouzeau, 1949 (1), p. 195 a reconnu dans ce passage une allitération en [k] (apicem ... **cum stridore acuto**) qui, selon lui, suggère le tranchant d'un mouvement de l'aile strident.

iii. Relief rhétorique moins important en diérèse 1

La mise en relief de l'intermot diérèse 1 en cours de membre rhétorique au moyen d'un groupe nominal conjoint ou disjoint est un procédé d'une fréquence à peu près égale à celle que l'on trouve à la trihémimère. De fait, on a 18 cas de mise en relief de ce type, soit 22,2 % des 81 diérèses 1, alors que la trihémimère était ainsi soulignée dans 26,2 % des cas. À ce niveau, on ne retrouve donc pas la différence que nous avons notée pour les changements de membres rythmiques. Il importe néanmoins de se demander si ces mises en relief plus faibles fonctionnent de la même manière qu'à la trihémimère.

➤ *Disjonction adjectif / nom : relief sensible*

Un relief faible, mais sensible, peut être apporté à la diérèse 1 par une disjonction adjectif / nom. La disposition la plus fréquente est celle que l'on trouvait souvent également avec la trihémimère : le premier terme du groupe nominal se trouve au début du vers et s'achève à la diérèse 1 tandis que le second s'achève à la fin du vers. On rencontre 8 cas de ce type, soit 9,8 % des vers ayant un intermot diérèse 1 : c'est là une fréquence tout à fait comparable à celle que nous avons relevée en trihémimère (8,2 %).

Parmi les disjonctions de ce type, on peut citer 1.27. 19 ou 1.29. 11 :

... . Quicquid habes, age	
depone tutis auribus. A! miser,	... . Quis neget arduis
<b>quanta</b> <sup>D1</sup> laborabas <b>Charybdi</b> ,	<b>pronos</b> <sup>D1</sup> relabi posse <b>riuos</b>
digne puer meliore flamma.	montibus et Tiberim reuerti,

Dans ces deux cas, la diérèse 1 est mise en relation syntaxique avec la fin de l'ennéasyllabe, ce qui lui donne un relief rhétorique non négligeable : cela apporte à ces vers un rythme original<sup>96</sup>. Il s'agit dans le premier cas d'une exclamative, dans le second d'une interrogation : ce repère en diérèse 1, rare dans l'ennéasyllabe, scande ces phrases selon un rythme rhétorique particulier.

Ce type de mise en relief, léger mais sensible, est apporté à l'intermot diérèse 1 selon une fréquence identique à ce que l'on rencontre dans l'intermot trihémimère. Mais bien sûr, en valeur absolue, cette construction est beaucoup plus rare, puisque l'intermot diérèse 1 est peu fréquent. Cette construction apporte un rythme rhétorique remarquable à l'ennéasyllabe. Voyons maintenant ce qu'il est en de mises en relief encore moins marquées, mais du moins identifiables objectivement.

<sup>96</sup> Dans le cas de 1.29. 11, le relief de la diérèse 1 est d'autant plus fort que l'intermot correspond au centre d'une structure en chiasme, relevée par M.C.J. Putnam, 1995, p. 198 : « arduis pronos ... riuos montibus », chiasme qui joue de plus sur l'isosyllabie (3 syllabes – 2 syllabes ... 2 syllabes – 3 syllabes).

➤ *Début ou fin de groupe nominal conjoint : relief objectivement identifiable*

Rappelons que, avec la trihémimère, nous avons rencontré régulièrement cette construction qui consiste à donner un très léger relief à la trihémimère en la faisant suivre d'un groupe nominal conjoint qui remplit le reste du vers et prend ainsi une importance remarquable.

Quand on examine les vers ayant un intermot en diérèse 1, on note que cette disposition se rencontre avec une fréquence comparable (10 cas, soit 12,3 % des vers ayant une diérèse 1, contre 14,9 % avec la trihémimère). Sur ce point encore, on note que la diérèse 1 semble se comporter de façon identique à la trihémimère, mais sa rareté lui donne cependant une importance stylistique différente.

Il n'est qu'à citer l'ennéasyllabe de la seconde strophe des *Odes Romaines*, en 3.1. 7, pour reconnaître le relief d'une telle construction :

Regum timendorum in proprios greges  
reges in ipsos imperium est Iouis,  
clari <sup>D1</sup> **Giganteo triumpho**  
cuncta supercilio mouentis.

Il est tentant de reprendre ici l'analyse de la strophe alcaïque telle que l'a développée L.P. Wilkinson : celui-ci voit dans la première moitié de la strophe, une montée de la tension, de la puissance qui atteint son point culminant dans l'ennéasyllabe, avant que le décasyllabe intervienne comme un relâchement de toute la puissance accumulée<sup>97</sup>. De fait, la parfaite coïncidence mètre / syntaxe hyperdessine le rythme naturel du mètre, et la tonalité solennelle en souligne toute la puissance. Dans les deux premiers vers, une gradation est créée par le procédé de concaténation qui joue sur l'anaphore « reges / regum » et sur la paronomase « greges / reges », et qui culmine avec le nom de Jupiter à la fin du deuxième vers. Avant que le quatrième vers fasse exploser toute la puissance du roi des dieux par l'image du froncement de sourcil<sup>98</sup>, l'ennéasyllabe vient concentrer la tension accumulée depuis le début : le groupe nominal ablatif « Giganteo triumpho » rappelle à lui seul la lutte originelle dont la narration va être développée dans l'ode 3.4 et par laquelle les Olympiens avec Jupiter ont terrassé les forces du chaos et ont établi l'ordre du monde. Cette diérèse 1 devant le groupe nominal apporte au vers un rythme original et ce groupe nominal acquiert ainsi toute sa puissance.

La mise en relief de la diérèse 1 et du groupe nominal est identique en 2.9. 3, avec évidemment une tonalité bien différente :

Non semper imbres nubibus hispidos

<sup>97</sup> Cf. L.P. Wilkinson, 1961, p. 111, résume cela en trois mots : v. 1-2 : « to gather » (rassembler), v. 3 : « to thunder » (tonner), v. 4 : « backwash » (contrecoup).

<sup>98</sup> Sur tout cela, cf. D. West, 2002, p. 15-16. Celui-ci remarque notamment que les deux premiers vers usent d'un style oraculaire du fait des jeux phoniques. Il est certain que cette rhétorique très insistante, en accord parfait avec le cadre métrique, relève du *carmen* hymnique.

manant in agros aut mare Caspium

uexant <sup>D1</sup> **inaequales procellae**

usque, nec Armeniis in oris,

Le groupe sujet « inaequales procellae » forme un tout parfaitement unifié qui le distingue nettement de ce qui précède : par là l'intermot en diérèse 1 acquiert un certain relief, faible mais objectivement identifiable. Cette disposition syntaxique met « uexant » en évidence entre le changement de vers et la diérèse 1, à l'initiale de l'enjambement, et donne une valeur pathétique à l'évocation de la tempête. Ici, on peut reconnaître que ce léger contrepoint syntaxe / mètre, créé par le rejet de « uexant » contribue à l'évocation de la tempête.

On voit que la diérèse 1 permet la même mise en relief d'un groupe nominal conjoint placé à sa suite ; cependant, l'originalité de cet intermot donne au vers un rythme particulier et notable.

b) Synthèse et considérations métrico-rythmiques

i. Bilan statistique

Arrivés au terme de cette analyse des intermots diérèse 1 et trihémimère, on peut proposer un bilan chiffré :

**Tableau C-46**

	Diérèse 1	Trihémimère
Relief fort	39	53
Relief sensible	8	21
Relief objectivement identifiable	10	38
Pourcentage : intermots en relief / total des vers ayant cet intermot	57/81 : 70,4%	112/255 : 43,9%
Pourcentage intermots en relief / total des enneasyllabes	57/317 : 18%	112/317 : 35,3%

Si l'on compare ce tableau à celui établi pour les intermots de la seconde moitié du vers<sup>99</sup>, la trihémimère se révèle être le repère rhétorique le plus fréquent, puisqu'il jouit de relief dans 35,3 % des enneasyllabes : c'est plus encore que la diérèse 3 (24,6%). L'intermot trihémimère est donc, statistiquement, l'articulation verbale et syntaxique la plus importante dans l'enneasyllabe alcaïque.

En diérèse 1, l'intermot est peu fréquent, mais, quand il intervient, il est très fréquemment mis en relief. En fait, on pourrait être tenté de comparer le fonctionnement de la diérèse 1 à celui de la penthémimère. Exactement comme la penthémimère par rapport à la

<sup>99</sup> Cf. *supra* Tableau C-42.

diérèse 3, on constate que l'intermot diérèse 1, lorsqu'il existe, est, proportionnellement, beaucoup plus souvent souligné par la rhétorique que ne l'est la trihémimère.

On ne saurait dire cependant que la diérèse 1 est à la trihémimère ce que la penthémimère est à la diérèse 3. Ce serait négliger deux choses. D'une part, la diérèse 1 est majoritairement le lieu d'achèvement de rejets. On peut dire que la coupe rhétorique diérèse 1 résulte essentiellement d'une fin de membre en rejet. D'autre part, mais il s'agit du corolaire du premier point, hormis ces mises en relief fort, dues à des fins de membres rythmiques, la diérèse 1, pas plus que la trihémimère, ne jouit fréquemment d'un autre type de relief, moins important, faible ou simplement identifiable. En fait toute l'importance rhétorique de la diérèse 1 provient de ces fins de membres rythmiques en rejet.

Cela ne signifie pas pour autant que l'utilisation d'une diérèse 1 n'a d'intérêt qu'à propos de ce rejet qui la précède. Au contraire, la diérèse 1 vient également modifier, dans leur ensemble, les structures métriques de l'ennéasyllabe alcaïque. Pour s'en rendre compte, observons quelle rythmisation *ad sensum* le repère rhétorique trihémimère apporte dans la lecture de l'ennéasyllabe alcaïque : nous verrons ainsi ce que modifie un repère diérèse 1.

## ii. Analyse métrico-rythmique : autour de la trihémimère

Il faut reprendre ici une observation que nous avons commencé à faire dans la seconde partie de ce travail<sup>100</sup> : le repère rhétorique trihémimère permet une correspondance verticale syllabique entre l'ennéasyllabe et le décasyllabe. En effet, la trihémimère coupe l'ennéasyllabe en 3+6, selon un schéma :

– – U | – – – U – X

Lorsque la rhétorique souligne ce schéma, il est possible qu'une correspondance verticale *a fine* soit créée avec l'hendécasyllabe coupé 5+6 :

– – U – – | – U U – U X

C'est là une correspondance de nature exclusivement syllabique, et non pas vraiment quantitative : elle peut donc paraître très ténue. Une observation métrique peut cependant accentuer cette correspondance syllabique. Les segments métrico-rythmiques de six syllabes qu'isolent la coupe métrique et la trihémimère ont un point commun métrique : celui d'avoir un mouvement descendant. D'après une lecture purement *ad sensum*, le second hémistiche de l'hendécasyllabe alcaïque a un mouvement descendant<sup>101</sup> ; de même, la trihémimère, si elle est un repère rhétorique net, peut susciter après un sentiment de mouvement descendant,

<sup>100</sup> Cf. p. 442.

<sup>101</sup> Certains métriciens modernes, on le sait, ont surtout été sensibles à ce mouvement descendant du second hémistiche alcaïque : cf. J. Perret, 1959 (1), p. 101-102.

toujours dans une lecture *ad sensum*. Bref, un sentiment identique de contre-rythme peut être créé dans les deux vers<sup>102</sup>.

Tout cela reste ténu, bien sûr, et ne peut être rendu sensible qu'à condition d'être nettement mis en évidence par des procédés rhétoriques. Or, à bien lire les *Odes*, on repère des passages où ce soulignement rhétorique est net, ce qui tend à prouver qu'Horace était sensible à cette correspondance. Il faut citer en effet l'anaphore des vers 3.4. 22-23 :

Vester, Camenae, uester in arduos  
tollor Sabinos, | **sēu mīhī frīgīdum**  
Praeneste,<sup>T</sup> **sēu Tībūr sūpīnūm**  
seu liquidae placuere Baiae ;

Une correspondance des six syllabes finales des deux vers consécutifs ressort par l'anaphore de « seu » et par l'effet de rime « frigidum / supinum ». Ces deux membres métrico-rythmiques sont ainsi mis en relation « seu mihi frigidum / seu Tibur supinum ». Ces six syllabes sont chaque fois disposées par la métrique verbale en 1+2+3. La correspondance est cependant purement syllabique, puisque, au niveau quantitatif, il y a *uariatio* : dans le premier vers le dissyllabe, « mihi », est pyrrhique tandis que dans le second, au contraire, le nom propre « Tibur » est spondaïque, ayant ainsi un poids comparable au nom propre du premier membre « Praeneste », qui forme un antibacchée.

La correspondance verticale syllabique est ici indéniable : visiblement Horace a voulu donner à cette strophe un rythme dont l'originalité attire l'attention. Déjà l'anaphore de « uester » au vers 21 donnait à cette invocation aux muses une force très grande, de nature hymnique<sup>103</sup> ; Horace maintient tout au long de cette strophe un rythme vigoureux. C'est ici un serment d'allégeance aux muses latines que prête Horace avec force et fermeté.

Une fois que l'on a reconnu la pertinence stylistique de cette correspondance verticale, il est peut-être possible de la retrouver dans d'autres cas, même si tous les éléments relevés en 3.4. 22-23 ne s'y retrouvent pas. On peut citer 3.4. 57-60 :

contra sonantem Palladis aegida  
possent ruentes? | **Hinc** audius stetit  
Volcanus,<sup>T</sup> **hinc** matrona Iuno et  
nunquam umeris positurus arcum,

Ici, contrairement à 3.4. 23, le groupe nominal qui débute à la trihémimère ne s'achève pas à la fin de l'ennéasyllabe mais une syllabe avant : la coïncidence entre les deux grilles

---

<sup>102</sup> Ce contre-rythme est dû à l'ambiguïté rythmique des trois longues dans l'un comme dans l'autre vers : là-dessus, cf. J. Irigoien, 1957, p. 235 qui note cette capacité de l'élément molosse à provoquer une « rétrogradation rythmique ».

<sup>103</sup> Cf. ce que nous en avons dit *supra* p. 412.

n'est donc pas totale. Mis à part cela, l'anaphore fait là encore ressortir la correspondance des six syllabes finales des deux vers consécutifs : cela accentue la dimension très solennelle de l'évocation des dieux prêts à mener la lutte contre les Géants.

Ces considérations métrico-rythmiques permettent ainsi de mieux saisir l'effet stylistique de la trihémimère de l'ennéasyllabe dans son rapport avec le vers précédent. Certes, les cas que nous venons d'analyser sont exceptionnels par l'importance du matériel rythmique qu'ils sollicitent. Mais ces cas particulièrement nets font comprendre que toujours le repère rhétorique trihémimère joue, en rythme second, sur cette correspondance. On comprend alors la modification rythmique qu'apporte un repère rhétorique en diérèse 1 : il supprime radicalement toute possibilité de correspondance verticale. En cela, il transforme totalement la lecture de l'ennéasyllabe alcaïque.

Cette étude de la première partie de l'ennéasyllabe alcaïque nous a permis de comparer les repères rhétoriques en diérèse 1 et en trihémimère, de saisir quelle rythmisation *ad sensum* les fréquentes coupes rhétoriques en trihémimère apportent à l'ennéasyllabe et quelles modifications notables lui apportent les coupes rhétoriques en diérèse 1. Pour comprendre le rythme complexe de l'ennéasyllabe, il était indispensable de passer par cette analyse des différents intermots et de leur relief rhétorique. Cela étant fait, et avant de se tourner vers le décasyllabe, un regard synthétique sur l'ennéasyllabe s'impose maintenant.

#### **III.1. 4 L'ennéasyllabe alcaïque – synthèse : rapport entre la première et la deuxième moitié**

L'étude que nous venons de mener sur le relief rhétorique des intermots de la première moitié de l'ennéasyllabe, confrontée à celle déjà effectuée sur la deuxième moitié, permet de tirer certaines conclusions sur la nature de ce vers.

L'ennéasyllabe est un vers complexe, nous l'avons dit à plusieurs reprises : la diversité des intermots que la rhétorique souligne est telle qu'il peut prendre des aspects très variés. Il nous semble fondamental d'analyser cette complexité : à l'intérieur de la strophe alcaïque, l'ennéasyllabe est un vers original qui nous semble jouer un rôle important dans la cohésion de l'ensemble<sup>104</sup>. Mais cette cohésion est assurée de façon très variée, tant il est vrai que les divers repères rhétoriques que peut contenir ce vers transforment son apparence d'ensemble. De là, la diversité des rythmes que peut avoir la strophe, et que nous n'avons cessé de souligner jusqu'ici.

---

<sup>104</sup> Rappelons l'affirmation de L.P. Wilkinson, 1963, p. 111, selon laquelle la strophe alcaïque trouve son « pivot » dans l'ennéasyllabe, selon lui, à l'intermot penthémimère. Un simple coup d'œil à la strophe incite d'ailleurs à reconnaître à ce vers une fonction toute particulière : comme le fait remarquer L. Nougaret, 1948, c'est le seul vers éolien à ne pas contenir de biforme. De là à penser que l'ennéasyllabe fait le lien entre les hendécasyllabes et le décasyllabe final, assurant ainsi la cohésion d'ensemble de la strophe, c'est une thèse que nous allons essayer d'étayer maintenant.

À partir des analyses faites ci-dessus, il est possible de donner une vue d'ensemble du rythme de ce vers. Puisque nous avons distingué plusieurs niveaux de relief rhétorique apporté aux intermots en première et deuxième partie du vers, il nous semble intéressant d'étudier comment se confrontent ces deux parties, pour voir, dans chaque vers, où est l'intermot au relief rhétorique dominant. Pour ce faire, nous commencerons par une comparaison chiffrée des mises en relief des intermots de chaque partie du vers ; après ce bilan statistique global, on peut étudier les différents types de rythmisations du vers que nous aurons ainsi mis à jour.

*a) Bilan : comparaison des coupes dans chaque partie du vers*

Dans les études que nous avons menées sur chaque partie de l'ennéasyllabe alcaïque, nous avons distingué chaque intermot pour en étudier le relief, fort, juste sensible ou simplement identifiable. Nous voudrions maintenant prendre un point de vue plus général sur ce vers, afin de saisir son articulation rhétorique générale. Pour ce faire, nous allons simplifier l'analyse<sup>105</sup> : nous allons comparer le relief rhétorique apporté aux intermots de première partie d'ennéasyllabe (en confondant diérèse 1 et trihémimère) à celui apporté aux intermots de deuxième partie (en confondant penthémimère, diérèse 3 et hephthémimère). Pour simplifier également l'analyse, nous allons ramener les distinctions de mises en relief rhétorique de trois niveaux à deux, en opposant simplement le niveau de relief fort (fin de membre rythmique) à un niveau de relief faible (en confondant les reliefs sensibles et les reliefs simplement identifiables)<sup>106</sup>. En simplifiant ainsi la grille d'analyse, il est aisé de comparer les mises en relief des intermots aux deux parties du vers. De la sorte, on peut classer la totalité des ennéasyllabes alcaïques dans un tableau à double entrée qui compare le relief, fort, faible ou nul, des intermots à la première et à la deuxième parties du vers :

**Tableau C-47**

1 <sup>ère</sup> partie \ 2 <sup>e</sup> partie	Relief Fort		Relief Faible	Absence de Relief	Total
	avec rejet	sans rejet			
Relief Fort	0	2	8	60	70
Relief Faible	19	7	3	40	69
Absence de Relief	46	18	66	48	178
Total	65	27	77	148	317

Un premier coup d'œil sur ce tableau permet de rappeler la conclusion à laquelle nous étions arrivé à la fin de la précédente étude : les repères rhétoriques sont plus nombreux dans la première partie du vers que dans la deuxième (et plus nombreux à la trihémimère qu'à la

<sup>105</sup> Du moins dans ce bilan statistique ; dans l'analyse des cas, ensuite, nous soulignerons bien sûr les différences.

<sup>106</sup> Sur cette distinction tripartite des repères rhétoriques, cf. p. 871.



diérèse 3). De fait, 148 vers sont sans repères rhétoriques dans la première partie de l'ennéasyllabe contre 178 dans la seconde.

Mais l'intérêt de ce tableau est surtout de voir où se trouvent les intermots dominants dans l'ennéasyllabe, plutôt dans la première ou plutôt dans la deuxième partie. On considérera bien sûr qu'un repère rhétorique de relief fort domine un repère de relief faible, et qu'un repère de relief faible domine un intermot sans relief. Dans ces conditions, le tableau ci-dessus permet d'arriver aux conclusions suivantes :

- 156 vers (49,2 % des ennéasyllabes) où diérèse 1 et trihémimère ont un relief rhétorique qui domine le vers, même s'il se peut que dans la seconde moitié du vers, un intermot soit souligné. Parmi ces cas :
- 5 vers (1,6 % des ennéasyllabes) où dans la première moitié du vers, diérèse 1 ou trihémimère, et, dans la seconde moitié, penthémimère, diérèse 3 ou hephthémimère, ont un relief égal. On a alors une scansion rhétorique très forte de ce vers. Cette construction est rare.
- 108 vers (34,1 % des ennéasyllabes) où penthémimère, diérèse 3 ou hephthémimère ont un relief rhétorique qui domine le vers. Alors souvent, la première partie du vers n'a aucun intermot en relief.

Il reste 48 vers où aucun intermot n'a de relief rhétorique identifiable. Ce sont alors souvent des cas où c'est la fin de l'hendécasyllabe et/ou l'ennéasyllabe qui assume l'essentiel du relief rhétorique. Citons par exemple 2.1. 33-36:

Qui gurges aut quae flumina lugubris

ignara belli ? quod mare Dauniaie

non decolorauere caedes ?

Quae caret ora cruore nostro?

La structure anaphorique de cette strophe nous est connue : dans une strophe de quatre vers se coule une structure rhétorique en *tricôlon*. Sont ainsi mis en relation le début de la strophe, la coupe du deuxième vers et l'initiale du quatrième. À l'intérieur de cette structure, il est difficile de reconnaître un relief dans le cours de l'ennéasyllabe. D'ailleurs, les intermots diérèse 1 ou trihémimère sont ici absents ; seule existe une hephthémimère dans laquelle il est difficile d'identifier un quelconque relief.

Comme d'ailleurs dans les études précédentes, nous allons ici nous intéresser aux ennéasyllabes dans le cours desquels on peut identifier des repères rhétoriques. Nous allons essayer de montrer, en étudiant les intermots en cours de vers, comment les énoncés s'articulent dans le cours de l'ennéasyllabe selon des structures rythmiques très variées.

### b) analyse rythmique globale des ennéasyllabes

Nous voudrions voir ici comment, à l'intérieur de la strophe alcaïque, les énoncés s'articulent de façon très variée autour des intermots en cours d'ennéasyllabe. Autrement dit,

nous voudrions étudier le rôle des repères rhétoriques dominants en cours d'ennéasyllabe dans l'organisation du sens à l'intérieur de la strophe alcaïque.

Pour ce faire, nous allons étudier successivement les cas où un repère rhétorique domine dans la première partie de l'ennéasyllabe (156 vers) et ceux où il se trouve dans la deuxième partie (108 vers). Une telle division est fondamentale. Dans le premier cas, quand l'articulation intervient dans la première moitié du vers, ce qui suit constitue une unité métrico-rythmique remarquable (6 ou 7 syllabes, 9 ou 11 mores). Dans le second cas, cette unité intervient en début d'ennéasyllabe. Entre les deux situations, le rythme est inversé ; tout juste peut-on considérer qu'avec la penthémimère, plus central, un équilibre est trouvé.

Mais en plus, de cette division fondamentale entre les deux situations, il paraît bon de se demander de quel relief rhétorique jouissent le début et la fin de l'ennéasyllabe : cela est indispensable pour comprendre le rôle d'articulation rhétorique que jouent les intermots de l'ennéasyllabe pour l'ensemble de la strophe.

i. Relief rhétorique dominant en diérèse 1, en trihémimère

Parmi les 156 cas où l'intermot rhétorique dominant est dans la première partie de l'ennéasyllabe, on peut distinguer les cas selon le relief rhétorique de la fin de l'hendécasyllabe qui précède. Comme nous l'avons vu dans la deuxième partie de ce travail, en effet, la fin de deuxième hendécasyllabe est, dans la strophe horatienne, un repère majeur dans le développement du sens<sup>107</sup>. Si l'on veut étudier l'importance des repères rhétoriques en cours d'ennéasyllabe, il est donc indispensable de les comparer à cette fin de vers. Nous distinguerons donc trois situations :

- Les cas où le deuxième hendécasyllabe ne s'achève pas sur une fin de membre rythmique, mais où il y a rejet d'un mot : en première partie d'ennéasyllabe commence alors un nouveau membre rythmique dont nous étudierons l'articulation. On a 65 cas de ce type.
- Les cas où la fin du deuxième hendécasyllabe n'a pas de relief rhétorique, ou bien a un relief d'importance inférieur ou égal à celui du repère rhétorique dominant de l'ennéasyllabe, et où il y a enjambement prolongé d'un vers à l'autre : nous verrons alors comment les énoncés s'articulent dans l'ennéasyllabe. On a 39 cas de ce type.
- Les cas où la fin du deuxième hendécasyllabe a un relief rhétorique d'importance supérieure à celui du repère rhétorique dominant de l'ennéasyllabe : le début de l'ennéasyllabe marque alors une étape dans l'organisation de la phrase. Nous verrons alors comment s'organise la suite dans l'ennéasyllabe. On a 52 cas de ce type.

➤ *Rejets en début d'ennéasyllabe, devant diérèse 1 ou trihémimère*

---

<sup>107</sup> Cf. Partie B, Chapitre I : dans la strophe alcaïque moins que dans la strophe saphique, mais cela reste vrai malgré tout.

Comme on peut le voir dans le Tableau C-47, nous relevons 65 cas où la diérèse 1 ou la trihémimère marquent une fin de membre rythmique qui s'achève sur un rejet.

Dans la précédente étude, nous avons analysé ces 65 cas en distinguant la nature du membre en rejet et celle du mot rejeté<sup>108</sup>. Il est maintenant intéressant de se demander comment s'organise le membre qui suit ce rejet, et quel appui il prend sur les structures métriques. On peut classer ces 65 cas selon le relief dont jouit l'un des intermots en seconde partie de vers :

Tableau C-48

	relief à P	relief à D3	relief à H	Absence de relief	Total
Diérèse 1	1	9	2	18	30
Trihémimère	1	2	4	28	35

Dans la majorité des cas où, à la suite d'un rejet, un membre rythmique débute après une diérèse 1 ou une trihémimère, ce membre ne prend appui sur aucun intermot en seconde partie de vers. Avant d'examiner ces cas, il est cependant intéressant de dire un mot des situations où un repère rhétorique intervient dans cette seconde partie.

- Début de membre rythmique en diérèse 1 / relief faible en diérèse 3

Notable est la rareté des cas où, après un rejet devant la trihémimère, un membre se déploie en s'appuyant sur la diérèse 3 qui acquiert ainsi du relief (2 cas seulement). Avec diérèse 1, le cas est plus fréquent (9 cas) : citons ainsi la strophe 2.3. 9-12 :

Quo pinus ingens albaque populus  
 umbram hospitem consociare equis  
 ramis? <sup>D1</sup> Quid **obliquo** <sup>D3</sup> laborat  
 lympha fugax trepidare **riuo**?

Cette strophe est exemplaire. Elle est constituée de deux énoncés interrogatifs ; la première s'achève, en rejet, après la diérèse 1 de l'ennéasyllabe. Puis, la seconde phrase se déploie jusqu'à la fin de la strophe en prenant appui, très nettement sur la diérèse 3 de l'ennéasyllabe : en effet, à cet intermot s'achève un adjectif (« obliquo ») dépendant d'un nom qui se trouve rejeté, en hyperbate, à la fin de la strophe et de la phrase (« riuo ?||| »).

Le mouvement rythmique est assez vif du fait du rejet et de l'intermot diérèse 1 inhabituel<sup>109</sup>, mais l'ennéasyllabe permet d'articuler ces deux énoncés interrogatifs à

<sup>108</sup> Cf. p. 914.

<sup>109</sup> Le rythme rhétorique des deux énoncés qui forment cette strophe est ainsi très vif. J. Marouzeau, 1949 (1), p. 196 note que la seconde interrogation joue sur une allitération en [l] (« obliquo laborat lympha) qui évolue vers une allitération en [r] (« trepidare riuo ») : cet énoncé unit ainsi dans un même tableau le lent écoulement et le cours précipité. Ces jeux phoniques constituent une scansion rhétorique insistante, concurrente de la scansion métrique.

l'intérieur du moule strophique : un premier repère, à la diérèse 1, marque la fin du premier énoncé, puis un second, à la diérèse 3, scande le second énoncé par une disjonction adjectif / nom. Il y a bien ici une volonté de mouler dans la strophe alcaïque un mouvement interrogatif un peu agité : l'ennéasyllabe joue un rôle fondamental à cette fin.

Ces deux interrogations oratoires ont une fonction importante dans le schéma rhétorique d'ensemble de l'ode : après avoir énoncé un précepte moral dans les deux premières strophes (« *aequam memento seruare mentem* »), le poète va inviter (v. 13-16) son destinataire à participer à un banquet. Cette strophe, la troisième de l'ode (v. 9-12), fait la transition entre les deux injonctions, en montrant au destinataire un paysage qui incite à la fête (argument *a loco*) et en usant d'une figure rhétorique (l'interrogation oratoire) qui apporte une certaine vivacité. Les étapes de la progression rhétorique de l'ode sont donc en parfaite concordance avec les repères strophiques<sup>110</sup>. L'unification des deux interrogatives dans cette troisième strophe participe visiblement à cette recherche de coïncidence d'ensemble strophe / sens, au même moment où le rejet de « *ramis* » crée un mouvement gracieux qui témoigne de l'atmosphère légère de l'invitation bachique.

Rappelons qu'il existe une autre possibilité de mise en relief de la diérèse 3, moins sensible, mais néanmoins identifiable : le début d'un groupe nominal conjoint. Dans un cas comme 3.3. 32-36, le rôle de l'ennéasyllabe pour articuler les membres rhétoriques qui doivent s'unifier dans la strophe est également notable :

...; illum ego lucidas

inire sedes, discere nectaris

sucos,<sup>D1</sup> et adscribi<sup>D3</sup> **quietis**

**ordinibus** patiar deorum.

Junon développe ici la concession qu'elle fait à Romulus : elle abandonne sa colère contre les Troyens et accorde l'immortalité au rejeton de cette race troyenne. Cette entrée de Romulus dans l'Olympe est exprimée par trois groupes infinitifs : « *lucidas inire sedes, discere nectaris sucos, adscribi ordinibus deorum* »<sup>111</sup>. Ce sont là deux considérations métonymiques, habiter la maison des dieux et boire leur nectar, avant l'expression directe, qui use d'un terme législatif « être inscrit au rang des dieux »<sup>112</sup>. Cette accumulation de groupes infinitifs, dans un mouvement centripète (le verbe recteur *patiar* est à la fin) donne une force

---

<sup>110</sup> Cf. là-dessus p. 99.

<sup>111</sup> Ce mouvement ternaire, bien que présent chez Plaute, Térence et identifié dans la *Rhétorique à Herennius*, serait d'une rhétorique archaïque peu habituelle en latin classique d'après Kuhner – Stegmann, 2.32, cité par R.G.M. Nisbet – N. Rudd, 2004, p. 46. D'après ces commentateurs, cela témoignerait d'un style solennel et *old-fashioned*, sans doute proche de l'incantation religieuse.

<sup>112</sup> Cf. R.G.M. Nisbet – N. Rudd, 2004, p. 46. Par ailleurs, selon A. Kiessling – R. Heinze, 1955, *ad loc*, ces groupes infinitifs donnent l'image d'un rituel initiatique, notamment du fait de l'expression « **discere** sucos ». Cela incite à préférer « *discere* » à la leçon « *ducere* » donnée par d'autres mss.

remarquable à l'énoncé. Ce rythme rhétorique puissant est en décalage avec le cadre métrique puisque les deux premiers groupes débutent non pas en début de vers mais à la coupe, et le troisième, après le rejet de « *sucos* », commence en diérèse 1.

Ce contrepoint assez vif entre métrique et rhétorique permet de donner le spectacle d'un discours en situation épique intégré dans le cadre de la strophe lyrique. Par là, le sens de l'énoncé s'exprime dans toute sa profondeur. Dans son discours, Junon va interdire la refondation de Troie, de l'espace épique traditionnel, espace si éloigné de la poésie horatienne, espace violent et orgueilleux dont les guerres civiles romaines ont peint la figure<sup>113</sup>. Mais au même moment, Horace montre qu'il existe une autre poésie capable d'exprimer la grandeur, de s'élever à des sujets nobles en partant d'une forme humble, une poésie dont l'espace symbolique n'est pas situé en orient, mais bien en Italie : c'est à la condition de demeurer dans l'espace italien, symbole de la simplicité des mœurs, que cette poésie pourra toucher le ciel du doigt.

C'est tout cela qui s'exprime dans le rythme de cet énoncé : tout en demeurant intégrée dans un cadre strophique humble, une rhétorique puissante s'exprime ici et elle développe la promesse du ciel que Junon fait à Romulus.

Pour articuler ces trois groupes infinitifs en les intégrant, dans un contrepoint complexe, dans le cadre strophique, l'ennéasyllabe joue un grand rôle. Le second groupe infinitif s'achève non pas à un repère métrique, mais en rejet, devant la diérèse 1 de l'ennéasyllabe ; puis, le troisième et dernier groupe se poursuit en s'appuyant nettement sur la diérèse 3 : de fait, à cette diérèse 3 débute le groupe nominal qui chevauche la fin de l'ennéasyllabe « *quietis || ordinibus* ». Dans ce troisième groupe infinitif, c'est donc la diérèse 3, plutôt que la fin de l'ennéasyllabe qui joue un rôle de repère rhétorique. Pour créer ce décalage entre métrique et rhétorique, la richesse rythmique de l'ennéasyllabe est ainsi sollicitée. En même temps, le cadre métrique n'est pas oublié ; bien au contraire, certains procédés rythmiques l'hyperdessinent de façon originale. Horace, en effet, a joué sur une correspondance verticale entre l'ennéasyllabe et l'hendécasyllabe qui précède :

... | *discere nectaris*

*sucos et adscribi quietis*

On a fait remarquer plus haut que l'intermot trihémimère créait une correspondance verticale entre les six syllabes qui le suivent et le second hémistiche de l'hendécasyllabe précédent, également formé de six syllabes<sup>114</sup>. Malgré le monosyllabe introducteur qui la précède, la trihémimère semble très clairement être le point de départ d'une telle

---

<sup>113</sup> La question de savoir ce que symbolise Troie a suscité un grand nombre d'hypothèses : cf. leur discussion in S. Commager, 1962, p. 217-220. Par delà la référence à un projet contemporain de refonder Troie (sur lequel insistent beaucoup R.G.M. Nisbet – M. Hubbard, 2004, p. 36-38), on peut y reconnaître l'image de la décadence morale de la fin de la république et des guerres civiles. Cf. L.P. Wilkinson, 1946, p. 73, A. Kiessling – R. Heinze, 1955, *ad loc.*, S. Commager, *loc cit.*, H.P. Syndikus, 2001, p. 42.

<sup>114</sup> Cf. *supra* p. 924.

correspondance verticale : on a en effet dans les deux vers consécutifs, l'infinif central du groupe, mot trissyllabique, puis un autre mot trissyllabique qui s'achève sur le son « -is », formant ainsi un jeu de rime entre les deux vers.

On peut dire que dans cette strophe tout est fait pour maintenir une cohésion parfaite entre les trois groupes infinitifs où s'expriment, avec vivacité et puissance, les concessions que Junon fait à Romulus. Dans ce serment officiel prêté par la déesse, le rythme de la phrase ne doit être en rien relâché. Ici encore, Horace cherche à faire de sa strophe une unité à la fois rythmique et sémantique. Dans ce but, l'ennéasyllabe articule le deuxième groupe infinitif au troisième, et permet ainsi une correspondance verticale avec le vers précédent.

Ces analyses montrent ainsi comment, après un rejet en diérèse 1, un repère rhétorique en diérèse 3 permet de donner une organisation rythmique originale au nouveau membre rythmique. Il s'agit de constructions rythmiques puissantes et vives, jouant sur un intermot diérèse 1 rare et des discordances entre métrique et rhétorique, mais où les repères rhétoriques apportent à l'énoncé une organisation nette.

- Début de membre rythmique en trihémimère / relief faible en hephthémimère

Avec les rejets devant trihémimère, qui sont pourtant plus nombreux, la recherche d'un appui rhétorique sur un intermot de la deuxième moitié du vers est moins fréquente. C'est surtout l'appui sur la diérèse 3 qui se fait plus rare. On note en revanche quelques cas avec appui sur l'hephthémimère, mais il s'agit cependant toujours d'un relief rhétorique peu marqué, simplement identifiable. Citons par exemple 4.9. 17-20 :

17 Primusue Teucer tela Cydonio  
derexit arcu ; non semel Ilios  
uexata ;<sup>T</sup> non pugnauit <sup>H</sup> **ingens**

20 **Idomeneus** Sthenelusue solus

21 dicenda Musis proelia....

Ici, comme en 3.3. 35, mais de façon moins appuyée, la correspondance entre le second hémistiche de l'hendécasyllabe et le segment métrique qui suit la trihémimère de l'ennéasyllabe est soulignée par des procédés rhétoriques : l'anaphore « non... non... ». La trihémimère est ainsi le lieu d'une relance d'un troisième énoncé dans la strophe ; celui-ci se déploie en prenant appui sur l'hephthémimère. En effet, le verbe vient à l'initiale de la proposition, selon une disposition très forte : il y a bien là une volonté d'insistance identique à celle dont témoigne l'anaphore « non ». C'est après ce verbe initial, à l'hephthémimère qu'intervient un très long groupe sujet qui se prolonge jusqu'à la fin de la strophe et qui est constitué de deux groupes nominaux conjoints coordonnés. On peut bien là reconnaître un « erweitertes Subjekt » qu'E. Fraenkel considère comme un *côlon* : dans ces conditions, on peut trouver un certain relief à l'intermot hephthémimère.

Par une telle construction, on peut voir qu'Horace a cherché encore, par des procédés semblables à ceux analysés précédemment, à articuler, grâce à l'ennéasyllabe, des membres rhétoriques divers dans sa strophe. Cependant, Horace prend appui ici sur l'hepthémimère, ce qui modifie nettement le rythme d'ensemble du vers : le groupe initial de la proposition « non pugnauit » a un poids quantitatif et sémantique indéniable. L'évocation mythologique prend ainsi une grande importance.

- Début de membre rythmique en trihémimère / relief nul en seconde partie

Mais après la trihémimère, beaucoup plus souvent, on constate qu'Horace ne cherche pas à s'appuyer, dans la seconde moitié du vers, sur des repères rhétoriques. Citons par exemple, 1.34. 5-8 :

.... Namque Diespiter  
igni corusco nubila diuidens  
plerumque, <sup>T</sup> per purum tonantis  
egit equos uolucrumque currum.

Dans cette strophe, le passage de la participiale à la principale a lieu à la trihémimère de l'ennéasyllabe : là-encore, il s'agit du repère rhétorique essentiel de la strophe<sup>115</sup>. En revanche, il est difficile de considérer que le membre débutant après la trihémimère prenne appui d'une quelconque manière sur l'intermot diérèse 3 (après « per purum ») : celui-ci ne témoigne d'aucun relief rhétorique particulier.

Bien plus, il arrive assez souvent que l'intermot de la deuxième moitié du vers non seulement soit sans relief rhétorique, mais, même, soit effacé par un groupe nominal conjoint. Citons par exemple la première strophe de 3.2 :

Angustam amice pauperiem pati  
robustus acri militia puer  
condiscat <sup>T</sup> et *Parthos ferocis*  
uexet eques metuendus hasta.

Ici encore, la trihémimère est le repère rhétorique essentiel de la strophe, venant après le rejet de « condiscat ». Après cet intermot, la proposition suivante se déploie sans s'appuyer sur un intermot en cours de vers ; le repère rhétorique de cette seconde moitié de strophe serait sans doute à chercher après le complément objet « Parthos ferocis », à la fin de l'ennéasyllabe.

---

<sup>115</sup> Le rejet de « plerumque » donne de la vivacité à l'expression au moment où le poète mime une évocation puissante de Jupiter. En même temps, l'énoncé joue sur un rythme ample qui tend à gommer ce léger rejet (s'agissant d'un adverbe, il s'avère peu important). Cette ampleur est créée par la construction synthétique qui place la participiale avant la principale ; de plus, J. Marouzeau, 1949 (1), p. 197, note une allitération en consonnes explosives [p/q] (**plerumque per purum tonantis egit equos uolucrumque currum**) qui unifie phoniquement les deux vers par delà le repère rhétorique avant « plerumque ».

Tous les exemples, que nous venons de voir ici, montrent combien l'intermot trihémimère, quand il correspond à la fin du rejet d'un membre rhétorique, peut être un repère essentiel pour la strophe tout entière. Mais de façon plus générale, cette disposition rhétorique permet d'éclairer le rôle de l'ennéasyllabe tout entier pour articuler entre eux les membres rhétoriques à l'intérieur du cadre strophique. On a vu que lorsque le rejet s'achève à la diérèse 1, le membre qui débute alors peut prendre appui sur l'intermot de la seconde moitié, la diérèse 3. Après une trihémimère, l'appui sur des repères rhétoriques en cours de vers est moins fréquent : peut-être cela tient-il au fait que la trihémimère est un intermot plus fréquent, jouant donc plus pleinement son rôle de repère dans le vers, sans qu'il y ait nécessité de prendre appui ensuite sur un nouvel intermot.

Les cas de rejets devant diérèse 1 ou trihémimère sont assez fréquents : on en compte 65, soit une fréquence de 20,5 % des ennéasyllabes. Dans de telles constructions, l'intermot en première partie d'ennéasyllabe apparaît comme un repère rhétorique décalé par rapport à la fin du deuxième hendécasyllabe après lequel le membre rythmique se poursuit en rejet. Il s'agit de constructions vives qui donnent le spectacle d'une rhétorique mouvementée, semblant dépasser le cadre des vers, mais demeurant, en réalité, parfaitement moulée dans le cadre de la strophe.

Tournons-nous maintenant vers des cas où il n'y a pas rejet d'un membre rythmique s'achevant deux ou trois syllabes après le début de l'ennéasyllabe, mais où l'énoncé se poursuit en enjambement entre le deuxième hendécasyllabe et l'ennéasyllabe. Il importe alors de voir quel rôle l'ennéasyllabe et les repères rhétoriques en diérèse 1 ou en trihémimère jouent dans l'articulation du sens.

➤ *Enjambements entre les deux vers : articulation en première partie de vers*

Quand, entre l'hendécasyllabe et l'ennéasyllabe, il y a enjambement, il est intéressant de se demander quel rôle joue l'ennéasyllabe pour organiser le déploiement syntaxique. Dans 39 cas, l'intermot diérèse 1 ou trihémimère est le repère rhétorique dominant de l'ennéasyllabe et a un relief rhétorique supérieur ou égal à la fin de l'hendécasyllabe, sans que pourtant il y ait une fin de membre rythmique en rejet.

Ainsi, fréquemment, en l'absence de relief fort à la fin du second hendécasyllabe, la coupe métrique de celui jouit d'un tel relief. Alors, on constate souvent une unification syntaxique du second hémistiche avec les deux ou trois premières syllabes de l'ennéasyllabe. L'intermot en diérèse 1 ou en trihémimère jouit alors d'un relief faible mais au moins identifiable, et qui est un repère essentiel pour ce membre. Citons par exemple 3.3. 25-28 :

Iam nec Lacaenae splendet adulterae



famosus hospes | *nec Priami domus*

*periura* <sup>T</sup> **pugnaces Achiuos**

Herctoreis opibus refringit.

L'intermot trihémimère est ici un repère rhétorique essentiel pour la proposition : citons celle-ci en *scriptio continua* et en marquant les intermots doués d'un certain relief :

| *nec Priami domus periura* <sup>T</sup> **pugnaces Achiuos** || *Hectoreis opibus* <sup>P</sup> **refringit.**

La proposition est formée de trois groupes nominaux conjoints, sujet (« Priami domus »), objet (« pugnaces Achiuos »), et complément de moyen (« Hectoreis opibus »). La fin de chacun de ces groupes nominaux apporte à l'intermot un relief peu marqué assurément, mais néanmoins identifiable. On voit ainsi comment s'articule cette proposition dans la seconde partie de la strophe alcaïque et l'ennéasyllabe joue un rôle essentiel dans cette organisation. Trois strophes plus loin l'articulation syntaxique est identique :

Dum longus inter saeuia Ilion

Romamque pontus, | *qualibet exules*

*in parte* <sup>T</sup> **regnanto beati** ;

dum Priami Paridisque busto

Ici, c'est la disjonction « qualibet... in parte » qui fait de l'intermot trihémimère le repère essentiel de la proposition principale. Dans ce cas comme dans le précédent, il nous semble que l'articulation syntaxique autour de la trihémimère permet d'isoler le membre qui suit et de lui donner ainsi une importance à laquelle contribue également son poids rythmique (6 ou 7 syllabes, 11 ou 12 mores). Chaque fois, Junon impose à l'auditeur une image forte, concentrée dans ce membre : l'image épique des troupes achéennes dans le premier cas, l'image d'un nouvel empire, italien cette fois, dans le second cas<sup>116</sup>.

Citons un passage tout à fait identique : il s'agit de la première strophe des Odes Romaines, en 3.1. 1-4 :

Odi profanum uolguis et arceo.

Fauete linguis : | *carmina non prius*

*audita* <sup>T</sup> **Musarum sacerdos**

uirginibus puerisque canto.

---

<sup>116</sup> Dans ce second cas, cette image du règne de Rome prend des traits empreints d'ironie et de rancœur, dans le discours de Junon : l'adjectif « exules » associé à « beati » semble témoigner d'un sarcasme de la déesse. L'impératif futur « regnanto », quant à lui, paraît plein de condescendance (cf. la traduction de F. Villeneuve, 1929 : ils « peuvent régner »). Sur tout cela, cf. R.G.M. Nisbet – N. Rudd, 2004, p. 47. Le discours de Junon témoigne ainsi à la fois d'une posture solennelle de la divinité et de l'expression de sentiments vifs et très humains (cf. p. 891).

Ici, c'est l'expression « prêtre des Muses » que l'articulation syntaxique, en rapport avec le cadre métrique met en évidence. On retrouve la même organisation, avec un enjambement à la fin du deuxième hendécasyllabe et un relief faible mais sensible apporté à la trihémimère. C'est là une disposition assez fréquente dans les cas qui nous occupent et qui, clairement, est d'une force rythmique notable.

Fréquents sont également les cas où le repère rhétorique en diérèse 1 ou trihémimère n'est pas dû à la fin d'un groupe nominal conjoint, mais à la disjonction d'un groupe nominal. Dans ces conditions, il n'y a pas d'isolement du membre qui suit le repère ; malgré cela, ce dernier scande nettement le développement de la phrase dans la strophe. C'est ce que l'on voit, par exemple, en 3.23. 13-16 :

... ; te nihil attinet

temptare multa caede bidentium

**paruos**<sup>D1</sup> coronantem marino

rore **deos** fragilique myrto.

Il est clair que, dans le développement de cette phrase, l'intermot diérèse 1 est un repère rhétorique net : on le voit nettement dans une présentation en *scriptio continua* où l'on soulignerait les points de repère :

Te nihil attinet temptare<sup>T</sup> [multa caede bidentium]|| **paruos**<sup>D1</sup> [coronantem marino rore]  
**deos**<sup>T</sup> fragilique myrto.

Cette « phrase » est en relation d'énoncé-fonction avec la précédente : Horace oppose le rituel riche et solennel des pontifes à la piété simple et humble qu'il recommande à Phidylé. Il s'agit là d'une structure logique très ferme<sup>117</sup> dont la visée est morale : cette ode 3.23 est une ode parénétiq ue qui affirme la possibilité d'une vie humble et pieuse<sup>118</sup>. Dans cette strophe 3.23. 13-16, un groupe participe est enchâssé entre les deux éléments du groupe nominal disjoints « paruos...deos » ; cette disjonction constitue une scansion rhétorique essentielle de la phrase car le groupe nominal est l'objet du verbe *temptare* qui trouve ainsi, par étape, sa résolution syntaxique. Cette longue hyperbate donne à l'énoncé une ampleur évidente qui contribue à la visée parénétiq ue<sup>119</sup>.

Mais en même temps, l'exhortation morale n'est pas abstraite ; elle se fait par l'évocation d'actes de piété décrits de façon détaillée : le rapprochement de l'animal (« caede bidentium ») et du végétal (« marino rore fragilique myrto ») crée un tableau touchant de la

<sup>117</sup> Sur la structure très ferme de l'organisation centripète en 3.23. 9-13, cf. p. 314.

<sup>118</sup> Cf. F. Cairns, 2002, p. 190 qui va jusqu'à considérer l'ode 3.23 comme un monologue dramatique et Phidylé comme un type et non comme un personnage.

<sup>119</sup> Dans cette strophe, des jeux d'allitérations en dentales [t/d] participent également à la scansion rhétorique de cet énoncé parénétiq ue : « ceruice *tinguet* ; te nihil *attinet* || *temptare multa caede bidentium* ». Par ailleurs, les commentateurs (cf. R.G.M. Nisbet – N. Rudd, 2004, p. 267) ont souvent noté l'aspect très prosaïque de l'expression « te nihil attinet » : cela participe visiblement à la visée exhortative.

simplicité pieuse et rustique de Phidylé. Puisqu'il s'agit d'une peinture vivante, on comprend le décalage entre métrique et rhétorique que crée la disjonction « paruos...deos » et la mise en relief de la diérèse 1 de l'ennéasyllabe : il s'agit d'apporter un rythme vif et gracieux à cette évocation<sup>120</sup>.

Diérèse 1 ou trihémimère forment ainsi des repères rhétoriques nets dans le déploiement de propositions amples qui se poursuivent en enjambement entre la première et la deuxième moitié de la strophe. Ces constructions se distinguent nettement des cas de rejets étudiés précédemment : elles sont moins agitées, moins mouvementées, mais leur rythme est beaucoup plus large et donne l'image du développement d'une pensée sûre d'elle-même.

Reste enfin à dire un mot des cas où la fin du second hendécasyllabe a un relief rhétorique supérieur à celui du repère dominant de l'ennéasyllabe et où l'on ne peut pas parler d'enjambement.

➤ *Repère rhétorique en fin d'hendécasyllabe : articulation en première partie de vers*

Il est évident qu'ici, le rôle rhétorique de la diérèse 1 ou de la trihémimère est moins important pour le déploiement du sens à l'échelle de la strophe entière : le repère rhétorique à la fin du deuxième hendécasyllabe coupe ici nettement la strophe en deux moitiés. Malgré cela, dans le membre qui se développe à partir du début de l'ennéasyllabe, diérèse 1 ou trihémimère joue un rôle d'organisation rhétorique non négligeable. Nous relevons 52 cas de ce type. Citons, par exemple, 3.6. 35 :

Non his iuuentus orta parentibus

infecit aequor sanguine Punico

**Pyrrhumque**<sup>D1</sup> et *ingentem*<sup>D3</sup> cecidit

*Antiochum* Hannibalemque dirum.

Cette strophe est formée de deux propositions, dont la coordination intervient au début de l'ennéasyllabe : on a ainsi une strophe divisée en deux moitiés, chaque proposition formant deux vers. Dans une telle disposition, c'est bien sûr la fin du second hendécasyllabe qui est le repère rhétorique essentiel de la strophe. Mais après lui, la seconde proposition prend un élan et se déploie en s'appuyant d'abord surtout sur l'intermot diérèse 1 : l'ennéasyllabe fait commencer la nouvelle proposition sur un nom propre, en fonction objet, un nom propre jeté en avant, celui de Pyrrhus, qui, par son souvenir, ne peut que frapper l'auditeur romain, puis à ce nom propre est coordonné un autre groupe nominal. Par là, il semble bien que l'intermot diérèse 1, après « Pyrrhus », a un relief net, c'est l'intermot rhétoriquement dominant dans l'ennéasyllabe. On reconnaîtra, cependant, dans la seconde moitié de l'ennéasyllabe, un relief

---

<sup>120</sup> Dans ce tableau vivant et gracieux de la piété rustique, le « myrte cassant » ressort nettement du fait de sa position en relance après la trihémimère du décasyllabe : la fragilité de l'arbuste contraste avec la dureté des chênes et des yeuses cités dans le culte des pontifes à la strophe précédente (v. 10).

sensible à la diérèse 3 : le groupe nominal coordonné à « Pyrrhum » est disjoint et devant la diérèse 3 s'achève l'adjectif « ingentem ». Selon une telle disposition, on peut dire qu'après les deux hendécasyllabes à coupe fixe, le rythme rhétorique est relancé par une nouvelle proposition : son déploiement se fait avec des points d'appui très nets qui permettent d'avoir un rythme marqué : c'est d'abord et surtout la diérèse 1 qui est soulignée après le nom de Pyrrhus, puis vient la diérèse 3. On a ainsi une strophe où vers et proposition coïncident et où le rythme rhétorique prend appui sur des repères métriques nets. La leçon morale, en forme de *laus temporis acti*, se fait ainsi avec un rythme simple et univoque.

Lorsque le premier repère est en trihémimère, le second repère, dans la seconde moitié du vers, est souvent en hephthémimère. Citons, par exemple, 3.29. 25-28 :

Tu ciuitatem quis deceat status  
curas et urbi sollicitus times  
quid **Seres**<sup>T</sup> et *regnata*<sup>H</sup> Cyro  
*Bactra* parent Tanaisque discors.

Nous avons déjà vu qu'il y avait dans cette strophe un contrepoint très original entre d'une part la structure rhétorique de la phrase, formée de deux propositions coordonnées en cours d'hendécasyllabe, dont dépend chaque fois une complétive (« quid deceat curas et times quid parent »), et d'autre part la correspondance verticale qui s'instaure entre le premier et le troisième vers de la strophe du fait de l'anaphore de « quis / quid ». De ce point de vue, l'ennéasyllabe et le décasyllabe forment un ensemble nettement distinct du reste de la strophe. Or pour donner à cette proposition complétive, en son début, un élan rythmique fort, Horace procède là encore par accumulation de groupes nominaux, ici à fonction sujet : ainsi acquiert un relief rhétorique l'intermot où s'achève le premier groupe nominal, la trihémimère, puis, dans une moindre mesure, celui où l'adjectif, disjoint, fait attendre le nom, l'hephthémimère. Ainsi la proposition qui débute à l'ennéasyllabe se déploie en prenant appui d'abord, nettement, sur la diérèse 1, puis, secondairement, sur l'hephthémimère.

Mais plus souvent, lorsque l'intermot diérèse 1 ou trihémimère constitue le repère dominant dans le vers, en réalité, aucun relief rhétorique ne peut être reconnu, où que ce soit, dans la seconde moitié de ce vers. Régulièrement même, les intermots de deuxième moitié de vers, diérèse 3 ou hephthémimère, sont effacés rhétoriquement pour un groupe nominal conjoint. Citons ainsi 3.4. 55 :

53 Sed quid Typhoeus et ualidus Mimas  
aut quid minaci Pophyrion statu,  
55 Quid Rhoetus<sup>T</sup> euolsisque truncis  
Enceladus iaculator audax

contra sonantem Palladis aegida

58 possent ruentes?

Là encore, il s'agit d'énoncés où le rythme rhétorique et le rythme métrique correspondent assez nettement : l'accumulation des noms de Géants se révoltant contre l'Olympe se fait en concordance avec les changements de vers, et l'anaphore de « quid » crée des correspondances verticales. Dans une structure aussi univoque, le cadre de la strophe alcaïque apporte cependant plus de variété que le ferait, dans une disposition identique, la strophe saphique. En effet, la deuxième moitié de la strophe alcaïque, formée d'un ennéasyllabe et d'un décasyllabe introduit un rythme différent de la première moitié de la strophe. Dans ce rythme nouveau, on peut dire sans doute que l'intermot trihémimère sert de point d'appui : de fait, ces deux vers sont constitués de deux groupes nominaux coordonnés, désignant les deux géants Rhétus et Encélade, la coordination intervenant à la trihémimère. Cet intermot est le seul ayant un certain relief dans ce vers, tant il est vrai que l'hepthémimère, encadrée d'un groupe nominal conjoint, est totalement effacée par la rhétorique<sup>121</sup>. Le nouveau groupe débutant, par une anaphore de « quid », à l'initiale de l'ennéasyllabe, se déploie donc en prenant appui sur cet intermot trihémimère.

Dans toutes les strophes citées ci-dessus, un changement de membre intervient à la fin du second hendécasyllabe : dans de telles conditions, le repère rhétorique de changement de membre, à la diérèse 1 ou à la trihémimère, bien qu'il soit le repère dominant de l'ennéasyllabe, n'est pas, pour la strophe dans son ensemble, d'une importance première. Plutôt, comme nous l'avons dit, cet intermot diérèse 1 ou trihémimère sert alors de point d'appui pour le déploiement de la seconde moitié de la strophe. C'est la disposition et la valeur la plus fréquente des changements de membres en diérèse 1 ou trihémimère qui, sans être précédée d'un rejet, constitue le repère rhétorique dominant du vers.

Tournons-nous maintenant vers les cas où le repère rhétorique au relief dominant n'est plus la diérèse 1 ou la trihémimère, mais se trouve dans la seconde partie du vers, en penthémimère, en diérèse 3 ou en hepthémimère.

## ii. Relief rhétorique dominant en penthémimère, diérèse 3, hepthémimère

Nous venons de nous intéresser aux 156 ennéasyllabes où l'intermot au relief rhétorique dominant est en première partie de vers. Nous en avons relevé 108 où c'est à la

---

<sup>121</sup> On a ici un bon exemple de la tendance repérée par G. Luck, 1989, p. 118 : l'intermot hepthémimère est précédé d'un « -que » qui se trouve à l'intérieur d'un groupe nominal conjoint (cf. p. 910 note). Cet intermot est alors sans relief. S'il est possible que la tendance à placer un « -que » à la septième syllabe du vers soit une cheville du poète (cf. R.G.M. Nisbet cité par G. Luck, *ibid* : cf. *supra* p. 858 note), du moins a-t-elle une incidence sur le rythme rhétorique de l'énoncé.

penthémimère, à la diérèse 3 ou à l'hephthémimère que l'on peut reconnaître le repère rhétorique qui, dans ce vers, a le plus d'importance. Là encore, la valeur de ce repère dans l'articulation générale de la phrase à l'intérieur de la strophe est différente selon les repères que l'on peut reconnaître en fin d'hendécasyllabe. Par ailleurs, la question se pose également de savoir si en première partie du vers, diérèse 1 ou trihémimère jouisse d'un certain relief malgré tout.

Nous commencerons par faire un examen statistique afin de voir, parmi la penthémimère, la diérèse 3 et l'hephthémimère, quel est le repère rhétorique qui, en proportion de sa fréquence, est le plus souvent dominant dans le vers, et également afin de noter quel relief secondaire possèdent la diérèse 1 ou la trihémimère dans ces situations. Après quoi, nous examinerons successivement les cas où il y a enjambement entre le second hendécasyllabe et l'ennéasyllabe et ceux où il n'y en a pas.

➤ *Présence de repères rhétoriques secondaires en première partie de vers*

Les 108 cas où le repère rhétorique dominant est en seconde partie de vers peuvent être répartis en un tableau qui distinguera la position du repère en question (penthémimère, diérèse 3 ou hephthémimère) et le relief ou l'absence de relief des intermots diérèse 1 et trihémimère :

**Tableau C-49**

	Léger relief		Intermot (D1 ou T) sans relief	Intermot effacé pour un groupe nominal conjoint ou absent	Total
	D1	T			
Penthémimère	1	3	28	13	45
Diérèse 1	1	3	37	17	58
Hephthémimère	0	0	5	0	5
Total	2	6	70	30	108

Plusieurs choses méritent d'être soulignées à la lecture de ce tableau. D'abord, si l'on examine la position du repère dominant en deuxième partie du vers, l'attention est attirée par la penthémimère. Nous avons relevé 46 ennéasyllabes où l'intermot penthémimère avait un relief rhétorique ; on constate maintenant qu'à l'exception d'un cas<sup>122</sup>, le relief rhétorique de ces intermots est toujours celui qui domine l'ensemble du vers. Cela confirme les conclusions auxquelles nous étions arrivé jusqu'ici<sup>123</sup> : la penthémimère est un intermot rare mais, quand il

<sup>122</sup> Il s'agit de 1.26. 7 : « gaudes,<sup>D1</sup> apricos<sup>P</sup> necte flores » : l'intermot penthémimère jouit d'un relief rhétorique du fait de la disjonction « apricos ... flores » (ainsi que de la présence du verbe répété en anaphore « necte ») ; mais, pour l'ensemble de la phrase, cet intermot a un relief bien moindre que, à la diérèse 1, le passage de la relative nominale à la principale.

<sup>123</sup> Cf. p. 896 sq.

intervient, il est d'une importance essentielle pour l'articulation syntaxique de la phrase et jouit d'un relief rhétorique de premier ordre.

Ensuite, on constate que dans la quasi-totalité des cas, l'articulation syntaxique en seconde partie du vers n'est pas secondée par un repère d'importance inférieure dans la première partie. Bien plus, il arrive, dans un tiers des cas, que l'intermot à la diérèse 1 ou à la trihéminère soit effacé rhétoriquement en étant au milieu d'un groupe nominal conjoint ou bien soit purement et simplement absent. Quand l'articulation majeure de l'ennéasyllabe est en penthéminère, en diérèse 3 ou en hephthémimère, elle suffit à l'articulation de l'énoncé à l'intérieur du vers.

Nous allons étudier comment ces intermots jouent ce rôle d'articulation syntaxique d'abord quand il y a enjambement entre l'hendécasyllabe et l'ennéasyllabe, ensuite quand il y a un repère rhétorique important à cette fin de vers. Donnons les chiffres :

- On relève 26 ennéasyllabes où le début ne coïncide pas avec un repère rhétorique important (d'importance supérieure à celle du repère dominant du vers) et où il y a enjambement entre l'hendécasyllabe et l'ennéasyllabe.
- On relève 82 ennéasyllabes où il y a enjambement.

➤ *Enjambement entre les deux vers : articulation en deuxième partie de vers*

Dans huit vers, après enjambement entre l'hendécasyllabe et l'ennéasyllabe, le développement du sens s'articule dans ce dernier vers autour de deux intermots : si celui de la seconde partie domine par son relief, celui de la première est sensible également. C'est là une construction rare, bien sûr, et qui se rencontre autant avec la penthéminère qu'avec la diérèse 3. Citons donc un exemple de chaque, 3.29. 43 avec penthéminère, 3.29. 55 avec diérèse 3 :

... . Ille potens sui	Laudo manentem; si celeris quatit
laetusque deget <i>cui licet in diem</i>	pinnae, resigno quae dedit, <i>et mea</i>
<i>dixisse</i> : <sup>T</sup> “uixi”: <sup>P</sup> cras uel atra	<i>uirtute</i> <sup>T</sup> me inuoluo, <sup>D3</sup> probraque
nube polum Pater occupato	pauperiem sine dote quaero.

uel sole puro.

Dans ces deux strophes, une proposition débute à la coupe ou en cours de second hendécasyllabe pour s'achever dans la seconde moitié de l'ennéasyllabe, à la penthéminère ou à la diérèse 3. Le relief de ces deux intermots est très net, dans l'une comme dans l'autre strophe. Pourtant, une transition est ménagée : dans la première moitié de l'ennéasyllabe, à la trihéminère, un léger relief est suscité qui, pour ainsi dire, annonce le second plus important. En 3.29. 43, le passage au discours direct à la trihéminère constitue une mise en relief sensible, qui, suivie du changement de proposition à la penthéminère, participe à l'articulation du début et de la fin de la strophe. De même, de façon plus subtile, la

trihémimère acquiert un relief en 3.29. 55 : à cet intermot s'achève le groupe nominal conjoint à l'ablatif « mea uirtute » et s'achève le groupe objet /verbe « me inuoluo ».

Dans ces cas, on peut dire que le passage d'un membre à l'autre dans la seconde moitié de l'ennéasyllabe est précédé et par là annoncé par un premier intermot souligné, dans la première du vers, en diérèse 1 ou trihémimère, qui joue un peu un rôle de repère secondaire. Mais ces cas sont rares : dans l'immense majorité des cas, on constate que la penthémimère, diérèse 3 ou hephthémimère, quand ils sont les repères dominants du vers, ne sont annoncés par aucun repère secondaire.

Dans la plupart des cas où il y a enjambement entre l'hendécasyllabe et l'ennéasyllabe et que le repère rhétorique dominant est en deuxième partie du vers, on ne repère aucun relief rhétorique à la diérèse 1 ou à la trihémimère. Voyons par exemple la fin de l'exhortation de 2.7. 17-23 :

17 Ergo obligatam redde Ioui dapem  
longaque fessum militia latus  
depone sub lauru mea, nec  
20 parce cadis tibi destinatis.

Obliuioso leuia Massico  
ciboria exple, funde capacibus  
unguenta de conchis.<sup>D3</sup> Quis udo  
deproperare apio coronas

25 curuatae Myrto?

Dans l'invitation à boire, que le poète développe entre 17 et 23, on constate une évolution remarquable dans le rythme suivi. Dans les deux premiers vers (2.7. 17-18), il y a unisson parfait entre métrique et rhétorique : les deux coupes ont un relief sensible, du fait d'une disjonction [adjectif / nom] (...obligatam | ... dapem ||, ...fessum | ...latus ||), mais déjà, au troisième vers (2.7. 19), la position en contre-rejet de « ... nec || » témoigne d'un rythme plus vif, plus agité<sup>124</sup>. Ce rythme plus ondoyant s'accroît dans la seconde strophe en 2.7. 21-

---

<sup>124</sup> R.G.M. Nisbet – M. Hubbard, 1978, p. 118, notent que ce vers est le seul endroit où Horace achève un ennéasyllabe alcaïque sur un mot monosyllabique (plus exactement sur un mot monosyllabe non suivi d'un mot élidé) : ils considèrent que ce rythme marque un épuisement dans l'exhortation. Il nous semble plutôt qu'il y a là le souci de marquer une accumulation très importante de conseils (sur ces contre-rejets, cf. p. 633 sq). L'évolution rythmique que nous reconnaissons dans ces deux strophes donne l'impression que le poète se détend et invite son ami à en faire de même. Le début de l'exhortation demeure imprégné du contexte politique de retour à la paix civique (D. West, 1998, p. 50 reconnaît d'abord que 2.7 est « a political poem ») : Horace insiste sur l'aspect officiel du banquet organisé, un « obligatam dapem » après une « longa militia ». Il est remarquable



23<sup>125</sup> ; enfin, en plein cours d'ennéasyllabe, à la diérèse 3, se trouvent confrontés l'énoncé injonction et un second énoncé interrogatif. Il ne semble pas que l'intermot trihémimère, après « unguenta », ait un quelconque relief : c'est la diérèse 3 qui, à elle seule, articule, les deux phrases, dans une discordance nette entre métrique et rhétorique.

Dans les constructions de ce type, l'énoncé est ample et le rythme d'ensemble rebondit. C'est le cas avec un repère en diérèse 3 : à peine ce repère rhétorique passé, un contre-rejet intervient. Avec un repère majeur en penthémimère, le vers est sans doute davantage équilibré et c'est, peut-être, pour cela qu'il est souvent utilisé dans ce rôle. Pour finir, disons un mot des cas où la fin de l'hendécasyllabe a un relief et où il n'y a pas d'enjambement.

➤ *Repère rhétorique en fin d'hendécasyllabe : articulation en deuxième partie de vers*

Lorsque la fin du second hendécasyllabe correspond à un repère rhétorique important, un repère supérieur à celui qu'on peut trouver dans l'ennéasyllabe, on peut dire qu'il n'y a pas d'enjambement, que la strophe est nettement organisée en deux fois deux vers. Dans de telles strophes, si l'énoncé, dans l'ennéasyllabe, est articulé autour d'un repère dominant en deuxième partie de vers, cela peut correspondre à un contre-rejet en fin d'ennéasyllabe ou bien à un enjambement plus large où le repère en cours d'ennéasyllabe est d'une importance plus ou moins grande.

Citons 2.17. 22-29 pour nous intéresser à l'ennéasyllabe du vers 2.17. 27 :

22                   ... ; te Iouis impio  
tutela Saturno refulgens  
eripuit uolucrisque Fati

25    tardauit alas, cum populus frequens  
laetum theatris ter crepuit sonum ;  
me truncus inlapsus<sup>D3</sup> cerebro  
sustulerat, nisi Faunus ictum

---

que l'arbre qui apporte de l'ombre à ce banquet n'est pas un pin ou peuplier comme souvent (cf. 2.3. 9), mais le laurier, l'arbre du triomphe civique (cf. là-dessus, R.G.M. Nisbet – M. Hubbard, 1978, p. 118). À partir du vers 21 et jusqu'à la fin du poème, l'aspect civique s'efface, pour laisser la place à une réjouissance beaucoup plus intime, plus libre : le laurier cède la place au myrte (2.7. 25), Jupiter (2.7 17) à Vénus et à Bacchus (2.7. 25-27). Le poète se dit même prêt à dépasser la mesure qu'il prône d'habitude dans les réjouissances bachiques : cf. p. 527.

<sup>125</sup> Sur la vivacité rythmique de cette strophe, cf. p. 86 note.

29      dextra leuasset, ...

Cette longue phrase vise à montrer la proximité des destins de Mécène et du poète : l'énoncé-fonction rapproche les deux pronoms placés en initiale « te » et « me ». La clarté logique de cette pensée est mise en valeur par la coïncidence entre la fin du deuxième vers de la strophe alcaïque (v. 26) et le passage de l'une à l'autre des parties de l'énoncé-fonction. Mais en même temps, dans le cours de la phrase, les discordances avec la structure métrique sont importantes : le rythme complexe qui s'en dégage peint le destin troublé de chacun des deux hommes. Pour ce qui concerne la vie du poète (v. 27-29), l'épisode de la chute de l'arbre est raconté avec une vivacité évidente : Faune, en *deus ex machina*, intervient en relance en plein cours de décasyllabe, pour sauver le poète. Le danger que celui-ci court est peint avec insistance par le poids du groupe nominal conjoint « truncus inlapsus » qui dégage après lui une diérèse 3 au relief identifiable ; vient ensuite le groupe verbal placé à cheval sur les deux vers (« cerebro || sustulerat »). Dans ce passage, le poète met un récit autobiographique au service d'un discours de consolation. Le discours apparaît net et clair, en unisson global avec le mètre ; en revanche le poète donne un spectacle complexe de son récit autobiographique, d'abord pour en montrer la profondeur sémantique puisque le récit est au service du discours, ensuite pour en peindre l'agitation. Dans la strophe 2.17. 25-28, le partage syntaxique en deux fois deux vers est net, mais dans la deuxième partie, la diérèse 3 joue un rôle de repère syntaxique notable et permet l'expression d'une certaine vivacité rythmique.

Quand il y a à la diérèse 3 une coupe rhétorique au relief fort, il s'agit de passages où il y a un contre-rejet net en fin d'ennéasyllabe. Le décalage entre métrique et rhétorique à cet endroit du vers est alors plus vif encore : il ne nous semble pas nécessaire, néanmoins, de poursuivre cette étude et nous nous contenterons de renvoyer aux analyses faites précédemment sur ces types de contre-rejets<sup>126</sup>.

### Bilan de l'examen des ennéasyllabes

Pour clore cette étude de l'ennéasyllabe, il nous a semblé nécessaire de proposer une synthèse visant à montrer comment dans le cours de l'ennéasyllabe s'articule l'énoncé. Par là, nous avons essayé de montrer que les différents types de reliefs rhétoriques que prennent les intermots dans le vers témoignent de différences dans le déploiement de l'ensemble du sens à l'intérieur de la strophe tout entière. Autrement dit, la richesse rythmique dont témoigne l'ennéasyllabe est aussi celle de la strophe alcaïque dans sa globalité.

Certes, dans bon nombre de cas (mais, rappelons-le bien moins souvent qu'en strophe saphique), la strophe alcaïque connaît un déploiement du sens qui la structure en deux fois deux vers. Dans de telles situations, l'articulation syntaxique de l'ennéasyllabe est d'une

---

<sup>126</sup> Cf. notamment 2.19. 3 au début duquel commence un groupe nominal coordonné : il n'y a donc pas d'enjambement entre les deux moitiés de la strophe. La strophe est hymnique ce qui appelle une concordance générale entre les deux grilles de lecture.

importance relative pour l'organisation globale de la strophe ; pourtant, elle est importante pour comprendre l'organisation de la seconde moitié de cette strophe. Quand la strophe est ainsi organisée, l'ennéasyllabe a tendance à articuler le déploiement de la phrase autour d'un intermot dominant en première partie de vers (diérèse 1 ou trihémimère). Cette organisation rhétorique du vers en deux membres croissants donne vraisemblablement une vivacité puissante au vers : on a constaté souvent qu'il plaçait après cet intermot un groupe nominal conjoint au poids prosodique et sémantique évident.

Mais bien souvent, la strophe alcaïque ne s'appuie pas sur un repère rhétorique en fin de deuxième hendécasyllabe. La strophe alcaïque jouit ainsi d'une ampleur et d'une vivacité remarquables. Dans de tels vers, le repère rhétorique dans le cours de l'ennéasyllabe est souvent d'une grande importance pour toute la strophe. Là-encore, le repère rhétorique dominant du vers est majoritairement la diérèse 1 ou la trihémimère ; , les cas de fins de membres rythmiques en rejet de deux ou trois syllabes sont fréquents et créent, à cet endroit précis de la strophe où ils interviennent, un frottement entre métrique et rhétorique qui donne le spectacle d'un sens mouvementé. Mais lorsqu'il y a enjambement entre les deux vers centraux de la strophe, l'intermot mis en relief dans l'ennéasyllabe est assez souvent en deuxième partie. Le repère rhétorique penthémimère est fréquent : il paraît presque au centre du vers et permet un déploiement du sens clair, net et assuré. Quand ce repère majeur est en diérèse 3 et *a fortiori* en hephthémimère (mais un repère rhétorique dominant en hephthémimère est rare), il est souvent suivi d'un contre-rejet en fin de vers. Le décalage entre métrique et rhétorique est alors général à toute la strophe. Ces situations, fréquentes, illustrent parfaitement le rythme complexe, ondoyant qui caractérise la strophe alcaïque.

On voit ainsi l'importance de l'ennéasyllabe pour donner ses caractéristiques au rythme d'ensemble de la strophe. Ce vers est suffisamment malléable, riche en capacités rythmiques (que nous avons détaillées dans les deux précédentes études sur les intermots du vers) pour permettre à la strophe tout entière d'acquiescer un rythme original et d'une grande diversité.

Pour achever de comprendre les richesses rythmiques de la strophe alcaïque, il reste à examiner le décasyllabe.

### III. 1. 5 Rythme rhétorique dans le décasyllabe

Nous avons amplement étudié l'ennéasyllabe. La diversité avec laquelle la syntaxe peut s'articuler dans ce vers justifiait de s'y attarder longuement. Nous pensons avoir montré que les différentes organisations de l'ennéasyllabe permettent de donner, dans chaque strophe alcaïque, le spectacle d'un déploiement du sens varié, suivant une chorégraphie originale qui va de l'articulation prévisible, suivant des schémas fixés d'avance, à des mouvements beaucoup plus complexes et inattendus.

Si l'ennéasyllabe, par sa position centrale dans la strophe, a un rôle de premier plan dans l'organisation rhétorique générale de celle-ci, le décasyllabe est également important

assurément. L'étude de la métrique verbale a montré que le décasyllabe avait un intermot fréquent surtout à la trihémimère et, secondairement, à la diérèse 1 ; par ailleurs, nous avons rappelé un point que la première partie de notre travail avait dégagé : dans le cours du décasyllabe intervient fréquent un membre coordonné en relance, ou tout au moins en position centrifuge<sup>127</sup>.

L'étude que nous allons mener maintenant va avoir pour objet d'évaluer l'importance rhétorique de ces deux intermots, diérèse 1 et trihémimère, et, par conséquent, celle également de ces membres coordonnés qui y débent souvent. Nous n'allons pas passer autant de temps à étudier le décasyllabe que nous en avons passé pour l'ennéasyllabe : cela ne nous paraît pas nécessaire puisque seuls deux intermots semblent jouer la fonction d'articulation verbale. En revanche, le but de ce travail va être de comprendre le rôle de ces intermots pour le déploiement du sens non seulement dans ce vers, mais également dans toute la seconde moitié de la strophe : nous comparerons donc ces intermots avec ceux du cours de l'ennéasyllabe et avec la fin de l'ennéasyllabe<sup>128</sup>. Pour ce faire, nous commencerons par donner une présentation générale de l'organisation syntaxique de ce vers ; puis nous étudierons l'importance syntaxico-rhétorique de la diérèse 1 et de la trihémimère par rapport aux autres articulations syntaxiques de la seconde moitié de la strophe ; enfin, dans une synthèse, nous interrogerons sur la valeur métrico-rythmique de ces organisations syntaxiques.

a) place des repères rhétoriques dans le décasyllabe

i. Examen statistique

Dans un premier temps comparons le relief rhétorique des divers intermots du décasyllabe. Pour cela, restons-en, dans un premier temps, aux reliefs forts créés par des fins de membres rythmiques. Il faut donc commencer par donner le compte des différents changements de membre selon leur nature et leur place dans le vers :

**Tableau C-50**

	- U F1	U D1	- T	U F2	U D2	- P	U - x
Fin de phrase	0	1	3	0	0	0	
Fin de proposition	5	15	8	0	0	0	
coordination de groupes nominaux	5	18	41	2	2	4	
coordination de groupes adjectifs	0	1	3	0	1	0	

<sup>127</sup> Cf. p. 862 sq.

<sup>128</sup> Nous étudions le décasyllabe dans son rapport à l'ennéasyllabe, parce qu'ils sont très liés : cela a déjà été signalé plusieurs fois (cf. notamment au niveau métrique p. 853). H. Drexler, 1967, p. 128 reconnaît que si les enjambements d'un vers à l'autre sont fréquents dans toute la strophe alcaïque, ceux qui se font entre le troisième et le quatrième vers jouent un rôle particulier (« eine besondere Rolle »).

TOTAL	10	35	55	2	3	4	
<b>en % des intermots</b>	<b>9,9</b>	<b>46,7</b>	<b>22,1</b>	<b>15,4</b>	<b>5,9</b>	<b>2,1</b>	
<b>en% des décasyllabes</b>	<b>3,2</b>	<b>11</b>	<b>17,4</b>	<b>0,6</b>	<b>0,9</b>	<b>1,3</b>	

Si l'on examine simplement la fréquence des changements de membres à chaque intermot, sans considérer la fréquence de ces intermots eux-mêmes (seconde ligne de pourcentages), on reconnaît aisément que ce sont les intermots diérèse 1 et trihémimère qui sont le plus souvent, et de loin, les lieux de changement de membre. Mais cela était prévisible, puisque ce sont aussi les intermots les plus fréquents dans ce vers.

Un examen des changements de membres par rapport au nombre d'intermots à chaque endroit du vers permet des constatations plus circonstanciées. Concernant les deux intermots diérèse 1 et trihémimère, on note que la diérèse 1, bien qu'elle soit un intermot plus rare que la trihémimère, est, proportionnellement, plus souvent choisie comme changement de membre. De plus les membres qui s'achèvent à la diérèse 1 sont, majoritairement, d'importance syntaxique plus grande qu'à la trihémimère : alors qu'à la trihémimère, les fins de proposition sont beaucoup plus rares que les fins de groupes nominaux (8 pour 41), à la diérèse 1, les unes et les autres se rencontrent avec la même fréquence (15 pour 18).

Cela amène donc à poser comme hypothèse, comme pour la diérèse 1 de l'ennéasyllabe, que la diérèse 1 du décasyllabe est un intermot rare, mais à la fonction purement rhétorique et qui va contre la tendance habituelle à avoir un intermot trihémimère.

Certes, on notera qu'une phrase ne s'achève qu'exceptionnellement, dans un cas, à la diérèse 1 : il s'agit de 2.17. 8 :

A ! te meae si partem animae rapit  
 maturior uis, quid moror altera,  
 nec carus aequae nec superstes  
 integer ? ille dies utramque

ducet ruinam.

Cette ponctuation forte à la première diérèse du décasyllabe est remarquable. R. Heinze, le premier, a noté cette construction et remarqué qu'elle ne se rencontre nulle part ailleurs dans les *Odes*<sup>129</sup> : il considère qu'une telle infraction aux habitudes métriques

<sup>129</sup> R. Heinze – A. Kiessling, 1955, *ad loc.*, remarquent d'ailleurs que cette phrase débute sur l'interjection « a ! » particulièrement rare chez Horace (cf. E. Fraenkel, 1957, p. 181 note 1) : nous avons déjà fait plusieurs remarques sur la complexité rythmique de cette strophe qui peint la violence des sentiments. Si l'on suivait simplement l'édition de F. Villeneuve, 1929, on trouverait d'autres passages où la diérèse 1 du décasyllabe coïncide avec une ponctuation forte : un point d'interrogation en 1.35. 36, mais c'est dans une série d'interrogations, et nous avons vu qu'il fallait considérer cela comme une juxtaposition de propositions (cf.

contribue à la violence sensible dans tout ce passage. Cela est vrai assurément. Mais il ne faudrait pas en conclure pour autant que la diérèse 1 est rarement mise en relief ; au contraire, quand elle intervient, elle est davantage soulignée que la trihémimère. Notons que les ponctuations fortes en trihémimère, pour être légèrement moins rares qu'en diérèse 1, demeurent aussi exceptionnelles puisqu'on n'en répertorie que trois<sup>130</sup>. De façon générale, on reconnaîtra qu'en cours de décasyllabe, les ponctuations fortes sont toujours rarissimes puisqu'on n'en rencontre que 4, et seulement à ces deux intermots, diérèse 1 ou trihémimère.

La trihémimère est l'articulation normale du décasyllabe, articulation verbale d'abord et, par conséquent, articulation syntaxique. L'intermot diérèse 1 est beaucoup plus rare : quand il intervient, il surprend car il va contre la tendance habituelle. En revanche, quand il est utilisé, il devient une articulation syntaxique de premier plan. Ce sont là des tendances identiques à celles de la diérèse 1 et de la trihémimère ou de la penthémimère et de la diérèse 3 dans l'ennéasyllabe : chaque fois, on a un intermot habituel où s'articule la phrase, et un intermot plus rare, mais qui, quand il intervient, joue très fréquemment un rôle syntaxique important.

Nous allons tâcher d'étudier le relief de ces deux intermots, diérèse 1 et trihémimère. Surtout, nous allons essayer de comparer l'importance rhétorique que prennent ces intermots avec ceux des autres repères dans l'ennéasyllabe. Pour ce faire, nous distinguerons d'abord les cas où ces deux intermots du décasyllabe ont un relief rhétorique qui domine celui des intermots de l'ennéasyllabe (y compris à la fin du vers) des cas où ces intermots ont un relief secondaire. Nous allons étudier les cas, mais, d'emblée, on peut proposer le classement suivant :

- Pour l'intermot diérèse 1 :

**Tableau C-51**

	Repère dominant		Repère secondaire par rapport à...		total
	non atténué	atténué <sup>131</sup>	..un repère dans l'ennéasyllabe	...un repère en fin d'ennéasyllabe	
Relief fort	11	10	10	4	35
Relief faible <sup>132</sup>	3	0	8	7	18

*supra*) ; en 1.37. 12, mais, comme nous nous en sommes expliqué, nous ne jugeons pas utile de ponctuer au milieu de la longue phrase de l'ode sur Cléopâtre.

<sup>130</sup> Ces cas seront cités et analysés plus loin : il s'agit de 1.34. 12 (cf. p. 955), 3.29. 32 (cf. p. 963), et 4.15. 4 (cf. p. 955).

<sup>131</sup> Comme nous le verrons, nous disons que le repère dominant en diérèse 1 ou trihémimère est atténué, quand la fin de l'ennéasyllabe a au moins un relief faible. Ce qui est atténué, c'est alors la discordance entre métrique et rhétorique qui naît de la mise en relief d'un intermot en cours de vers.

TOTAL	14	10	18	11	53
-------	----	----	----	----	----

- Pour l'intermot trihémimère :

	Repère dominant		Repère secondant...		total
	non atténué	atténué	..un repère dans l'ennéasyllabe	...un repère en fin d'ennéasyllabe	
Relief fort	10	12	24	9	55
Relief faible	1	0	66	42	109
TOTAL	11	12	90	51	164

Dans les pages qui vont suivre, nous allons étudier les chiffres de ce tableau, mais un coup d'œil invite à une remarque importante. Comme nous venons de le dire, l'intermot en diérèse 1 est beaucoup plus rare qu'en trihémimère, mais proportionnellement, la diérèse 1 a bien plus souvent valeur de coupe rhétorique au relief rhétorique fort. Or, la comparaison de ces deux tableaux fait ressortir qu'en revanche la trihémimère a bien plus souvent que la diérèse 1 un relief faible ou simplement identifiable objectivement. La diérèse 1 joue le rôle de repère dans les changements de membres rythmiques, mais, en cours de membre, elle joue peu de rôle.

La différence est grande entre un repère qui domine les deux derniers vers qui dominant la strophe et un repère secondaire. C'est pourquoi, cette différence doit faire l'objet d'une analyse. Pour bien montrer l'intérêt de l'étude, comparons deux cas.

ii. Différence entre repère dominant et repère secondaire en décasyllabe

En guise d'introduction, comparons par exemple les deux strophes 1.34. 5-8 et 1.35. 13-16 :

... : namque Diespiter	iniurioso ne pede prouas
igni corusco nubila diuidens	stantem columnam, neu populus frequens
plerumque, <sup>T</sup> per purum tonantis	ad arma cessantis, <sup>D3</sup> ad arma
egit equos <sup>T</sup> <b>uolucrumque currum</b>	concitet <sup>D1</sup> <b>imperiumque frangat.</b>

Dans ces deux strophes, aux deux derniers vers, nous avons marqué les intermots aux reliefs rhétoriques dominants. Dans les deux cas, l'intermot au décasyllabe, trihémimère en 1.34. 8, diérèse 1 en 1.35. 16, introduit un membre rythmique en relance. Cependant, même indépendamment de la différence de leur nature (un groupe nominal dans le premier cas, une proposition dans le second), le relief rythmique de ces relances à l'intérieur de la strophe est différent. Dans la strophe 1.35. 13-16, l'intermot diérèse 1 qui précède la relance au

<sup>132</sup> Comme nous l'avons fait pour l'étude synthétique de l'ennéasyllabe (cf. p. 927), nous réunissons sous cette catégorie de relief faible ce que précédemment nous avons défini comme relief faible mais sensible et relief peu marqué mais objectivement identifiable.

décasyllabe est le repère rhétorique essentiel des deux derniers vers : la relance prend ainsi une importance très forte. Au contraire, en 1.34. 5-8, l'intermot trihémimère qui précède la relance au décasyllabe n'est pas aussi important, il l'est moins que celui de trihémimère au décasyllabe qui marque le passage du groupe sujet – participe au groupe verbal.

Par conséquent, la relance en 1.35. 16 constitue un mouvement rythmique d'autant plus frappant que l'énoncé dans le vers précédent n'est pas scandé de repères rhétoriques plus importants. Au contraire, en 1.34. 7-8, des repères rhétoriques viennent apporter à cette deuxième partie de la strophe une organisation dans laquelle la relance à la trihémimère du décasyllabe n'est pas aussi importante.

Cette différence rythmique est intéressante. Ces deux odes consécutives sont une méditation sur la Fortune, la première qui prend la forme d'un récit autobiographique, la seconde celle d'un hymne. Dans ces deux strophes, une divinité, Jupiter en 1.34, *Fortuna* elle-même en 1.35, montre son pouvoir de renverser l'ordre des choses et transformer le monde à sa guise. Le rythme est cependant différent.

En 1.34. 5-8, le repère rhétorique dominant en cours d'ennéasyllabe permet d'isoler après lui un segment long, la relance en décasyllabe étant d'une importance secondaire. C'est le poids et la force du roi des dieux qui s'expriment ainsi accompagnés de son char et de ses chevaux<sup>133</sup>. En 1.35. 13-16, le rythme est plus pressant : outre l'anaphore de « ad arma », la relance vive après diérèse 1 au décasyllabe donne le spectacle (toujours parfaitement maîtrisé, bien sûr) d'une agitation. Il s'agit là de peindre la terreur des ennemis de Rome pour qui la fortune risque de se retourner.

On voit donc que, selon qu'il est ou non le repère dominant des deux derniers vers de la strophe, l'importance de l'intermot diérèse 1 ou trihémimère est différente et la relance, qui souvent débute à cet endroit du décasyllabe, n'a pas le même effet. Nous allons donc étudier le rôle que la diérèse 1 ou la trihémimère du décasyllabe joue dans le développement rhétorique du sens, dans les deux derniers vers de la strophe. Nous commencerons par examiner les cas où ces intermots sont le repère dominant de ces deux vers ; nous verrons ensuite les cas où ce sont des repères secondaires.

### b) Relief rhétorique en diérèse 1, en trihémimère

#### i. Diérèse 1, trihémimère : repères dominants pour les deux derniers vers de la strophe

Il arrive, dans un certain nombre de cas, qu'il faille considérer l'intermot diérèse 1 ou trihémimère comme le repère rhétorique majeur de la seconde moitié de la strophe. L'examen du Tableau C-51 est intéressant sur ce point. Comme nous l'avons dit plus haut, avec la valeur

---

<sup>133</sup> R.G.M. Nisbet – M. Hubbard, 1970, p. 377 et 380, sont sensibles à la solennité feinte de cette strophe et de la suivante. Ils notent même que *plerumque* est un terme peu poétique, que l'on rencontre surtout chez Lucrèce, un terme qui est porteur d'une tonalité « scientifique ». Il y a une emphase dans tout ce passage.



de coupe rhétorique au relief fort, la diérèse 1 se rencontre dans à peine moins de cas que la trihémimère. Or, lorsque cette coupe rhétorique est le repère dominant des deux derniers vers, la diérèse 1 est aussi fréquente que la trihémimère : cela confirme l'idée que la diérèse 1 est un intermot rare, mais utilisé, dans la grande majorité de ces occurrences, pour constituer un repère rhétorique très fort. Nous étudierons ces repères rhétoriques forts et dominants pour les deux derniers vers de la strophe, avant de nous tourner vers les cas où ces repères dominants sont de relief moyen.

Dans cette disposition où le repère rhétorique dominant des deux vers est en cours de décasyllabe, le déploiement du sens se fait sans s'appuyer (du moins, pas entièrement) sur le cadre métrique. Cependant, il faut distinguer les cas où effectivement le repère métrique de fin d'ennéasyllabe n'a aucune pertinence rhétorique de ceux où l'on peut lui en reconnaître un : lorsque la fin de l'ennéasyllabe jouit d'un certain relief, même peu marqué, on considérera que la discordance entre métrique et rhétorique, créée par la mise en relief d'un cours de vers, est atténuée.

➤ *Relief fort en diérèse 1, en trihémimère*

Il s'agit des cas où diérèse 1 ou trihémimère constitue une fin de membre rythmique qui forme le repère dominant dans le déploiement global du sens aux deux derniers vers de la strophe. Dans de telles situations, le décalage est fort entre métrique et rhétorique.

Comme nous l'avons dit dans l'analyse statistique, les ponctuations fortes sont exceptionnelles à ces positions : elles provoquent de vifs rejets. Nous ne reconnaissons qu'une ponctuation forte en diérèse 1 (2.17. 8 analysée plus haut) et trois en trihémimère que nous allons toutes examiner ici. Notons cependant qu'un relief fort peut être créé également par un changement de proposition : ces cas, sans être fréquents, sont moins rares.

Le décalage entre métrique et rhétorique est très fort quand, de plus, la fin de l'ennéasyllabe ne jouit d'aucun relief métrique. Prenons pour premier exemple 3.29. 29-33 où la trihémimère correspond à une ponctuation forte :

29 Prudens futuri temporis exitum  
30 caliginosa nocte premit deus  
ridetque, *si mortalis ultra*  
*fas trepidat.*<sup>T</sup> **Quod adest memento**

33 **componere aequus ; ...**

« La divinité rit, si un mortel porte ses inquiétudes au-delà du permis ». La subordonnée conditionnelle est placée dans une position de décalage avec le cadre métrique : elle débute à la trihémimère de l'ennéasyllabe et s'achève à la trihémimère du décasyllabe, elle enjambe la fin du vers, qui sépare une préposition de son régime « *ultra || fas* ». Avec une

telle disposition, la force de l'énoncé se confronte au cadre métrique, à la façon de l'homme qui croit pouvoir vaincre sa destinée mais qui lui reste entièrement subordonnée<sup>134</sup>. Le conflit entre mètre et syntaxe est fort à l'intermot trihémimère du décasyllabe : c'est là que débute la longue phrase qui s'achèvera au v. 41.

Dans le cas ci-dessus, le sentiment de décalage phrase/mètre est puissant parce que le relief de la trihémimère du décasyllabe est fort et que la phrase qui y débute se prolonge dans la strophe suivante.

Le relief en cours de décasyllabe n'est bien sûr pas toujours causé par une ponctuation forte, et n'est donc pas toujours aussi important. Dans un cas comme 1.17. 24, il ne s'agit que d'un changement de proposition coordonnée : sa position à la diérèse 1 lui confère cependant une force rythmique :

21     hic innocentis pocula Lesbii  
          duces sub umbra nec Semeleius  
          cum Marte confundet Thyoneus  
          proelia <sup>D1</sup> **nec metues proteruum**

25     **suspecta Cyrum**, ne male dispari  
          incontinentis iniciat manus  
          et scindat haerentem coronam

28     crinibus inmeritamque uestem.

Cette invitation adressée à une maîtresse à venir dans le domaine de Sabine s'interprète comme une définition de l'idéal éthique et esthétique du lyrisme<sup>135</sup>. Dans ces deux dernières strophes, le poète affirme sa préférence pour la tranquillité, la simplicité, l'*innocentia*: il lui oppose deux pratiques excessives, l'une due au vin et l'autre aux passions amoureuses. Par là, le poète oppose sa pratique du lyrisme à d'autres : d'abord, aux célébrations d'un Bacchus débridé, telles qu'on pourrait en entendre dans des chants lascifs à la mode phrygienne<sup>136</sup>, ensuite aux déplorations des souffrances amoureuses telles qu'elles

---

<sup>134</sup> Comme le soulignent R.G.M. Nisbet – N. Rudd, 2004, p. 356, Horace peint les dieux se jouant de la folie des hommes. Le cadre de la strophe lyrique devient la métaphore de la destinée du monde, de la *Fortuna* (3.29. 48), destinée aux limites bien définies mais que les hommes prétendent dépasser (*ultra*) dans un rythme de vie vif et agité (*trepidat*). Face à cela, le poète lyrique encourage à accepter cette *Fortuna* selon le précepte « quod adest componere aequus ». De même que le poète lyrique pratique une *compositio uerborum* où chaque mot trouve sa place dans la strophe, de même le sage doit accepter sa place dans le monde sans porter ses regards plus loin.

<sup>135</sup> Cf. ce que nous en avons dit p. 188.

<sup>136</sup> En 1.17. 22-24, Horace peint avec force le symbole des excès bachiques : Bacchus combattant Mars. R.G.M. Nisbet-M. Hubbard, 1970, p. 226 notent que l'accumulation de surnoms matronymiques rares (Semeleius, Thyonius) créent une solennité ironique : par contraste, Horace défend un art de la simplicité et de la tranquillité. Sur la position d'Horace face au culte bacchique, cf. p. 527.

existent dans les élégies<sup>137</sup>. Le rejet de « proelia », l'emploi d'une coupe rhétorique en diérèse 1 crée dans ce décasyllabe un rythme vif qui laisse sentir l'agitation des « combats de Bacchus » ; l'enjambement strophique compact qui suit peint également les expressions d'une vive subjectivité. Par ces rythmes complexes se fait sentir l'entreprise horatienne de définir un genre lyrique à travers lequel se lirait la réalité.

Dans le cas ci-dessus, le membre qui débute en cours de décasyllabe se poursuit en enjambement compact dans la strophe suivante. Mais il se peut aussi que l'intermot en cours de vers marque le début d'un membre qui s'achève en fin de strophe : renvoyons par exemple à l'exemple de 1.35. 16<sup>138</sup>.

Dans les cas que nous venons de voir, la fin de l'ennéasyllabe ne jouit d'aucun relief : le décalage entre ce repère métrique sans valeur rhétorique et l'intermot au relief fort en cours de vers crée un mouvement rythmique vif et d'autant plus remarquable qu'il s'agit du repère dominant du vers. Quand cette coupe rhétorique correspond à la relance d'un nouveau membre, ce dernier prend évidemment une importance toute particulière. Il s'agit en 1.29. 4 et en 1.35. 12 de rappeler des guerres extérieures : un tel mouvement de relance rhétorique leur donne une importance exceptionnelle.

Dans la moitié des cas, la vivacité de la construction se trouve atténuée par un relief rhétorique apporté à la fin de l'ennéasyllabe. Voyons par exemple le cas de 1.17. 4 :

Velox amoenum saepe Lucretilem  
mutat Lycaeo Faunus et igneam  
defendit aestatem *capellis*  
usque *meis*<sup>T</sup> **pluuiosque uentos.**

Ici, la relance d'un groupe nominal à la trihémimère du décasyllabe est le repère rhétorique le plus important de la proposition qui débute au cours du deuxième hendécasyllabe. La discordance entre l'importance rhétorique de cet intermot et sa position métrique en cours de vers est susceptible de créer une impression de conflit. Cependant, ce dernier groupe nominal s'achève à la fin de la strophe, or, comme nous l'avons vu, cette concordance phrase / strophe atténue l'opposition des deux grilles. De plus, et c'est cela qui nous intéresse ici, la fin de l'ennéasyllabe a un relief sensible : s'y achève un nom, « *capellis* », dont est disjoint l'adjectif possessif « *meis* », placé devant la trihémimère. Cette disjonction permet d'atténuer sans doute encore la discordance syntaxe/mètre créée par le relief de la trihémimère : la grille métrique ne se trouve nullement effacée puisque la fin de

---

<sup>137</sup> R.G.M. Nisbet-M. Hubbard, 1970, p. 226 notent que les violentes querelles d'amants jaloux sont un *topos* de la Comédie Nouvelle, poursuivi dans l'Anthologie et dans l'Élégie romaine. Le comportement de Cyrus (nom typique des vers érotiques hellénistiques) est celui d'un amant élégiaque. Sur le rapport métapoétique avec l'élégie, cf. G. Davis, 1991, p. 204.

<sup>138</sup> Cf. *supra* p. 950.

l'ennéasyllabe est soulignée rhétoriquement. L'effet est sans doute le même qu'en 2.11. 15-16 : la relance du dernier groupe nominal peint bien la « vélocité » de Faunus, mais le sujet « léger » n'incite pas le poète à un rythme trop emporté.

Sans doute peut-on considérer dans de telles constructions que plus le relief de la fin de l'ennéasyllabe est fort, plus il atténue le conflit mètre/syntaxe créé par le repère en cours de décasyllabe. Ainsi régulièrement la fin de l'ennéasyllabe n'a qu'un relief faible, mais objectivement identifiable, créé par l'achèvement d'un groupe nominal unifié : dans ces conditions, il faut reconnaître que le repère en cours de décasyllabe a alors toute son importance et que le conflit entre les deux grilles, métrique et rhétorique, a tout son sens (, rappelons-le, s'il y a ensuite enjambement d'une strophe à l'autre). Citons par exemple 1.34. 11-12 et 4.15. 3-4 qui sont les deux autres cas (avec 3.29. 32) où la trihémimère correspond à une ponctuation forte :

Quo Styx et inuisi horrida Taenari  
sedes Atlanteusque finis  
concutitur.<sup>T</sup> **Valet ima summis**

Phoebus uolentem proelia me loqui  
uictas et urbes increpuit lyra  
ne parua Tyrrhenum per aequor  
uela darem.<sup>T</sup> **Tua, Caesar, aetas**

**mutare et insignem attenuat deus.**

**fruges et agris rettulit uberes.**

En 1.34. 9-12, Horace évoque la force de la foudre divine capable d'ébranler le monde jusque dans ses fondements ; en 4.15. 1-4, le sujet est très différent, puisque le poète, parodiant Callimaque, raconte comment Apollon lui a interdit de traiter des sujets élevés. Cependant, comme on peut le remarquer, dans les deux cas, Horace parle d'une hiérarchie de valeurs, sociales en 1.34. 12-13, artistiques en 4.15. 3-4 : cette hiérarchie est nettement marquée par des oppositions terme à terme (« ima summis mutare », en 1.34. 12 ; « parua Tyrrhenum per aequor uela darem », en 4.15. 3-4). Au fond, Horace, chaque fois, se dit partisan d'un certain ordre du monde, origine de valeurs et de convenances que l'homme n'est pas en droit de remettre en question, mais que la divinité, en revanche, peut renverser à certains moments de l'Histoire<sup>139</sup>.

Dans ces deux cas, l'évocation d'un renversement dans l'ordre des valeurs est soulignée par une discordance des deux grilles, métrique et rhétorique, qui naît d'une forte mise en relief de la trihémimère des décasyllabes. Ces énoncés qui s'organisent sans s'appuyer sur les repères métriques, tout en restant bien sûr soumis au cadre de la strophe, sont à l'image de cette tentation humaine de renverser l'ordre divin.

Dans ces deux extraits, on peut reconnaître à la fin de l'ennéasyllabe un léger relief rhétorique puisque s'y achèvent deux groupes nominaux unifiés, « Atlanteusque finis || » en

---

<sup>139</sup> Ordre du monde que, nous dit Horace dans l'ode 4.15, Auguste a restitué, ce qui le place au rang des dieux. C'est peut-être cela qui pousse Horace à vouloir se hausser à son tour à des sujets élevés, mais Apollon veille.

1.34. 11, « Tyrrenum per aequor || », en 4.15. 3. Ce soulignement rhétorique d'un repère métrique pourrait atténuer la discordance du vers suivant. Cependant, il faut reconnaître que ce relief est faible, et que face à lui, les ponctuations fortes aux trihémimères sont toute puissantes ; aussi peut-on dire que dans ces constructions, le léger repère en fin d'ennéasyllabe est sans grande importance, et que le sentiment qui domine est celui d'un conflit mètre / syntaxe.

Il en va de même en 2.13. 8 : la fin de l'ennéasyllabe est très légèrement soulignée par une fin de groupe nominal conjoint, mais il y a malgré cela un très net rejet en début de décasyllabe. Cette fois, en revanche, il s'agit d'un rejet d'un trisyllabe qui s'achève à la diérèse 1 : comme nous l'avons dit, cet intermot rare n'en est que plus intéressant. Le rejet du mot dactylique crée un sentiment de rythme décalé bien plus vif que dans les deux cas précédents. Notons que le relief fort de la diérèse 1 n'est pas dû, cette fois, à une ponctuation forte, mais à une « ponctuation rythmique » créée par une anaphore en changement de proposition<sup>140</sup> :

5      Illum et parentis crediderim sui  
         fregisse ceruicem et penetralia  
         sparsisse nocturno cruore  
         hospitis,<sup>D1</sup> **ille uenena Colcha**

**et quicquid usquam concipitur nefas**

10     **tractauit**, agro qui statuit meo  
         te, triste lignum, te, caducum  
12     in domini caput inmeritis

Comme dans les deux cas précédents, on peut reconnaître, à la fin de l'ennéasyllabe, après « nocturno cruore », un très léger relief rhétorique : la valeur poétique, du fait de l'adjectif, de l'expression « sang nocturne » incite d'ailleurs à la souligner en faisant sentir une légère pause à cet endroit<sup>141</sup>. Mais malgré cela, c'est bien évidemment la diérèse 1 du décasyllabe qui a le plus de relief dans cette deuxième moitié de strophe, après le rejet du mot

---

<sup>140</sup> L'importance rhétorique que l'on peut reconnaître à l'intermot de diérèse 1 varie selon la ponctuation que l'on apporte à l'énoncé. Nous suivons ici F. Villeneuve, 1929, p. 73 qui place sur le même plan « illum » (v.5) et « ille » (v.8) et en fait l'anaphorique de la relative « agro qui statuit ». On a alors affaire à un repère de nature synthétique, qui suit une disposition centripète. Cependant, la plupart des éditeurs (*edd. quos uidi omnes* dit Villeneuve, 1929, et c'est le cas de F. Klingner, 1959, D.R. Shakleton Bailey, 2008) ponctuent plus fortement la diérèse 1, si bien que la relative ne dépend que du second « ille » (v. 8), le premier (v.5) se rattachant autant à ce qui précède qu'à ce qui suit. Dans ces conditions, le repère de diérèse 1 est davantage analytique.

<sup>141</sup> R.G.M. Nisbet – M. Hubbard, 1978, p. 208, repérant d'ailleurs l'hiatus interliénaire « cruore || hospitis », suggèrent à cet endroit une « pause fonctionnelle avant le *climax* à *hospitis* ».

dactylique « hospitis ». Ce relief fort de la diérèse 1 crée un rythme vif et mouvementé<sup>142</sup>, où se fait sentir l’invective contre l’arbre qui a failli tuer le poète<sup>143</sup>.

On voit donc que selon l’importance du relief de la fin de l’ennéasyllabe, le conflit mètre/syntaxe créé par l’importance du jalon rhétorique en cours de décasyllabe est plus ou moins atténué. En tous les cas, cependant, il faut dire que cette discordance demeure. Trihémimère et décasyllabe sont alors le centre du conflit entre la métrique et la rhétorique.

Dans tous les cas que nous venons d’analyser, diérèse 1 ou trihémimère ont un relief fort qui domine les deux derniers vers de la strophe. Dans une telle construction, les deux intermots ont la même fréquence et il paraît difficile de reconnaître des différences dans la disposition des mots utilisés dans chacun des cas. Dans de telles constructions, le décalage entre métrique et rhétorique est fort. La relance qui souvent débute après cet intermot a un relief rhétorique fort. Avant de nous tourner vers les constructions où diérèse 1 et trihémimère ne sont pas dominants pour les deux vers, voyons les cas où tout en étant dominants, ces intermots ont un relief moyen.

➤ *Relief moyen en diérèse 1, en trihémimère*

Les cas sont exceptionnels où diérèse 1 ou trihémimère de décasyllabe, tout en ayant un relief moyen, restent néanmoins l’intermot au relief dominant pour les deux derniers vers de la strophe : on en a trois en diérèse 1 et un en trihémimère. À deux reprises il s’agit d’un début d’ablatif absolu (que nous ne considérons pas comme un membre rythmique). Citons 3.6. 25-28 et 3.26. 3-4:

... neque eligit	et militauī non sine gloria ;
cui donet <i>impermissa raptim</i>	nunc arma <i>defunctumque bello</i>
<i>gaudia</i> <sup>D1</sup> <b>luminibus remotis,</b>	<i>barbiton</i> <sup>D1</sup> hic paries habebit,

Dans ces deux cas, la diérèse 1 du décasyllabe marque la fin d’un groupe nominal conjoint accusatif relativement long, qui avait débuté à la trihémimère du vers précédent. Cette fin de groupe nominal suffit, à soi seule, à donner un relief rhétorique identifiable à l’intermot. Mais de plus, en 3.6. 28, à la diérèse 1 débute un groupe ablatif absolu : l’intermot

<sup>142</sup> Outre ce rejet du mot dactylique, R.G.M. Nisbet – M. Hubbard, *ibid* reconnaissent, dans ce vers 2.13. 8, plusieurs phénomènes qui concourent à un rythme particulièrement original : outre l’intermot diérèse 1 mis en relief, le mot amphibraque « uenena » crée une métrique verbale particulière. Nous notons que cette métrique verbale a pour effet de créer dans ce vers une homodynie complète (« *hospitis ille uenena Cólcha* ») qui souligne les syllabes aiguës et contribue à la vigueur de l’expression.

<sup>143</sup> G. Davis, 1990, p. 80-89 reconnaît dans cette ode une progression de l’invective iambique à la réflexion lyrique : il est clair que l’adresse à l’arbre (qui disparaît à partir de la quatrième strophe) donne une violence à l’expression (cf. également *supra* p. 903) qui laisse ensuite la place à une pensée métapoétique beaucoup plus générale. D. West, 1998, p. 91 note également « At line 13 the tone suddenly changes ».

ne marque pas un changement de proposition à mode personnel, mais acquiert cependant un relief sensible.

En 3.26. 3-4, la construction centripète de la phrase, avec le verbe à la fin réduit l'importance du repère en diérèse 1 ; le sentiment de rejet du nom « barbiton » est sensible malgré tout<sup>144</sup> et semble peindre l'abandon de la poésie par le poète. En 3.6. 25-28, le relief plus sensible de la diérèse 1 accentue l'impression de rejet du nom « gaudia » : cette fois, il peint la clandestinité des plaisirs de l'épouse infidèle et immorale. L'ablatif absolu en rallonge vient ajouter un détail concret qui permet de préciser dans ce tableau sa faible luminosité.

Dans ce cas de 3.26. 28, on a affaire à une rallonge qui prend une importance sensible du fait que la diérèse 1 est le repère dominant de ces deux derniers vers de la strophe. Mais si l'intermot a un relief moyen, il est essentiel pour l'organisation syntaxique de ces deux vers.

Dans tous les cas examinés jusqu'ici, diérèse 1 et trihémimère dominant les deux derniers vers de la strophe : on comprend que le membre en relance ou en rallonge qui y débute ait une grande importance. En comparaison, voyons les cas où, dans les deux derniers vers de la strophe, le repère dominant n'est pas en diérèse 1 ou trihémimère, mais plutôt en cours ou en fin d'ennéasyllabe.

ii. Diérèse 1, trihémimère : repères secondaires pour les deux derniers vers de la strophe

Quand un repère, dans l'ennéasyllabe, a un rôle syntaxico-rhétorique plus important que la diérèse 1 ou la trihémimère du décasyllabe, les relances, qui débutent souvent après elles, prennent un relief moins important. L'articulation rhétorique de ces deux vers ne se fait plus au même endroit : l'effet rythmique est différent. Le membre qui début après cet intermot du décasyllabe a moins d'importance, car l'organisation rhétorique attire l'attention sur d'autres endroits de l'énoncé. En fait, dans la majorité des cas, on constate qu'alors le repère dominant est en cours ou en fin d'ennéasyllabe. Examinons les deux situations successivement.

➤ *Diérèse 1, trihémimère secondant un repère dominant en cours d'ennéasyllabe*

Comme on le voit dans le Tableau C-51, quand la diérèse 1 ou la trihémimère forme un repère rhétorique secondaire par rapport à un autre intermot dans l'ennéasyllabe, cet intermot, le plus souvent, est dans le cours de l'ennéasyllabe et non à la fin de celui-ci : cela témoigne de la complexité du contrepoint bien souvent à l'œuvre dans la strophe alcaïque.

Dans ce domaine, il est intéressant de souligner les cas où la strophe s'achève sur un groupe ablatif, souvent un groupe participe. Ces ablatifs absolus ne sont pas d'une importance de premier plan pour la strophe : le rythme ne leur donne pas un relief primordial et

---

<sup>144</sup> D'autant plus que le groupe nominal est unifié par une allitération en [b] : « defunctumque bello *barbiton* ».

l'organisation de la phrase s'appuie davantage sur des repères en cours d'ennéasyllabe. Malgré cela, le groupe ablatif, et l'intermot en décasyllabe où il débute, a une certaine importance : il achève le rythme de la strophe sur un ultime mouvement. Ces groupes ablatifs constituent souvent des motifs conclusifs qui viennent illustrer l'énoncé d'une dernière image évocatrice<sup>145</sup>. Citons par exemple 3.2. 21-24 :

Virtus, recludens inmeritis mori  
caelum, negata temptat iter uia,  
coetusque uolgaris<sup>D3</sup> et udam  
spernit humum<sup>T</sup> **fugiente pinna.**

On comparera ce cas à l'ablatif absolu qui intervient à la fin de la strophe 3.6. 25-28 : dans cette strophe, la diérèse 1 où commençait « luminibus remotis » était le repère rhétorique essentiel des deux derniers vers de la strophe, celui qui scandait le mieux l'énoncé<sup>146</sup>. Le groupe acquérait par là une valeur dramatique pour le tableau de la femme infidèle.

Ici, la trihémimère du décasyllabe n'a pas autant d'importance. On a affaire, dans cette strophe, à un unisson global entre métrique et rhétorique : la coïncidence entre fin de proposition et fin de deuxième vers, entre fin de phrase et fin de strophe en témoigne. Cet unisson donne le spectacle d'un énoncé gnomique, sûr de lui-même, au contour connu d'avance. Cependant, si on entre dans le détail de l'analyse, on reconnaît certaines discordances entre les deux grilles de lecture. D'abord, on note le rejet de « caelum » en 3.2. 21, mais cette discordance est aussitôt effacée par la disjonction « ... negata | ... uia || ». Dans la deuxième moitié de la strophe, on a un repère dominant à la diérèse 3 qui correspond à un changement de proposition et après lequel débute un contre-rejet (« et udam »). Ces discordances apportent une force dramatique à l'allégorie ici développée. Le vol puissant de la *Virtus* suit une chorégraphie légèrement mouvementée. Dans ce contexte, le repère en trihémimère du décasyllabe n'est pas dominant, mais permet deux choses. D'abord, d'accentuer le décalage entre métrique et rhétorique ; ensuite, d'introduire une dernière image qui achève de peindre la scène sur un détail évocateur.

C'est le même ablatif absolu qu'on retrouve en 3.6. 41-44 :

..., sol ubi montium  
mutaret umbras et iuga demeret  
bobus fatigatis,<sup>D3</sup> amicum  
tempus agens<sup>T</sup> **abeunte curru.**

Là-encore, la diérèse 3 de l'ennéasyllabe, introduisant une rallonge participiale, est un repère plus important, pour l'organisation de l'énoncé, que la trihémimère du décasyllabe.

---

<sup>145</sup> Sur ces motifs conclusifs, cf. p. 247.

<sup>146</sup> Cf. p. 957.



Dans ces conditions, la rallonge que constitue cet ablatif absolu n'a pas la vivacité de celles étudiées dans la section précédente. Comme en 3.2. 24, il s'agit d'apporter un détail concret à la petite scène champêtre que peint cette strophe.

D'autres groupes conjoints, que des groupes ablatifs, peuvent intervenir en fin de décasyllabe. Le début de ces groupes nominaux conjoints provoque un relief peu marqué mais identifiable objectivement : par conséquent, ce n'est pas le repère dominant de l'énoncé dans les deux derniers vers de la strophe, mais il seconde les autres repères et introduit après lui un nouveau membre qui permet souvent l'apport d'un nouveau détail dans le déploiement du sens. Citons par exemple 1.31. 5-8 :

non aestuosae grata Calabriae  
armenta, non aurum aut ebur Indicum,  
non rura,<sup>T</sup> quae Liris quieta  
mordet aqua<sup>T</sup> **taciturnus amnis.**

La disjonction «... quieta || ... aqua<sup>T</sup> » apporte un certain relief à l'intermot trihémimère après lequel débute le groupe nominal sujet. Mais cet intermot trihémimère en décasyllabe a bien moins de relief que celui de l'ennéasyllabe où commence la proposition relative. Le repère rhétorique en décasyllabe scande seulement légèrement l'énoncé en introduisant une dernière image, celle, métaphorique, du « fleuve taciturne »<sup>147</sup>.

Quand elles ne sont pas les repères dominants des deux derniers vers de la strophe, diérèse 1 ou trihémimère jouent ainsi des rôles de repères secondaires : elles scandent légèrement l'énoncé, souvent pour introduire un nouveau détail, en relance ou en rallonge, qui vient clore la strophe et la phrase sur une dernière image.

Dans ces cas, la position du repère dominant des deux vers en cours d'ennéasyllabe témoigne d'un décalage entre métrique et rhétorique qui montre une certaine légèreté ou de la vivacité dans l'expression. Voyons maintenant les cas où le repère dominant est en fin d'ennéasyllabe.

---

<sup>147</sup> Ce groupe sujet forme un motif conclusif pour la phrase et la strophe : on le retrouve, avec seulement un autre adjectif qualificatif, à une fin de phrase de strophe saphique en 1.2. 19-20 « u-xorius amnis ». Ce qui vaut dans ce motif conclusif, c'est sa valeur métaphorique : R.G.M. Nisbet – M. Hubbard, 1970, p. 353 notent que *taciturnus* attribuée à la rivière une disposition humaine, et dit davantage que *tacitus*. Ce motif conclusif est particulièrement bienvenu dans cette strophe qui se caractérise par un foisonnement d'images : elle associe l'animal (*non armenta*), le minéral (*non aurum*), le végétal et l'aquatique (*non rura quae mordet amnis*), la Grande Grèce (*Calabriae*), l'Inde lointaine (*Indicum*) et l'Italie toute proche (*Liris*). La métaphore callimaquienne « mordet aqua » (cf. R.G.M. Nisbet – M. Hubbard, 1970, p. 353), l'oxymoron « ...aestuosae grata... » (A. Kiessling – R. Heinze, 1955, *ad loc.* : plusieurs éditeurs ont d'ailleurs été gênés par ce groupe nominal et D.R. Shackleton Bailey, 2008 obélise « grata ») enrichissent encore cette strophe. Toutes ces richesses témoignent du fait que nous sommes dans une ode de caractère privé et non public.

➤ *Diérèse 1, trihémimère secondant un repère dominant en fin d'ennéasyllabe*

Dans certaines strophes, on peut considérer que le repère rhétorique majeur de la seconde moitié se trouve à la fin de l'ennéasyllabe : avec une telle disposition, on doit reconnaître qu'il y a coïncidence parfaite entre les deux grilles, métrique et rhétorique. La question se pose alors de savoir quel relief rhétorique est accordé à l'intermot du cours du décasyllabe.

Lorsqu'un repère rhétorique majeur intervient à la fin de l'ennéasyllabe, le décasyllabe qui suit se trouve plus ou moins isolé, son unité métrique soulignée. Dans ces conditions, une mise en relief d'un intermot, diérèse 1 ou trihémimère, crée un repère très secondaire qui, simplement, rythme légèrement le vers. Ce rôle de repère à l'intérieur d'un cadre métrique parfaitement unifié est sensible en 3.3. 54-56 :

... uisere gestiens

qua parte debacchentur ignes ||

**qua nebulae** <sup>T</sup> *pluuique rores*. |||

L'organisation rhétorique de cette participiale s'appuie entièrement sur le schéma métrique: il suffit pour le faire apparaître de la présenter dans son organisation colométrique :

uisere gestiens

qua parte debacchentur ignes

qua nebulae <sup>T</sup> pluuique rores.

L'ennéasyllabe et le décasyllabe forment deux membres rythmiques nettement distincts où sont énumérés et opposés les sujets de l'interrogative indirecte, le feu dans le premier vers, l'eau (brouillard et pluie) dans le second. Des indicateurs rythmiques mettent en valeur la colométrie, au début des deux *côla* par l'anaphore de l'adjectif interrogatif « qua », à la fin par l'homéoptote en « -es »<sup>148</sup>. La grille rhétorique est donc en parfait accord avec la grille métrique, et les deux vers, l'ennéasyllabe et le décasyllabe, s'en trouvent parfaitement distingués.

Dans un tel contexte, l'intermot trihémimère du décasyllabe jouit d'un relief secondaire, mais assez fort puisqu'il correspond à une coordination de groupes nominaux. C'est là que s'opposent l'eau qui s'écoule, « pluui rores », et celle qui demeure en suspension dans l'air, « nebulae ». La trihémimère a donc ici une fonction sémantico-rhétorique forte, et, par la même occasion, elle apporte au décasyllabe une articulation très nette. Tout concourt ainsi dans cette strophe à créer un rythme d'une grande clarté, parfaitement univoque. C'est ici que s'achève la première partie des promesses de Junon : elle accepte désormais que l'héritière de Troie, Rome, se développe et explore le monde. À partir de la strophe suivante,

<sup>148</sup> Là-dessus, cf. p. 541.

l'épouse de Jupiter donnera ses conditions (v. 57 : « Sed ») : que Troie ne soit pas reconstruite. Ces vers 55-56 achèvent donc une partie du discours de la déesse, et on peut comprendre qu'à cet endroit, le rythme témoigne d'une recherche de clarté insistante.

Bien sûr, le relief rhétorique de la fin de l'ennéasyllabe n'est pas toujours aussi fort. Citons par exemple 3.23. 17-20 :

Inmunis aram si tetigit manus,  
non sumptuosa blandior hostia  
molliuit auersos Penatis ||

**farre pio<sup>D1</sup> et saliente mica.**

Dans la proposition principale qui débute au vers 18, le groupe objet unifié « auersos Penatis » s'achève à la fin de l'ennéasyllabe, après lequel intervient un complément ablatif de moyen, également unifié et qui remplit tout le décasyllabe. On peut donc reconnaître un relief, faible mais objectivement identifiable, à la fin de l'ennéasyllabe : ce repère rhétorique est même le plus important de la deuxième moitié de cette strophe, puisque s'y achèvent les groupes majeurs de l'énoncé (verbe et objet) pour laisser place à un groupe de fonction circonstancielle. Même si la colométrie est moins scandée rhétoriquement qu'en 3.3. 55-56, il faut reconnaître que le rythme rhétorique de cette strophe est très simple, et en parfaite concordance avec le cadre métrique. Le décasyllabe se trouve ainsi isolé et unifié :

farre pio<sup>D1</sup> et saliente mica.

Ces deux groupes nominaux ablatifs sont coordonnés au niveau de la diérèse 1 : cet intermot a donc une valeur syntaxique nette, même si la prosodie l'efface par l'élision « pio et »<sup>149</sup>. Là encore on peut considérer que cette diérèse 1 permet au décasyllabe une articulation, une organisation nette et sensible, qui concourt à la clarté du rythme. Cette strophe très simple rend hommage à la pureté des mœurs d'une jeune vierge ; le rythme très clair de cette strophe contribue à cette recherche.

L'intermot en diérèse 1 ou en trihémimère peut ainsi organiser un décasyllabe déjà parfaitement distingué sémantiquement : cette organisation en souligne l'unité et la cohésion. Lorsque le relief de l'intermot provient d'une disjonction d'un adjectif par rapport à un nom

<sup>149</sup> De plus, il faut reconnaître que l'importance sémantique de cet intermot n'est pas très grande : en effet, le froment et le sel ne s'opposent pas, ils forment au contraire un hendiadyn pour désigner la « mola salsa » (cf. R.G.M. Nisbet – N. Rudd, 2004, p. 270), la farine sacrée, offrande du pauvre, faite de blé torréfié, mêlé de sel, qu'on répandait sur la tête des victimes à sacrifier (Plin., H.N., *praef.* et 18.7). Cette périphrase est d'ailleurs fréquente : on la retrouve chez d'autres auteurs. Ainsi Lygd. 4. 10 :

et natum in curas hominum genus omina noctis  
farre pio placant et saliente sale.

La proximité des deux vers incite à repérer un parallélisme possible entre le pentamètre dactylique et le décasyllabe alcaïque :

– U U – – – | – U U – U U X  
– U U           <sup>D1</sup> – U U – U – X

placé à la fin du vers, cet effet de cohésion est d'autant plus fort : c'est ce que l'on trouve en 2.17. 32 :

Reddere uictimas

aedemque uotiuam memento ; ||

**nos *humilem*<sup>T</sup> feriemus *agnam*.**

On ne peut que reconnaître ici que la trihémimère sert de point d'équilibre au décasyllabe. Dans un contexte là encore religieux, d'offrande faite à la divinité, le poète exprime la même idée qu'en 3.23, mais cette fois non plus au sujet d'une jeune fille, mais à propos de lui-même. Or la recherche rythmique est identique : l'organisation du vers est simple, la disposition rhétorique et le cadre métrique concordent.

Cette disposition est très différente de la précédente. Ici, le repère rhétorique dominant de la deuxième moitié de la strophe coïncide avec la fin du vers ennéasyllabe : le mouvement rythmique est donc plus simple et suit une organisation attendue. Un tel rythme donne le spectacle d'un énoncé simple où le locuteur et sa subjectivité s'effacent derrière une chorégraphie organisée d'avance. Dans ce contexte, l'intermot en cours de décasyllabe, diérèse 1 ou trihémimère, ne fait qu'apporter au vers une scansion rhétorique légère : on conçoit qu'alors, une relance à cet endroit ait beaucoup moins de relief.

### c) Synthèse

#### i. Bilan de l'étude du décasyllabe

Arrivé au terme de cette étude du décasyllabe, un bilan s'impose. Les chiffres de départ ont permis de faire ressortir un fait important : la diérèse 1 est un intermot bien plus rare que la trihémimère, mais, quand il est réalisé, il a fréquemment un relief rhétorique important, au point de constituer, aussi souvent que celui en trihémimère, le repère dominant de la deuxième moitié de la strophe.

Nous avons étudié ensemble ces deux intermots, sans les distinguer, réservant pour la synthèse, une comparaison des effets rythmiques créés par l'un et l'autre. Avant de faire cette comparaison, rappelons ce que nous venons de voir.

On rencontre fréquemment un repère rhétorique en diérèse 1 ou en trihémimère. Celui-ci, souvent, introduit une relance ou une rallonge dont nous avons déjà repéré l'intérêt stylistique dans la première partie de notre travail<sup>150</sup>. Nous avons essayé de montrer, dans cette synthèse, que la valeur rythmique de ces repères (et des membres qui y débudent) varie

---

<sup>150</sup> Dans notre première partie (cf. p. 252 sq) nous avons repéré des motifs conclusifs qui interviennent dans le dernier vers (ou l'avant dernier) de la strophe pour souligner la fin de la strophe et, le cas échéant, de la phrase. Dans notre seconde partie (cf. p. 345) nous avons reconnu que ces motifs étaient supportés par des structures syntaxiques à tendance assez souvent centrifuge. Nous espérons, avec cette étude, avoir précisé leur nature dans la métrique verbale.

selon l'importance de ce repère par rapport aux autres, et dans la deuxième moitié de la strophe.

Quand cet intermot domine dans cette deuxième moitié, il constitue un repère essentiel et quand une relance y débute, il prend une force remarquable. Le rythme témoigne d'une grande vigueur.

Quand ce repère ne domine pas, mais qu'il est secondaire par rapport à un repère en cours d'ennéasyllabe, il permet d'apporter une scansion rhétorique à l'énoncé qui se trouve en décalage global avec la structure métrique. Bien souvent, le membre qui débute à un intermot jouissant d'un tel relief permet l'apport d'une ultime information qui ajoute un détail nouveau à l'exposition du sens. Mais un repère de ce type ne forme pas, en lui-même, une discordance entre métrique et rhétorique aussi vive que quand il domine la moitié de la strophe.

Enfin, quand ce repère est secondaire par rapport à un repère en fin d'ennéasyllabe, il y a globalement accord entre métrique et rhétorique. La diérèse 1 ou la trihémimère du décasyllabe permet une simple scansion rhétorique légère du décasyllabe parfaitement unifié rhétoriquement.

La domination de l'intermot en décasyllabe sur la moitié de la strophe est autant le fait de la diérèse 1 que de la trihémimère, laquelle est pourtant un intermot bien plus fréquent. Cela attire l'attention : quel effet rythmique propre à la diérèse 1 justifie qu'elle soit employée si souvent avec un relief fort ? Pour répondre à cette question, une analyse métrico-rythmique s'impose.

ii. Analyse métrico-rythmique : effet de la diérèse 1, de la trihémimère

Interrogeons-nous sur la réorganisation *ad sensum* des structures métriques créées par des repères en diérèse 1 ou en trihémimère. Cela nous permettra sans doute de comprendre l'effet propre à la diérèse 1 qui justifie son emploi fréquent comme repère rhétorique fort.

Un premier effet du repère rhétorique en diérèse 1 est sans doute la mise en relief du dactyle initial. La mise en relief de la diérèse 1 peut être comparée à celle que l'on rencontre dans l'hexamètre dactylique, avec le rejet du dactyle initial. Dans les deux cas, il faut reconnaître une volonté de soulignement rhétorique<sup>151</sup>.

La scansion dactylique du décasyllabe invite à s'interroger sur les relations de correspondance verticale que ce vers peut entretenir avec l'ennéasyllabe qui le précède. On peut se demander, en effet, si le choix d'un repère en diérèse 1 ou en trihémimère ne permet pas de créer des rapports rythmiques d'un vers à l'autre.

---

<sup>151</sup> Rappelons que nous avons analysé plusieurs de ces rejets de mots dactyliques, en 2.13. 8 (cf. p. 956) et 2.17. 8 (cf. p. 948). Cf. également 1.35. 36 et 1.37. 12. L'effet rythmique remarquable de rejet d'un mot dactylique en début d'hexamètre est connu depuis longtemps : J. Hellegouarc'h, 1964, p. 156-197 y reconnaît un frottement dû au contrepoint d'une lecture « métrique » et une lecture « rythmique ».

Une correspondance verticale entre les deux derniers vers de la strophe alcaïque n'est envisageable qu'à condition que la grille de lecture rhétorique suggère un renversement du mouvement rythmique. De fait l'ennéasyllabe, de nature iambique, est de mouvement ascendant, tandis que le décasyllabe, de nature dactylo-trochaïque, est de mouvement descendant. De prime abord, il n'est donc pas possible de faire correspondre les deux vers. Mais, un renversement rythmique peut permettre une correspondance : lorsque les deux vers ont un intermot mis en relief, dans un cas une diérèse, dans l'autre une césure, les deux segments métrico-rythmiques de fins de vers consécutifs sont en correspondance, tant il est vrai que les deux vers s'achèvent de la même manière sur une apparente dipodie trochaïque.

Pour qu'il y ait correspondance verticale entre les deux vers, il faut donc que, dans l'un ou dans l'autre, soit suggéré un renversement rythmique.

L'ennéasyllabe peut aisément suggérer un tel renversement et donner l'impression de s'achever sur un rythme descendant<sup>152</sup>. Des correspondances verticales sont alors aisées à créer avec le décasyllabe suivant.

Ainsi un décasyllabe avec diérèse 1 pourrait-il entrer en correspondance avec un ennéasyllabe avec trihémimère, pour mettre en parallèle deux segments métrico-rythmiques de mouvement similaire descendant<sup>153</sup> :

$$\begin{array}{cccccccc} - & - & U & \text{T} & \text{é} & - & \text{é} & U & \text{é} & X \\ - & \omega & \text{D1} & \text{é} & \omega & \text{é} & U & \text{é} & X \end{array}$$

Un parallélisme peut être créé par la diérèse 1 avec un ennéasyllabe à penthémimère :

$$\begin{array}{cccccccc} - & - & U & - & - & \text{P} & \text{é} & U & \text{é} & X \\ - & \omega & \text{D1} & \text{é} & \omega & \text{é} & U & \text{é} & X \end{array}$$

Le décasyllabe a une structure métrique qui peut elle-même suggérer un renversement et donner l'impression que le vers s'achève sur un mouvement ascendant<sup>154</sup>. Théoriquement, une correspondance verticale avec l'ennéasyllabe pourrait donc être envisagée de façon à créer un mouvement similaire ascendant. On pourrait imaginer un schéma du type :

$$\begin{array}{cccccccc} - & - & U & - & \text{D2} & - & \text{é} & U & \text{é} & X \\ - & \omega & - & \text{T} & \omega & \text{é} & U & \text{é} & X \end{array}$$

<sup>152</sup> Nous ne connaissons pas de scansion antique reconnaissant un rythme descendant à l'ennéasyllabe, mais depuis Varron, on sait comment un sénaire iambique peut se transformer en septénaire trochaïque (sur la métrique varronienne, cf. R. Heinze, 1918, *art. cit.* = *id.*, 1960, p. 253-261).

<sup>153</sup> A ceci près, bien sûr, que dans l'ennéasyllabe, on a affaire à un pur *genos ison*, tandis que le décasyllabe associe *genos ison* et *genos diplasion*.

<sup>154</sup> Les métriciens antiques repéraient déjà que le décasyllabe alcaïque peut laisser sentir un mouvement ascendant : Caesius Bassus (*in GLK VI 146*) reconnaît la possibilité de dériver ce vers de l'archébuléen (formé d'un tétramètre anapestique suivi d'un bacchiaque). Après la trihémimère, le décasyllabe s'achève sur un rythme où l'on peut lire un anapeste et un bacchée. Ce bacchée correspond naturellement à celui qui clôt l'ennéasyllabe.

Mais, comme nous l'avons vu plus haut<sup>155</sup>, la diérèse 2 est exceptionnelle dans l'ennéasyllabe, et n'est mise en relief que dans un vers (2.3. 27) qui est suivi d'un décasyllabe ayant non pas une trihémimère mais une diérèse 1.

Restent donc les deux schémas précédents. Il est évident que la présence de ces deux intermots, trihémimère ou penthémimère à l'ennéasyllabe, diérèse 1 au décasyllabe, ne suffit pas à créer un sentiment de correspondance. Encore faut-il, au moins, qu'ils soient l'un et l'autre nettement mis en relief et qu'ils aient une importance rhétorique à peu près identique ; de plus, le repère métrique de fin d'ennéasyllabe ne doit pas être trop souligné, sans quoi le relief de la grille métrique effacerait les autres repères rhétoriques. Si l'on respecte ces différentes conditions, il est possible de repérer certaines fins de strophes qui invitent à penser qu'Horace avait conscience de cette possibilité de correspondance.

Une correspondance entre la trihémimère de l'ennéasyllabe et la diérèse 1 du décasyllabe est nettement sensible dans deux strophes alcaïques où un jeu d'anaphore souligne nettement le début des deux unités métrico-rythmiques parallèles : il s'agit de 1.31. 19-20 et de 3.1. 31-32 :

Latoe, dones at, precor, integra	..., arbore nunc aquas
cum mente, <sup>T</sup> <i>nēc</i> tūrpēm sēnēctām	culpante, <sup>T</sup> <i>nūnc</i> tōrrētīa āgrōs
degere <sup>D1</sup> <i>nēc</i> cīthārā cārēntēm.	sidera, <sup>D1</sup> <i>nūnc</i> hīēmēs īnīquās

Par une telle disposition, le rythme rhétorique prend un relief très fort : une anaphore met en relief le début de deux membres syntaxiquement équivalents, et qui se poursuivent sur un mouvement rythmique identique, descendant, long de six demi-pieds. Ce rythme rhétorique ne prend pas appui entièrement sur la grille métrique, puisque les deux membres débutent en cours de vers. Cette discordance métrique / rhétorique crée un rythme général complexe, qui convient à des passages enlevés. En 3.1. 31-32, on sent bien que la double anaphore de « nunc » dans un groupe ablatif absolu en rallonge peint la dureté d'une vie soumise aux aléas de la nature. En 1.31, la fin de cette ode hymnique est l'aveu d'une crainte très personnelle, celle de vieillir : la mise en relief rhétorique de ce passage a sans doute un effet rhétorique.

Ces deux exemples sont tout à fait exceptionnels par la conjonction de plusieurs procédés rythmiques, usant des matériels syntaxiques (changement de membre), rythmique lexical (anaphore) et métrique (choix des intermots qui permettent la correspondance). Ils peuvent malgré tout laisser supposer qu'Horace savait ce qu'il faisait en organisant ainsi ces deux vers, et qu'il avait conscience de la possibilité qu'il créait d'une correspondance verticale.

<sup>155</sup> Cf. *supra* p. 855.

Concernant la seconde construction, celle où la diérèse 1 du décasyllabe est en correspondance avec une penthémimère à l'ennéasyllabe, on relève une strophe où des procédés rhétoriques participent à un sentiment possible de parallélisme. Il s'agit de 1.27. 11-12 :

... . dicat Opuntiae  
frater Megyllae<sup>P</sup> *quō* bēātus  
uolnere, <sup>D1</sup> *quā* pĕrĕāt sāgītta

Ici, la correspondance entre les deux mouvements descendants se limite au ditrochée final, tandis que l'anaphore *quo/qua* amorce une possibilité de parallélisme à partir du second dactyle du décasyllabe. La correspondance n'est donc pas aussi univoque que dans la construction précédente, elle pourrait se faire sentir néanmoins, car sont ainsi mis en relation des segments de mouvements descendants identiques. Assurément cette injonction prononcée par le poète au milieu d'un banquet tire sa force de la complexité rythmique qui résulte d'une telle disposition.

Il semble possible de considérer qu'Horace avait conscience d'une possibilité de correspondance verticale entre les deux derniers vers de la strophe alcaïque. L'ennéasyllabe, de nature iambique, peut profiter de son molosse central pour opérer un renversement rythmique et paraître s'achever sur un rythme trochaïque<sup>156</sup> : cette impression de contre-rythme sera soulignée par la grille rhétorique grâce à une coupe trihémimère ou penthémimère<sup>157</sup>. Or on a vu que la trihémimère était l'intermot au relief rhétorique le plus fréquent, tandis que la penthémimère, dans ces occurrences peu fréquentes, jouissait toujours d'un relief très fort. Lorsque l'une ou l'autre coupe rhétorique est employée, une correspondance verticale est possible avec le décasyllabe, correspondance soulignée par une diérèse 1. On voit donc que cette diérèse 1 peut avoir un intérêt rhétorique particulier dans la strophe.

Concernant la trihémimère du décasyllabe, il est plus difficile de repérer des effets rythmiques qu'elle pourrait créer en parallèle avec le vers précédent. On peut imaginer une correspondance verticale, mais de nature non plus quantitative, mais syllabique. Le jeu anaphorique de 1.9. 15-16 incite en effet à admettre une recherche de parallélisme :

quem fors dierum cumque dabit, lucro  
adpone<sup>T</sup> *nĕc* dūlcīs āmōres

<sup>156</sup> J. Irigoin, 1953, p. 43, signale, pour la lyrique chorale grecque, la capacité qu'a l'élément molosse de créer un renversement rythmique.

<sup>157</sup> Selon R. Heinze, 1918, *art. cit.* = *id.*, 1960, p. 288, l'intermot penthémimère est évité dans l'ennéasyllabe précisément pour ne pas suggérer l'isolement d'un dipodie trochaïque.



sperne puer, <sup>T</sup> *něquě tū chōrēas*

Deux trihémimères consécutives, à l'ennéasyllabe et au décasyllabe, permettent de créer une isocolie entre les deux segments rythmico-métriques qui s'achèvent sur un ditrochée identique. La correspondance verticale est donc sensible ici, mais elle est syllabique, donc sans pertinence dans la grille métrique (si ce n'est pour le ditrochée final).

Ces analyses incitent donc à reconnaître que l'ennéasyllabe et le décasyllabe, en dépit de la différence très nette qui existe dans leur apparence respective, peuvent entrer en correspondance, par des jeux de combinaisons dans la métrique verbale, soulignés par des recherches rhétoriques. L'ennéasyllabe, de nature iambique, du fait de sa catalexe, peut paraître s'achever sur une dipodie trochaïque, si un relief est donné à un intermot trihémimère ou hephthémimère. Ce mouvement final descendant du vers peut entrer en correspondance avec le décasyllabe, à condition que celui-ci ait une diérèse 1 et non trihémimère. Il se peut donc que cette diérèse 1 du décasyllabe soit reconnue par Horace comme un moyen privilégié de créer des jeux de parallélisme métrico-rythmique assez complexes. Cela peut donc rendre raison du fréquent relief donné à la diérèse 1 du décasyllabe.

### iii. Bilan : les changements de membres rythmiques en cours de décasyllabe

Au terme de cette étude, aussi précise que possible sur la métrique du décasyllabe alcaïque, il semble nécessaire de faire le point sur un phénomène, observé depuis le troisième chapitre de la première partie de notre travail<sup>158</sup> : les coordinations de membres rythmiques, groupes nominaux et propositionnels le plus souvent, en cours de décasyllabe, en organisation centrifuge.

Dans le premier chapitre de notre deuxième partie, nous étions arrivé à la conclusion que, lorsqu'il s'agit de relances, de rallonges, celles-ci entrent dans un jeu d'interaction complexe avec le mètre. Intervenant en cours de vers, la relance est intégrée dans le cadre métrique, mais pas autant cependant qu'elle le serait dans le cours d'un vers saphique, car le décasyllabe alcaïque n'a pas de coupe métrique ; inversement, la relance accentue la tendance à l'ouverture naturelle à la strophe alcaïque<sup>159</sup>. Autrement dit, ce phénomène témoigne du rythme divergent et heurté qui caractérise la strophe alcaïque. Il permet la représentation d'une subjectivité vive et alerte s'exprimant sur des sujets très variés.

Au terme des analyses de cette section, il est possible d'aller plus loin dans la description du phénomène. Le repère rhétorique en diérèse 1 ou en trihémimère n'a pas seulement pour effet d'entrer en discordance avec le cadre général de la strophe ; il permet également de mettre en valeur les renversements rythmiques sensibles, en rythme second,

---

<sup>158</sup> Cf. p. 256.

<sup>159</sup> Cf. p. 345.

dans le décasyllabe en lui-même, et dans le rapport qu'il entretient avec l'ennéasyllabe. Dans les paragraphes précédents, nous avons analysé précisément la nature de ces renversements ou des correspondances rythmiques.

Nous voudrions ici ajouter qu'Horace a su mettre en valeur ces jeux métriques grâce à un matériel lexical ou phonique<sup>160</sup>. Il est loisible de constater, en effet, dans le cours du décasyllabe, des répétitions de mots, de morphèmes lexicaux, ou de sonorités : ceux-ci accompagnent la scansion métrique d'une scansion rhétorique et hyperdessine la réorganisation, en rythme second, du schéma du vers. Ainsi repère-t-on assez souvent cet emploi du matériel lexical ou phonique autour d'un repère trihémimère, après l'élément choriambique qui peut faire naître un sentiment de mouvement ascendant. Remarquable est le cas de 2.1. 20 :

Iam nunc minaci murmure cornuum  
perstringis auris, iam litui strepunt,  
iam fulgor armorum fugacis  
terret *ēquōs*<sup>T</sup> **ēquītūmque uoltus.**

En relance, cette évocation du visage des cavaliers est reliée au groupe précédent par la répétition de la racine « equ- » : cette allitération initiale vocalique isole les deux mots et peut, sans doute, faire ressortir leur double mouvement ascendant, iambique pour le premier, anapestique pour le second.

Tout aussi intéressant est le cas de 2.13. 20, mais, cette fois, le nouveau membre syntaxique, un verbe coordonné, est en position synthétique :

miles sagittas et celerem fugam  
Parthi, catenas Parthus et Italum  
robur ; sed inprovisa leti  
uis *rāpūit*<sup>T</sup> **rāpīētque** gentis.

La reprise, très rhétorique, du même verbe au futur, pour marquer l'action permanente de la providence, peut souligner sa forme anapestique et le mouvement ascendant qui, par là, domine le vers.

Dans les deux cas, le phénomène apparaît lorsque le poète donne à entendre la violence de l'Histoire. Cette violence n'est cependant pas décrite à la manière épique : en 2.1, le poète décrit ses propres émotions face au spectacle qu'il croit avoir sous les yeux ; en 2.13, la description accompagne une réflexion morale. Chaque fois, c'est bien la subjectivité du poète, face à un spectacle immense et cruel, qui se fait entendre.

---

<sup>160</sup> Bien sûr, métrique et rhétorique interagissent. Si Horace met un matériel lexical ou phonique au service de la métrique, c'est que la métrique s'y prête et même y incite : la répétition de l'élément dactylique, qui est la caractéristique du vers dans la strophe alcaïque, incite à des répétitions d'ordre phonique ou lexical.

En 2.14. 5-8, des jeux phoniques accompagnent également une coordination de groupes accusatifs en cours de décasyllabe, là-encore en disposition synthétique :

5 non, si trecennis quotquot eunt dies,  
amice, places inlacrimabilem  
Plutona tauris, qui ter amplum  
Geryōnēn<sup>T</sup> **Tityōnquē** tristi

9 compescit unda, ...

Dans cette ode où s'exprime la fatalité de la mort, l'évocation ici faite de Pluton est d'une force inquiétante : y participent le long adjectif qui emplit l'hémistiche « inlacrimabilem », la coupe rhétorique penthémimère de l'ennéasyllabe dont la valeur a été étudiée précédemment. Dans le décasyllabe, on note la répétition, avec alternance quantitative, de la finale [-yōn / -yōn] des deux Géants. Cette répétition phonique, particulièrement marquante à cause du phonème grec [y], accompagne la répétition du mouvement anapestique de part et de d'autre de la trihémimère. Ce mouvement puissant exprime les émotions que le poète veut faire partager à l'allocutaire, émotions vives qui naissent de l'idée de la fatalité de la mort dont la force est comparée aux puissances telluriques.

La coordination de membres en trihémimère, qui relèvent souvent d'un ajout peu utile pour le sens et correspond, régulièrement, à une relance, permet donc de mettre en évidence des jeux métriques puissants, par lesquels s'exprime une subjectivité vive. Dans les cas où le matériel phonique ou lexical souligne fortement ces jeux métriques, les sentiments qui s'expriment sont souvent liés à la violence ou à la douleur. C'est le cas dans les trois exemples précédents ; c'est ce que l'on voit également en 3.29. 60 :

56 Non est meum, si mugiat Africis  
malus procellis, ad miseras preces  
decurrere et uotis pacisci,

60 *Cyprīāe*<sup>T</sup> **Tyřīāeque** merces

61 addant auaro diuitias mari ;

Ici c'est la violence de la tempête qui justifie un rythme emporté, créé par le « si » devant la coupe (v. 56), l'enjambement strophique compact (v. 61), et la répétition du groupe phonique [yřīāe], à même de mettre en évidence le mouvement anapestique de part et d'autre de la trihémimère.

Dans les cas précédents, les coordinations de groupes syntaxiques à la trihémimère permettaient la répétition d'éléments anapestiques au mouvement ascendant. Dans le cas de

1.27. 16, on note un jeu de sonorités qui s'appuie sur l'intermot diérèse 1, et par contrecoup, le met en évidence : il s'agit de la coordination en relance d'une proposition :

14           ... Quae te cumque domat Venus

non erubescendis adurit

īgnibus<sup>D1</sup> **īngenuoque semper**

17           **amore peccas. ...**

La répétition, sous ictus, de la syllabe initiale [ign- / ing-] est sensible. Elle scande littéralement le développement analytique de l'énoncé. Par là, dans ce passage où le locuteur s'adresse à un compagnon de boisson, on a le spectacle d'une camaraderie franche et vive.

Les changements de groupes rythmiques en cours de décasyllabe permettent le spectacle d'une subjectivité alerte, qui se déploie en décalage avec les repères du cadre strophique. Les cas les plus symptomatiques d'un tel phénomène sont ceux où un matériel rythmique ou lexical accompagne la réorganisation rhétorique de la structure métrique : ce sont ces cas que nous avons étudiés, en analysant les cinq qui nous ont paru les plus frappants. Dans ces constructions, en fin de strophe, alors le cadre métrique s'apprête à se refermer naturellement, un mouvement nouveau intervient qui vient souligner une relecture du dernier vers. Un contrepoint aussi vif entre les deux grilles de lecture se fait entendre, lorsque le poète veut peindre des sentiments puissants, causés souvent par une force qui le dépasse.

### Conclusion de la section

Au cours de cette longue section consacrée aux vers sans coupe constante employés dans la seconde moitié de la strophe alcaïque, nous avons essayé de montrer que l'absence de coupe dans ces vers rendait possibles des articulations *ad sensum* variées de ces structures métriques.

Le déploiement du sens peut prendre appui sur divers intermots de la première ou de la seconde partie de l'ennéasyllabe, sur la fin de ce vers, sur un intermot en première partie de décasyllabe. De nombreuses remarques ont été faites sur les effets créés par ces différentes articulations : rappelons-en les principales.

L'ennéasyllabe a généralement une articulation verbale de type 3+3+3, s'appuyant sur des intermots fréquents en trihémimère et en diérèse 3. Par là, ce vers qui débute pourtant comme un hendécasyllabe alcaïque prend une apparence très différente.

Selon que le repère rhétorique dominant est en trihémimère ou en diérèse 3, l'effet sera très différent : dans le premier cas, le vers est divisé en membres croissants, dans le second en membres décroissants. Dans la première situation, souvent, un groupe nominal

conjoint remplit la seconde partie du vers et témoigne d'un poids sémantique et prosodique indéniable. D'autre part, nous avons montré que les effets de ces articulations de l'ennéasyllabe étaient différents selon que la fin du second hendécasyllabe (moitié de la strophe) avait un relief rhétorique fort ou non.

Les autres intermots que l'on rencontre dans l'ennéasyllabe sont plus rares : il s'agit de la diérèse 1 en première moitié de vers, la penthémimère et l'hephthémimère dans la seconde. L'hephthémimère joue rarement le rôle de repère rhétorique : quand c'est le cas, le membre qui précède est d'une grande ampleur. La diérèse 1, si elle est un intermot peu fréquent, est souvent utilisée comme coupe rhétorique après un rejet en début de vers : elle crée un effet de vivacité rythmique liée au décalage puissant entre métrique et rhétorique. Mais c'est surtout l'intermot penthémimère qui est remarquable : lui aussi est peu fréquent et n'est utilisé qu'avec un fort relief, souvent même avec un relief qui domine celui de la fin de l'hendécasyllabe précédent. L'emploi de la coupe rhétorique penthémimère constitue une variante rythmique à l'articulation 3+3+3 de l'ennéasyllabe : il rend le vers comparable à l'hendécasyllabe qui précède du fait de la correspondance verticale entre cet intermot penthémimère et la coupe métrique du vers qui précède. L'intermot penthémimère permet un rythme clair, net et assuré : le vers se trouve alors organisé en deux membres d'une taille comparable.

En décasyllabe, l'intermot trihémimère est le plus fréquent ; à la diérèse 1, un intermot se rencontre assez régulièrement et, comme pour la diérèse 1 de l'ennéasyllabe, cet intermot, quand il existe, est souvent employé comme repère rhétorique. Nous avons même remarqué que, finalement, les coupes fortes qui dominent toute la seconde moitié de la strophe se rencontrent dans le décasyllabe aussi souvent en diérèse 1 qu'en trihémimère. Nous avons essayé de montrer que peut-être la diérèse 1 permettait une organisation originale des structures métriques par des correspondances verticales avec l'ennéasyllabe que ne permet pas la trihémimère.

Par ailleurs, ces intermots en décasyllabe introduisent souvent un membre en relance ou en rallonge. Nous avons essayé de montrer que l'effet rythmique d'une telle construction diffère selon l'importance du repère rhétorique dans le déploiement du sens en seconde moitié de strophe.

Ainsi voit-on la richesse rythmique de la strophe alcaïque. L'absence de coupe constante dans la seconde moitié de la strophe permet au sens de se déployer dans le cadre métrique selon des chorégraphies variées. Cela témoigne de la vivacité de la strophe alcaïque à même de donner à l'expression du sens une grande expressivité.

### III.2 COUPES RHETORIQUES DANS LES DEUX DERNIERS VERS DE LA STROPHE ASCLEPIADE B

Dans la précédente section, nous avons essayé de montrer que les deux vers sans coupe constante, qui forment la deuxième partie de la strophe alcaïque, font l'objet de rythmisations *ad sensum* d'une grande diversité, qui s'appuient sur des intermots fréquents qui prennent plus ou moins de relief rhétorique, et qui peuvent suggérer des jeux originaux de correspondance à l'intérieur des structures métriques ainsi réorganisées. La strophe alcaïque rend possible une utilisation rhétorique des structures métriques selon des schémas très variés.

Après avoir étudié, dans le précédent chapitre, la strophe saphique, essentiellement formée de vers à coupe constante, et, dans la section qui précède, la strophe alcaïque, pour que notre étude soit complète, il convient de s'intéresser maintenant aux strophes asclépiades a et b. Ces quatrains également forment des espaces métriques où le sens peut se développer selon des chorégraphies variées qui éclairent de façons originales ces structures métriques et en tirent profit pour la grille de lecture rhétorique.

Dans cette section et dans la suivante, nous allons nous intéresser aux vers sans coupe constante qui suivent, dans les strophes asclépiades a et b, les vers asclépiades mineurs. Il s'agit du glyconien employé comme dernier vers de ces deux strophes, et du phérécratien employé comme troisième vers de la strophe asclépiade b.

Dans un premier temps, nous allons examiner les deux vers sans coupe constante de la strophe asclépiade b : nous en dégagerons les rythmisations rhétoriques qu'ils peuvent prendre. Après quoi, nous verrons comment, dans la strophe asclépiade a, le glyconien s'organise.

Dans l'état actuel de nos connaissances sur la versification antique, il semble que la strophe asclépiade b soit une invention d'Horace. À l'examiner, on a la nette impression qu'elle a été créée de façon à susciter des rapprochements avec les trois autres quatrains horatiens. Alors que les strophes alcaïques et saphiques sont formées d'hendécasyllabes, les strophes asclépiades a et b sont formées d'asclépiades mineurs ; alors que les strophes saphiques et asclépiade a débutent sur trois vers à coupe constante, les strophes alcaïques et asclépiade b débutent sur deux vers à coupe constante. La tentation est donc grande de chercher, dans les deux derniers vers de la strophe asclépiade b, des effets identiques à ceux des deux derniers vers de la strophe alcaïque.

Comme nous l'avons vu, J. Irigoin a montré qu'à l'origine, l'ennéasyllabe et le décasyllabe sont le redoublement des deux *côla* qui forment l'hendécasyllabe alcaïque<sup>1</sup>. On peut voir quelque chose de similaire dans la strophe asclépiade b : le phérécratien et le

---

<sup>1</sup> Cf. *supra* p. 853.

glyconien peuvent être conçus comme un long vers formé, par des jeux de redoublement, à partir de l'asclépiade mineur<sup>2</sup> :

Asclépiade mineur : – – – U U – | – U U – U X

Phérecratien : – – – U U – X

Glyconien : || – – – U U – U X

Comme pour la strophe alcaïque, ce questionnement sur l'origine métrique de la strophe pourrait être oiseux, s'il n'était le point de départ d'une recherche sur des jeux de correspondances créant des effets rythmiques forts. L'alignement proposé ci-dessus fait en effet ressortir un premier constat : si le phérecratien débute sur la même séquence rythmique que les autres vers de la strophe, il est le seul à ne pas s'achever sur une dipodie iambique. De même que dans la strophe alcaïque, l'ennéasyllabe se distingue des autres vers, du fait de l'absence de biforme, de même, dans l'asclépiade b, la finale du phérecratien le différencie des autres vers. Il va donc falloir nous demander quelles ressources rythmiques le poète tire de cette particularité du phérecratien, mais aussi de la similarité des débuts de tous les vers de la strophe.

Pour mener cette analyse, nous avons donné à chaque intermot de ces deux vers un nom déterminé selon une lecture en pieds battus :

Phérecratien : – – 2 – 3 U 4 U 5 – X

<sup>2</sup> : diérèse 1

<sup>3</sup> : trihémimère

<sup>4</sup> : trochaïque deuxième

<sup>5</sup> : diérèse 2

Glyconien : – – 2 – 3 U 4 U 5 – 6 U X

<sup>2</sup> : diérèse 1

<sup>3</sup> : trihémimère

<sup>4</sup> : trochaïque deuxième

<sup>5</sup> : diérèse 2

<sup>6</sup> : penthémimère

Avant de nous intéresser à la manière dont la syntaxe, la rhétorique organisent ces deux vers, il nous semble important, comme nous l'avons fait pour les deux vers alcaïques, d'examiner la métrique verbale du phérecratien et du glyconien, indépendamment des repères rhétoriques.

---

<sup>2</sup> En apparence, le phérecratien et le glyconien forment un long vers qui peut s'apparenter à un asclépiade majeur dont le biforme du second choriambre aurait été condensé en une longue. Il ne s'agit là bien sûr que de l'apparence du vers, car la fin de phérecratien correspond à un intermot qu'on ne rencontre jamais dans un asclépiade majeur.

### III.2. 1 métrique verbale du phérécratien et du glyconien

#### i. Métrique verbale du phérécratien en strophe asclépiade b

L'absence d'un diiambe final dans le phérécratien a une conséquence très importante pour son rythme d'ensemble : contrairement aux autres vers de la strophe, le sentiment d'un contre-rythme est faible. Dans le glyconien, comme dans l'asclépiade mineur (du moins au second hémistiche), le sentiment d'un élément choriambique renversant le mouvement rythmique est d'autant plus net que, selon cette lecture, le choriambe est aussitôt suivi d'un iambe. Ce n'est pas le cas dans le phérécratien, où l'élément choriambique est suivi seulement d'une syllabe longue. C'est pourquoi, il est peut-être plus judicieux de rapprocher le phérécratien non tant du glyconien que de l'adonique : le phérécratien n'est pas autre chose, en vérité, qu'un adonique précédé d'un spondée<sup>3</sup> :

Adonique :            – U U – X

Phérécratien : – – – U U – X

Aussi peut-on voir dans le phérécratien une tripodie dactylique, dont les deux pieds latéraux auraient été condensés en spondées.

Cette lecture possible du phérécratien est-elle encouragée par la métrique verbale ? Comme nous l'avons rappelé, phérécratien, glyconien et asclépiade mineur débutent de la même manière sur un élément molosse : la question peut se poser alors de savoir si, du moins au début, les intermots recherchés sont identiques.

Voici le compte des mots et intermots dans le phérécratien :

**Tableau C-52**

	–	–	–	U	U	–	X
Monosyllabes	8	1	6	0	0	0	1
<b>Soit en %</b>	<b>22,9</b>	<b>2,9</b>	<b>17,1</b>				<b>2,9</b>
Dissyllabes		22	1	7	6	1	16
<b>Soit en %</b>		<b>62,9</b>	<b>2,9</b>	<b>20</b>	<b>17,1</b>	<b>2,9</b>	<b>45,7</b>
Trissyllabes			0	5	9	0	16
<b>Soit en %</b>				<b>14,3</b>	<b>25,7</b>		<b>45,7</b>
Quadrissyllabes				5	1	0	1
<b>Soit en %</b>				<b>14,3</b>	<b>2,9</b>		<b>2,9</b>
Pentassyllabes					0	0	1
<b>Soit en %</b>							<b>2,9</b>

<sup>3</sup> Cette lecture du vers phérécratien n'était pas inconnue des anciens : le phérécratien est régulièrement interprété comme le second membre d'un hexamètre dactylique « priapéen », c'est-à-dire divisé en deux fois trois pieds. Cf. par exemple Terentianus Maurus, in *GLK* VI 291-292.



Total des intermots	8	23	7	17	16	1	35
<b>Soit en %</b>	<b>22,9</b>	<b>65,8</b>	<b>20</b>	<b>48,6</b>	<b>45,7</b>	<b>2,9</b>	<b>100</b>

Ce tableau fait apparaître une tendance très nette. L’intermot diérèse 1 est très fréquent puisqu’on le rencontre dans 65,8 % des phérécratiens, et surtout il concurrence l’intermot trihémimère qui paraît largement évité. Cet intermot trihémimère n’existe que dans 7 phérécratiens horatiens, et, pour six d’entre eux, il est précédé d’un monosyllabe proclitique, en sorte que ces vers ont également une diérèse 1 assez bien marquée. Il n’y a en réalité qu’un vers où la trihémimère est l’intermot notable du début : il s’agit de 3.7. 27 :

quamuis non alius flectere equum sciens

aeque conspicitur gramine Martio,

nec quisquam<sup>T</sup> citus aeque

Tusco denatat alueo,

En usant de cet intermot rare, l’organisation verbale du vers en modifie le rythme habituel et attire l’attention de l’auditeur. Cette strophe contient la protase d’une longue période de deux strophes qui vise à détourner Astérié du séduisant Enipeus. Le rythme est ample mais il est également vif<sup>4</sup>. Dans cette ode qui joue avec les *topoi* élégiaques, le poète lyrique, à la différence des élégiaques, prend la figure du conseiller amoureux, dépassionné et sûr de lui : l’emphase de l’expression en témoigne. En même temps, les effets rythmiques un peu originaux qui apparaissent forment comme des appoggiatures légères qui rappellent à la fois que le poète traite d’un sujet léger et qu’il tient à distance.

Ce qui nous intéresse dans ce passage est de reconnaître la présence d’un intermot rare en phérécratien : la trihémimère qui forme ainsi un incident dans la métrique verbale du vers. La rareté de cet intermot en phérécratien ne se rencontre ni dans l’asclépiade mineur ni dans le glyconien<sup>5</sup>. Le phérécratien a donc une métrique verbale tout à fait distincte des autres vers de la strophe, bien qu’ils débutent exactement de la même manière.

Comment justifier cela ? La coïncidence entre la fin du premier mot et celle du premier pied peuvent avoir pour effet de souligner la lecture dactylique du phérécratien et de marquer la différence avec la lecture choriambique souvent suggérée des autres vers de la strophe. Cette différence peut être ressentie d’ailleurs de façon plus globale dans le vers. En effet, le refus de la trihémimère et la nette préférence pour la diérèse 1 peuvent être vus

<sup>4</sup> La structure périodique avec enjambement progressif, l’adverbe *aeque* témoignent d’une emphase à laquelle ont été sensibles notamment R.G.M. Nisbet – N. Rudd, 2004, p. 121. En même temps, la disposition originale des deux *aeque* en début et fin de vers consécutifs (cf. p. 457), surtout, la coupe rhétorique en F4 de 3.7. 29 (cf. p. 814) complexifient le contrepoint entre les deux grilles de lecture et créent une certaine vivacité rythmique. On sera sensible également à l’allitération en [k] dans toute cette strophe (*quamuis, flectere equum sciens, aeque conspicitur, nec quisquam citus aeque Tusco*).

<sup>5</sup> Dans l’emploi en asclépiade b de l’asclépiade mineur, 51,4% des vers ont une trihémimère ; parmi les glyconiens finaux de l’asclépiade b (cf. *infra* le Tableau C-53 p. 978), 42,9 % ont cet intermot.

comme un moyen de créer une homodynie dans le vers. Grâce à la diérèse 1, le phérécratien s'avère être, en effet, un vers largement homodyne. Si l'on excepte les monosyllabes, dont la tendance facilement proclitique ou enclitique, pour certains, pose problème pour la présence de l'accent, on compte 91 mots dans les phérécratiens horatiens, et 91,2 % d'entre eux ont un accent de mot qui correspond à l'ictus d'un pied. Cette très nette homodynie est due en premier lieu à la diérèse 1 qui garantit une homodynie au premier pied, et en rend une autre aisée au second. Il est clair qu'en évitant un trissyllabe molosse à l'initiale du phérécratien, Horace empêche (volontairement ou non) l'hétérodynie sur les deux premiers pieds. Pour exemple d'homodynie, on peut citer les quatre phérécratiens de l'ode 1.5 :

⋮    ⋮    ⋮    ⋮    ⋮    ⋮

1.5. 3 : **gráto Pýrrha sub ántro**

1.5. 7 : **nígris aéquora uéntis**

1.5. 11 : **spérat néscius aúrae**

1.5. 15<sup>6</sup> : **sùspendísse poténti**

L'homodynie créée par la métrique verbale du phérécratien a pour effet, nous semble-t-il, d'hyperdessiner la scansion en pieds battus et donc l'apparence dactylique du vers<sup>7</sup>.

On comprend alors mieux l'effet du phérécratien dans la strophe asclépiade b. Ce vers apporte un rythme différent, plus univoque que les mouvements choriambiques des autres vers de la strophe. Il invite l'auditeur à une attention plus grande, puisque le rythme des vers précédents change soudain. Après deux asclépiades mineurs, la strophe asclépiade b, par une recherche de variété, fait intervenir un vers à la structure métrique identique en son début mais auquel l'organisation verbale apporte une rythmisation légèrement différente. Après lui, la strophe s'achève sur un glyconien à la forme métrique beaucoup plus proche des asclépiades mineurs du début. Ce sont ces glyconiens qui vont maintenant nous intéresser.

## ii. Métrique verbale du glyconien en strophe asclépiade b

Le glyconien ne se distingue du phérécratien que par une syllabe brève en position pénultième. Pourtant nous venons de voir que le phérécratien avait une apparence très différente ; le glyconien, lui, s'avère plus proche de l'asclépiade mineur, du moins dans la métrique verbale du début. Voyons en effet la répartition des mots et des intermots dans ce dernier vers de la strophe asclépiade b :

---

<sup>6</sup> Dans ce dernier vers, on n'a pas de diérèse 1 puisque le phérécratien débute sur un quadrisyllabe. Cependant on peut reconnaître à l'initiale de ce quadrisyllabe un « écho d'accent » homodyne (sur l'écho d'accent, traditionnellement marqué par un accent grave, cf. notamment J. Dangel, 1995, p. 85-86).

<sup>7</sup> Pour filer la comparaison entre le phérécratien et l'adonique, on constate que 16 phérécratiens (sur 35) s'achèvent sur des dispositions verbales 3+2 ou 2+3, identiques à la clausule héroïque ou à l'adonique.

Tableau C-53

	–	–	–	U	U	–	U	X
Monosyllabes	5	3	6	0	0	0	0	0
<b>Soit en %</b>	<b>14,3</b>	<b>8,6</b>	<b>17,1</b>					
Dissyllabes		18 :	2 :	2 :	1 :	6 :		27 :
<b>Soit en %</b>		<b>51,4</b>	<b>5,7</b>	<b>5,7</b>	<b>2,9</b>	<b>17,1</b>	0	<b>77,1</b>
Trissyllabes			7 :	0	5 :	14 :		7 :
<b>Soit en %</b>			<b>20</b>		<b>14,3</b>	<b>40</b>	0	<b>20</b>
Quadrissyllabes				4 :	0	7 :		0
<b>Soit en %</b>				<b>11,4</b>		<b>20</b>	0	0
Pentasyllabes					1 :	0		0
<b>Soit en %</b>					<b>2,9</b>		0	0
Hexasyllabes						0		1 :
<b>Soit en %</b>							0	<b>2,9</b>
Total des intermots	5 :	21 :	15 :	6 :	7 :	27 :	0	35
<b>Soit en %</b>	<b>14,3%</b>	<b>60%</b>	<b>42,9%</b>	<b>17,1%</b>	<b>20%</b>	<b>77,1%</b>	<b>0 %</b>	<b>100 %</b>

Si la diérèse 1 est plus fréquente que la trihémimère, cette dernière n'est cependant pas aussi rare que dans le phérécratien.

En revanche, notre attention peut être attirée par le traitement du biforme dans le glyconien. Dans le phérécratien, le partage du biforme ne semble soumis à aucune restriction : il n'est pas rare (48,6 % des vers). En revanche, dans le glyconien, la seconde trochaïque est l'intermot le moins fréquent du vers (17,1 %) ; de plus, on constate que la division du biforme dans le glyconien n'est jamais renforcée par les accidents prosodiques qui sont, selon J. Perret, autant de restrictions du partage des brèves dans la versification dactylique<sup>8</sup>. Il semble donc que le glyconien évite l'intermot féminin. On citera pour exemple le vers 1.21. 16 :

Hic bellum lacrimosum, hic miseram famem

pestemque a populo et principe Caesare in

Persas atque Britannos

uēstrā mōtūs āgēt prēcē.

Il n'est pas impossible que le partage des brèves participe ici à la tonalité pathétique suscitée par l'évocation des guerres qu'a connues Rome et que le chœur désire chasser. Cependant, l'absence de relief rhétorique à cet intermot réduit nécessairement sa pertinence stylistique. Nous verrons plus loin les cas où cet intermot féminin jouit d'un relief.

Par ailleurs, on notera que le glyconien s'achève de préférence sur un mot dissyllabique : c'est le cas dans 77,1 % des vers. Cette tendance est tout à fait remarquable : *a priori*, il est difficile d'expliquer pourquoi le glyconien s'achève si rarement sur un mot

<sup>8</sup> sur ces restrictions, cf. *supra* p. 758.

trissyllabique. Cependant, une conséquence rythmique est repérable : en évitant de s'achever sur un mot trissyllabique, le glyconien semble refuser une structure qui pourrait pourtant sembler commode, la structure 2+3+3, qui ne se rencontre que dans 4 glyconiens finaux d'asclépiade b. Or cette structure est la seule à créer une homodynie, avec celle de type 2+2+4 qui aurait, elle, l'inconvénient de créer un partage du biforme et qu'on ne rencontre pas dans l'emploi qui est fait du vers en asclépiade b. Ainsi des glyconiens homodynes comme 3.7. 28

Túscō dēnātāt áluěǒ

sont-ils rares en finale d'asclépiade b<sup>9</sup>.

### iii. Bilan de l'étude de métrique verbale

Les deux derniers vers de la strophe asclépiade b, le phérécratien et le glyconien, pour comparables qu'ils soient, offrent un net contraste : le phérécratien, à tendance homodyne, hyperdessine une lecture dactylique, tandis que le glyconien est nettement hétérodyne, du fait de la grande fréquence des dissyllabes iambiques finaux. Cette fin de vers glyconien, sur un diiambe, peut susciter l'impression d'un contre-rythme final, créé à partir du choriambre central. On peut ainsi être attentif à la fin de la strophe 4.13. 18-20 :

∪ ∪ ≤ ≤∪ ∪∪  
 ... quid habes | illius, illius  
 ≤ — ≤ ∪ ∪ ≤ ∪  
 quae spirábat amóres,  
 ≤ — ≤ ∪ ∪ ≤ ∪ ∪  
 quae me surpúerat míhi ?

Cette remarque lancée à Lyce est d'une rhétorique acerbe : le poète rappelle ce que fut autrefois la beauté de son ancienne maîtresse et lui montre qu'il n'en reste plus rien. La répétition de « illius », l'anaphore du relatif « quae » créent bien sûr un effet d'insistance très fort. Mais si le rythme rhétorique crée un parallélisme initial entre les deux relatives, la métrique verbale, elle, suggère un effet de contraste entre une première proposition relative à l'homodynie insistante et une seconde où le mot central, le verbe « surpuerat », est un quadrisyllabe choriambique qui insinue un renversement rythmique, un passage du mouvement descendant initial au mouvement ascendant, qu'achève le dissyllabe final « mihi ».

Au détriment d'un soulignement homodyne, le glyconien met donc en valeur le renversement rythmique que crée l'élément choriambique placé en son centre. On repère 7 glyconiens, employés dans la strophe asclépiade b, dont l'élément choriambique est réalisé par un quadrisyllabe, le plus fréquemment, selon une structure verbale 2+4+2 : une structure d'une telle symétrie frappe l'œil et l'oreille et l'on peut estimer qu'Horace cherche par là à

<sup>9</sup> Sur l'hétérodyne habituelle du glyconien horatien, mais étudiée dans son emploi en asclépiade a, cf. G. Luck, 1989, p. 126-128. On voit qu'il en va de même dans l'emploi en asclépiade b.

privilégier la lecture choriambique de ce vers. On citera les cas où la symétrie verbale est renforcée par la syntaxe, du fait d'une disjonction d'un adjectif et d'un nom placés aux deux extrémités du vers. Ainsi en va-t-il de :

1.14. 4 : nudum **rēmīgīō** latus

4.13. 28<sup>10</sup> : dilapsam **in cīnērēs** facem

3.13. 16 : lymphae **dēsīlūnt** tuae

Il est difficile de ne pas être sensible aux jeux de symétrie de ces vers, appuyés sur le choriambre central. Une telle construction donne au glyconien un rythme notable et fort différent du phérécratien dans lequel, nous l'avons dit, la lecture dactylique s'impose au détriment du choriambre.

On voit donc que le glyconien favorise une lecture choriambique qui crée un contraste avec le vers précédent : il y a là indéniablement un jeu de variation dans la pratique du poète. Cela confirme tout ce que nous avons dit jusqu'ici sur cette strophe : elle témoigne d'un rythme vif, ondoyant et souvent joyeux<sup>11</sup>.

À partir de là, il convient de se demander comment agit la grille rhétorique : quels intermots vont être favorisés dans cette seconde moitié de strophe, et en vue de quel effet rythmique ? Quelle est la lecture rhétorique apportée aux structures métriques de cette deuxième moitié de strophe ? C'est ce que nous allons essayer de voir maintenant.

### III.2. 2 organisation syntaxico-rhétorique des deux derniers vers de la strophe

Nous allons mener ici l'analyse des mises en relief rhétoriques des divers intermots dans le phérécratien et le glyconien. Comme nous l'avons fait pour l'étude de l'ennéasyllabe alcaïque, nous distinguerons trois niveaux de relief : le relief fort (des coupes rhétoriques), le relief faible mais sensible, le relief peu marqué mais identifiable<sup>12</sup>.

On peut commencer par donner les chiffres des intermots mis en relief :

Tableau C-54

Phérécratien	— — D1	— T	U F2	U D2	— X
Relief fort	6 : 17,1 %	0	0	0	11 : 31,4%
Relief sensible	8 : 22,8 %	0	2 : 5,7 %	2 : 5,7 %	10 : 28,6%
relief identifiable	2 : 5,7 %	0	1 : 2,9 %	1 : 2,9 %	6 : 17,1%
Total	16 : 45,7%	0 %	3 : 8,5 %	3 : 8,5 %	27 : 77,1 %

<sup>10</sup> Si l'on veut bien reconnaître en « in cineres » un mot métrique.

<sup>11</sup> Nous l'avons constaté notamment dans la structure métrique elle-même (cf. p. 59), dans les enjambements strophiques qui y sont souvent utilisés (cf. p. 71).

<sup>12</sup> Sur la définition de ces reliefs, cf. p. 871.

Tableau C-55

Glyconien	-- D1	- T	U F 2	U D 2	- P	U X
Relief fort	6 :17,1%	1 :2,9%	0	0	4 :11,4%	/
Relief sensible	6 :17,1%	4 :11,4%	2 :5,7%	2 : 5,7%	1 : 2,9%	/
relief identifiable	1 :2,9%	1 :2,9%	0	0	0	/
Total	13 :37,1%	6 :17,1%	2 :5,7 %	2 : 5,7%	5 :14,3%	/

L'intermot trihémimère étant exceptionnel en phérecratien, on ne sera pas surpris de voir que jamais il n'a de relief rhétorique ; en cours de phérecratien, la diérèse 1 est le seul intermot qui puisse avoir un relief fort (changement de membre), mais l'on rencontre, dans la seconde moitié du vers, à d'autres intermots, des mises en relief plus légères. Dans le glyconien, la trihémimère peut avoir un relief net, mais le cas est moins fréquent que pour la diérèse 1 ; ailleurs, dans le vers, les mises en relief se rencontrent, mais elles sont toujours faibles. Si l'intermot penthémimère, quatre fois, correspond à un changement de proposition, il s'agit en réalité du passage d'une complétive au verbe principal, qui se réduit à un mot iambique : la pertinence stylistique d'un tel repère syntaxique est bien sûr très faible.

Afin d'analyser ces divers intermots, il paraît intéressant de le faire en organisant l'exposé selon l'endroit où l'on peut reconnaître le repère le plus dominant de la seconde moitié de la strophe. Aussi étudierons-nous d'abord les vers qui ont un changement de membre en fin de phérecratien, repère qui est alors le plus important de la seconde moitié de la strophe.

#### *a) Repère dominant en fin de phérecratien : relief fort*

Lorsque, à la seconde moitié de la strophe asclépiade b, domine le repère rhétorique en fin de phérecratien, on peut dire que le déploiement du sens prend appui sur le cadre métrique. La question se pose alors de savoir quel rôle rhétorique peut être joué par des repères secondaires en cours de phérecratien ou de glyconien.

Lorsque la fin du phérecratien constitue le repère majeur de la deuxième moitié de la strophe, son apparence dactylique et sa proximité avec l'adonique peuvent jouer un grand rôle. L'énoncé qui s'achève à cet endroit se clôt alors en effet sur la clausule héroïque : cela est notable dans le cas unique de 1.5. 3, où la fin du phérecratien correspond à une ponctuation forte :

Quis multa gracilis te puer in rosa

perfusus liquidis urget odoribus

grato, **Pÿrrhă, sŭb āntro ?**

cui flauam religas comam,

La clausule héroïque se trouve ici soulignée par le fait qu'une disjonction adjectif /nom souligne l'intermot diérèse 1 qui la précède : la grille de lecture rhétorique tire un grand profit de cette fin de phérecratien en acquérant une clausule bien marquée<sup>13</sup>.

La première phrase de l'ode 1.5 s'achève donc une sur clausule héroïque nettement marquée. Ce rythme témoigne peut-être d'une hésitation emblématique de toute l'ode, hésitation entre la beauté apparente de Pyrrha et ses tromperies, hésitation entre une profusion de roses et de parfums, évoquée dans les deux asclépiades mineurs, et une réalité plus douloureuse pour la victime de la courtisane. Cette première interrogation a pour sujet le *puer*, dans la seconde, le sujet est la courtisane : ce changement de sujet grammatical souligne le contraste entre les deux facettes de Pyrrha. Achever la première interrogation sur la clausule héroïque permet de marquer nettement l'opposition entre les deux.

Il s'agit d'un emploi *ad sensum* de la structure métrique qui entre dans une certaine discordance avec la lecture *ad metrum* : cette ponctuation forte en fin de phérecratien conduit à un enjambement strophique dans l'interrogation qui suit ; la fin du phérecratien est utilisée comme clausule de phrase alors qu'elle ne clôt pas la strophe. Cette discordance entre rhétorique et métrique témoigne de la chorégraphie complexe par laquelle le poète donne, dans la strophe, le spectacle de cette jeune femme mangeuse d'hommes.

Cependant, même dans une telle construction, d'autres intermots peuvent avoir un rôle de repère rhétorique en cours de vers. Ces repères sont certes alors d'importance secondaire, mais l'on peut y être sensible néanmoins.

Il arrive dans plusieurs cas que la diérèse 1 du glyconien jouisse également d'un relief. C'est le cas, par exemple, de 4.13. 4 :

Audiuere, Lyce, di mea uota, di  
audiuere Lyce: fis anus et tamen  
uis formosa uideri  
ludisque<sup>D1</sup> et bibis inpudens  
  
et cantu tremulo pota Cupidinem  
lentum sollicitas. ...

---

<sup>13</sup> La clausule héroïque « Pÿrrhã, sÿb ãntro » est très régulière. Le mot bacchique a sa place traditionnelle dans l'hexamètre dactylique à la finale, et plusieurs hexamètres, à partir de l'époque augustéenne, s'achèvent sur ce mot ; on pourrait même renvoyer au vers de Stace, *Silves* 5.3. 291 dont l'avant-dernier mot a les mêmes voyelles :

mitis Aricino dictabat Nÿmphã sÿb ãntro

Dans cette deuxième moitié de strophe, la fin du phérécratien correspond à un repère syntaxique important. La mise en valeur de la clausule héroïque a sans doute ici le même effet que dans l'exemple précédent, elle évoque l'hésitation que provoque une beauté factice : entre le phérécratien et le glyconien s'opposent en effet le vieillissement de Lycée et ses prétentions à continuer à aimer.

Mais ici, de plus, l'intermot diérèse 1 du glyconien, qui correspond à un changement de proposition, est également un repère notable, qui sert de point d'appui supplémentaire dans l'organisation de l'énoncé. On a ainsi un propos qui se déploie de façon plus structurée : l'insistance que donne ainsi Horace aux tromperies de Lycée contribue à leur dénonciation.

Les intermots diérèse 1 du phérécratien et du glyconien et l'intermot trihémimère du glyconien sont les plus sollicités pour servir de repères secondaires, dans une organisation où domine la fin du phérécratien. Cependant, parce qu'il ne s'agit que de repères secondaires, le poète n'hésite pas à s'appuyer également sur d'autres intermots, et sur la deuxième trochaïque. On citera par exemple 3.7. 3 :

Quid fles, Asterie, quem tibi candidi  
primo restituent uere Fauonii  
Thyna merce <sup>F2</sup> beatum,  
constantis iuuenem fide ?

On peut reconnaître un relief faible, mais objectivement identifiable, à la deuxième trochaïque du phérécratien où s'achève un groupe nominal conjoint « Thyna merce ».

Mais plus remarquable est le cas de 1.21. 11-12 :

Vos Tempe totidem tollite laudibus  
natalemque, mares, Delon Apollinis  
**insignemque** <sup>F2</sup> pharetra  
**fraterna** <sup>F2</sup> umerum lyra.

Les deux derniers vers de la strophe forment un long groupe objet qui désigne ce que les jeunes gens rassemblés doivent célébrer, « l'épaule [d'Apollon] parée du carquois et de la lyre fraternelle ». Dans ce groupe, tel qu'il est organisé dans ces deux vers, le point de repère essentiel est la fin du phérécratien qui correspond au changement de groupe ablatif, au passage du « carquois » à la « lyre ».

Mais si la fin du phérécratien est le repère essentiel, on peut en reconnaître un également aux deux intermots de seconde trochaïque dans le phérécratien et le glyconien : ces intermots correspondent à des disjonctions de l'adjectif et du nom, et l'on note une anaphore



en correspondance verticale de l'enclitique « -que »<sup>14</sup>. On a donc ici un groupe nominal organisé autour du repère métrique de fin de phérécratien, mais qui respecte également des repères secondaires aux deux intermots féminins des vers consécutifs.

Cette strophe est l'unique cas où les deux intermots trochaïques du phérécratien et du glyconien ont un certain relief rhétorique. Cette ode 1.21 prend l'apparence d'une ode chorale, avec alternance des voix masculines et féminines ; cet hymne à Apollon et Diane se veut une ode civique officielle. Mais le rythme complexe créé par les conflits, dans cette strophe comme ailleurs<sup>15</sup>, entre métrique et rhétorique montre bien qu'il faut lire cette ode à un second degré. Il s'agit d'une mise en spectacle, dans une strophe asclépiade b naturellement vive et sinueuse, d'un hymne civique officiel<sup>16</sup>.

Dans ces cas où la fin du phérécratien correspond à un changement de membre, on repère un autre type de correspondance verticale d'un vers à l'autre : il s'agit du cas de 1.5. 3-4, dont le début a déjà été cité<sup>17</sup> :

Quis multa gracilis te puer in rosa

perfusus liquidis urget odoribus

*grato*, <sup>D1</sup> Pŷrrhă, sŷb āntro ?

cui *flauam* <sup>T</sup> rĕlīgās cōmam,

simplex munditiis?

Nous avons dit plus haut que le mouvement descendant du phérécratien était ici souligné par une diérèse 1 mise en valeur grâce à la disjonction « *grato* <sup>D1</sup> ... *sub antro* || ». Or on peut noter qu'à cette disjonction mettant en jeu la diérèse 1 du phérécratien, correspond, dans le glyconien, une autre disjonction qui, elle, met en jeu une trihémimère « *cui flauam* <sup>T</sup> ... *comam* ||| ». Par cette correspondance de la diérèse 1 du phérécratien et de la trihémimère du glyconien, les deux segments métrico-rythmiques de fins de vers, après ces deux repères, sont isosyllabiques (« *Pyrrha sub antro* » et « *religas comam* » comptent cinq syllabes) ; mais ils sont de mouvement rythmique opposé : à la clausule héroïque descendante que la diérèse 1

---

<sup>14</sup> sur cette anaphore de « -que » dans ces deux vers ainsi que dans le précédent, ainsi que sur les jeux phoniques qui l'accompagnent cf. *supra* p. 542.

<sup>15</sup> Cf. ce que nous en avons déjà dit p. 616.

<sup>16</sup> D. West, 1995, p. 101-102 souligne la « sophistication » de cette strophe et de la précédente, les jeux d'ambiguïtés « post-catulléennes » (rappelons que cette ode imite le *Carmen 34* de Catulle, écrit dans une strophe glyconienne) : entre autres, il remarque le jeu de mots entre « *Delon* » et « *insignem* », note l'emploi surprenant du terme « *mares* », et voit dans l'allusion à la lyre un clin d'œil au récit de l'hymne à Mercure, en 1.10, ode également très artificielle.

<sup>17</sup> Cf. *supra* p. 981.

isole dans le phérécratien, répond dans le glyconien, après la trihémimère, un mouvement ascendant, débutant sur un mot anapestique.

On a alors, dans la seconde moitié de la strophe asclépiade b, la réalisation achevée d'un renversement rythmique, le phérécratien étant nettement descendant, le glyconien nettement ascendant. Un tel rythme participe visiblement à l'expression de l'incertitude des passions amoureuses que nous avons reconnue dans ce début d'ode.

Dans toute cette section, nous avons étudié des cas où la fin du phérécratien correspond à un repère rhétorique fort, de changement de membre. Dans une telle structure, la coïncidence des deux grilles crée un rythme simple et univoque. Cependant, dans ces cas, d'autres intermots en cours de vers peuvent jouir d'un certain relief et créer, dans le cadre métrique, des effets sensibles. La diérèse 1 et la trihémimère sont des intermots réguliers, ils servent de points d'appui dans l'énoncé, mais leurs combinaisons peuvent souligner la différence rythmique déjà repérée entre le phérécratien et le glyconien. Par ailleurs, dans le cas d'une trochaïque deuxième qu'on rencontre en 3.7. 3 et 1.21. 11-12, ces points de repère peuvent apporter un léger sentiment de discordance entre la métrique et la rhétorique et complexifier ainsi le rythme.

Nous allons maintenant nous intéresser à des cas où le repère rhétorique essentiel est toujours à la fin du phérécratien, mais n'est pas un changement de membre : il s'agit de secondes moitiés de strophe dont l'énoncé se déploie sans aucun repère rhétorique fort, mais où la fin du phérécratien a néanmoins une certaine pertinence rhétorique.

b) Repère dominant en fin de phérécratien : relief sensible ou simplement repérable

Dans de telles constructions, l'énoncé se déploie avec une certaine ampleur, puisque n'y intervient aucun changement de membre, mais il s'appuie néanmoins de façon assez nette sur le repère métrique de changement de vers. Citons par exemple le cas de 3.7. 19-20 :

Narrat paene datum Pelea Tartaro,  
Magnessam Hippolyten dum fugit abstinens,  
et peccare **docentis**  
fallax **historias** monet.

Dans cette strophe, le poète évoque les moyens par lesquels une hôtesse cherche à détourner Gygès de son amour pour Astérie. L'art du mensonge passe par la narration de mythes, « peccare docentis (...) historias ». Or cette rhétorique fallacieuse est présentée par Horace dans un énoncé dont les repères syntaxiques et rhétoriques sont en unisson parfait avec le cadre métrique : cela est net dans les deux premiers vers qui s'achèvent sur une fin de proposition. Dans la deuxième moitié de la strophe se déploie une unique proposition mais dans laquelle la disjonction « docentis || ... historias » permet un repère rhétorique à la fin de

l'ennéasyllabe. Visiblement, cette strophe présente des *exempla* rhétoriques qui, pour être efficaces et persuader l'interlocuteur, doivent être présentés de la façon la plus simple possible, dans un rythme parfaitement univoque.

Une telle construction est le lieu possible d'une disjonction de l'adjectif en fin de phérécratien et du nom en fin de glyconien. Cette disposition est identique à celle que l'on trouve entre l'ennéasyllabe et le décasyllabe de la strophe alcaïque. Citons par exemple 1.14. 19-20 :

Nuper sollicitum quae mihi taedium  
nunc desiderium curaque non leuis,  
interfusa **nitentis**  
uites aequora **Cycladas**.

Une disjonction de ce type met nettement en évidence les deux repères métriques de fins de phérécratien et de glyconien. Par cet unisson de la grille rhétorique avec la grille métrique, l'injonction se fait insistante<sup>18</sup>.

Mais comme dans les cas étudiés précédemment, la mise en relief de la fin du phérécratien n'exclut pas la possibilité d'autres points de repère qui apportent une variation rythmique dans le vers. Ici encore, c'est bien sûr les diérèses 1 du phérécratien et du glyconien et la trihémimère du glyconien qui jouent le plus souvent ce rôle de point de repère. Cependant, on ne trouve pas ici de correspondance entre la diérèse 1 et la trihémimère ; on rencontre en revanche des correspondances de deux diérèses 1 en 4.13. 7-8 :

et cantu tremulo pota Cupidinem  
lentum sollicitas. Ille uirentis et  
**doctae**<sup>D1</sup> psallere **Chiae**  
**pulchris**<sup>D1</sup> excubat **in genis**.

Après le long groupe génitif « uirentis et doctae psallere Chiae », intervient, dans le glyconien final, le verbe et le groupe prépositionnel dont dépendait ce qui précédait : il faut donc reconnaître à la fin du phérécratien la valeur de repère essentiel de cette seconde moitié de strophe. Le glyconien final joue d'une certaine autonomie.

Dans cette strophe, la ponctuation forte à la coupe de l'asclépiade mineur, le contre-rejet « uirentis **et** » à la fin de ce vers créent une vivacité rythmique du fait de la discordance entre les deux grilles de lecture. En même temps cependant, cette phrase joue, dans une certaine mesure, sur un unisson avec les structures métriques : non seulement il y a ce repère dominant en fin de phérécratien, mais, de plus, il faut noter dans le phérécratien et le

---

<sup>18</sup> Sur la parfaite concordance entre métrique et rhétorique dans cette strophe de 1.14, cf. p. 233 et p. 460.

glyconien une mise en relief identique des diérèses 1, après « doctae » dans le premier vers, après « pulchris » dans le second, ces deux adjectifs étant chaque fois disjoints des noms placés à la fin. On a donc là une correspondance verticale où la grille rhétorique prend appui sur le cadre métrique pour créer un sentiment de répétition d'un vers à l'autre.

Ce passage joue donc à la fois sur la discordance et l'unisson des deux grilles, métrique et rhétorique, ce qui révèle bien l'incertitude des passions amoureuses évoquées dans toute cette ode.

Cette disposition, où le repère dominant de la seconde moitié de la strophe, en fin de phérecratien, n'a pas un relief fort, ne provoque pas des constructions fort différentes de celles vues précédemment. Ici, le repère moyen ou faible de la fin du phérecratien témoigne d'un énoncé assez ample, mais en coïncidence avec la grille métrique. Le recours à d'autres repères secondaires en cours de vers permet une certaine variété rythmique dans le déploiement du sens.

Nous allons maintenant nous intéresser aux cas où le repère rhétorique majeur intervient non pas en fin de phérecratien, mais en cours de vers.

### c) Repère dominant en cours de vers

Il arrive que le repère majeur de la seconde moitié de la strophe asclépiade b ne soit pas à la fin du phérecratien : on a alors une nette discordance entre les deux grilles de lecture, métrique et rhétorique. La nature de cette discordance est cependant différente, bien sûr, selon l'endroit où intervient le repère majeur. On peut distinguer les cas où le repère majeur intervient à la diérèse 1 du phérecratien de ceux où il intervient à la diérèse 1 ou à la trihémimère du glyconien. Nous étudierons successivement ces deux cas.

#### i. Repère dominant à la diérèse 1 du phérecratien

Ces cas sont ceux où l'articulation essentielle de l'énoncé, dans la seconde moitié de la strophe, se trouve dès le début du phérecratien. En conséquence, la suite se déploie jusqu'à la fin de la strophe sans prendre appui sur des repères très forts. Il s'agit ainsi de cas où la fin de l'énoncé se déploie sur plus d'un vers, donc avec une ampleur certaine, sans avoir un repère fort en coïncidence avec la métrique. Cela ne signifie pas pour autant que la fin du phérecratien soit totalement dépourvue de relief rhétorique. Citons par exemple 1.23. 3-4 :

Vitas inuleo me similis, Chloe,  
quaerenti **pauidam** montibus auis  
**matrem**<sup>D1</sup> non sine **uano**  
aurarum et siluae **metu**.

Dans cette strophe, la comparaison de Chloé avec un faon amène à partir du vers 2 une longue participiale décrivant le pauvre animal perdu dans la nature effrayante. Cette

participiale est organisée autour d'une disjonction « pauidam » qui souligne la coupe du vers 2, puis, dans la seconde moitié de la strophe, la diérèse 1. Cette diérèse 1 est donc le repère rhétorique majeur de cette partie de la strophe, après lequel intervient en rallonge un groupe prépositionnel. Certes, ce dernier est organisé autour d'une disjonction « uano... metu » qui souligne les fins de phérécration et de strophe, mais la place de la préposition « non sine » au début du groupe donne à celui-ci une unité indéniable.

On a donc après la diérèse 1 un long groupe prépositionnel en rallonge « non sine uano || aurarum et siluae metu » qui clôt la strophe sur l'évocation très concentrée de la peur du faon au milieu de la nature : ce groupe se trouve en discordance partielle avec le mètre, puisqu'il débute en cours de vers, mais prend appui cependant sur la fin du phérécration. Par cette discordance des deux grilles, l'inquiétude du faon se trouve soulignée, mais elle demeure cependant maîtrisée à l'intérieur du cadre strophique : comme le dit explicitement le poète, cette inquiétude est vaine, « uano »<sup>19</sup>.

Le cas que nous venons d'étudier montre le rétablissement de l'unisson mètre / phrase, après le rejet devant diérèse 1 d'un mot, grâce à la mise en valeur, secondaire, du changement de vers. Le retour à l'unisson peut être également suscité de façon plus légère par l'unification du glyconien grâce à une disjonction. C'est ce que l'on voit en 3.13. 15-16 :

Fies nobilium tu quoque fontium  
me dicente **cauis** impositem ilicem  
**saxis**,<sup>D1</sup> undes loquaces  
**lympae** <sup>D1</sup> desiliunt **tuae**.

Dans cette strophe, Horace annonce que sa parole poétique pourra immortaliser la fontaine de Bandusie. La puissance célébrante du poète est citée explicitement à partir du deuxième vers dans le groupe ablatif « me dicente » dont dépend tout le reste de la strophe : une disjonction « cauis ... saxis » organise cet énoncé en soulignant la coupe du deuxième vers et la diérèse 1 du phérécration. Cette disjonction crée une discordance phrase / mètre, du fait du rejet de « saxis » : cette complexité rythmique permet de donner une profondeur à l'énoncé, de faire sentir à la fois la vitalité gracieuse de la source et de ses nymphes et la vie éternelle qu'Horace promet à cette source qu'il chante<sup>20</sup>.

La fontaine de Bandousie est paisible et tempérée, elle n'est jamais touchée par la canicule (v. 9-10) ; elle ne paraît avoir rien de grandiose, puisqu'elle est environnée par les animaux des champs (« tauris et pecori », v. 11-12), et qu'on lui sacrifie le rejeton d'un troupeau folâtre (« lasciui gregis », v. 8). Or c'est cette source que le poète veut ranger parmi les fontaines nobles et illustres (« nobilium fontium », v. 13). Il y a donc là une ambiguïté, et

---

<sup>19</sup> La comparaison d'une jeune fille craintive avec un faon est topique et cette ode est imitée d'Anacréon. (cf. R.G.M. Nisbet- M. Hubbard, 1970, p. 274-275). L'originalité d'Horace est, encore une fois, d'enclôre son énoncé dans un espace métrique clos par lequel le rythme acquiert un relief très important.

<sup>20</sup> Cf. ce que nous en avons dit dans la partie B p. 357

le rythme de cette fin d'ode, aux v. 15-16, en témoigne : l'eau de la fontaine est libre et bondissante (« desiliunt », v. 16) et le contre-rejet de « saxis » en témoigne, mais elle n'en est pas moins destinée à l'immortalité. La discordance créée par le rejet se trouve atténuée au vers suivant, dans le glyconien, qui est nettement équilibré par la structure [2+4+2] avec disjonction adjectif/nom des dissyllabes latéraux<sup>21</sup> : on retrouve ainsi un rythme calme qui peint la tranquille assurance du poète.

Dans les deux cas évoqués ci-dessus, la discordance mètre / syntaxe créée par la mise en relief de la diérèse 1 est aussitôt atténuée par un glyconien unifié syntaxiquement. Mais ce n'est pas toujours le cas. On relève en effet le cas de 1.14. 15-16 :

Iactes et genus et nomen inutile:

nil pictis timidus nauita puppibus

fidit.<sup>D1</sup> Tu nisi uentis

debes ludibrium, caue.

Le poète peint ici la violence des flots qui menacent le navire. Le rejet de « fidit » devant diérèse 1 témoigne de la brusquerie des éléments. Or ici, on ne peut pas considérer que cette discordance mètre / syntaxe soit d'aucune manière atténuée par la suite : la fin de phérecratien ne jouit d'aucun relief rhétorique sensible. On a donc bien ici un conflit entre les deux grilles de lecture, métrique et rhétorique, qui ne s'achève qu'avec la fin de la strophe : aussi libre que soit le rythme des énoncés, le poète parvient cependant à les faire s'achever en même temps que la strophe, avec d'ailleurs une clôture rhétorique forte, du fait du verbe principal, « caue ». C'est là un cas remarquable de conflit métrique / rhétorique à l'intérieur d'une strophe asclépiade b : il intervient, et cela n'est pas un hasard, dans une ode agitée où les discordances entre les deux grilles sont nombreuses<sup>22</sup>.

On voit donc que le repère majeur en diérèse 1 du phérecratien laisse après lui un groupe syntaxique long qui est en discordance avec le mètre puisqu'il débute en cours de vers. Selon le relief donné à la fin du phérecratien, cette discordance pourra être atténuée ou, plus rarement, accentuée.

Nous allons maintenant nous intéresser aux cas où le relief majeur de la deuxième moitié de strophe intervient en cours de glyconien, à la diérèse 1 ou à la trihémimère.

## ii. Repère majeur à la diérèse 1 ou à la trihémimère du glyconien

Dans une telle construction, la discordance mètre / syntaxe est aussi importante que dans le cas précédent ; bien plus, elle peut difficilement être atténuée par une mise en relief de la fin du phérecratien, puisque la diérèse 1 ou la trihémimère en sont très proches. La

---

<sup>21</sup> Sur l'effet de cette structure, cf. ce que nous en avons dit *supra* p. 979.

<sup>22</sup> Cf. *supra* p. 233.

différence avec le cas précédent est que le membre qui débute après le rejet est court, puisque, à moins d'un enjambement d'une strophe à l'autre, il se prolonge sur moins d'un vers. Bien souvent, en réalité, ces membres sont des relances finales, qui clôturent l'énoncé sur une dernière idée<sup>23</sup>. Citons par exemple 3.13. 12 :

Te flagrantis atrox hora Caniculae  
nescit tangere, tu frigus amabile  
fessis uomere tauris  
praebes,<sup>D1</sup> et pecori uago.

Après un phérécratien dont la métrique verbale dessine nettement une lecture dactylique, et après le rejet du dissyllabique spondaïque « praebes », intervient en relance un deuxième complément d'attribution « et pecori uago ». Ce second complément forme avec le premier le couple topique des ovins et des bovins, il ne s'agit donc pas d'une surprise finale, mais sa position en relance lui donne un relief original qu'il n'aurait pas eu autrement. Cela contribue à la gaieté qui caractérise la description de la fontaine de Bandusie<sup>24</sup>. De plus on note que la diérèse 1 isole, après elle, un segment métrico-rythmique qui dessine un renversement rythmique : le choriambe « ēt pēcōrī » nous fait passer du mouvement descendant souligné depuis le phérécratien à un mouvement ascendant confirmé par le mot final iambique « uāgō ». Ce renversement participe également à l'enjouement de ce passage.

Cette disposition se trouve complexifiée en 1.21. 7-8, du fait d'une anaphore :

Vos laetam fluuiis et nemorum coma,  
quaecumque aut gelido prominet Algido,  
nigris aut Erymanthi  
siluis<sup>D1</sup> aut uiridis Gragi.

On a ici une relance d'un second groupe génitif alors que la disjonction « nigris... siluis » semblait avoir clos l'énoncé. Sur ce point, l'effet est identique au cas précédent : on a ici une structure assez libre, qui correspond bien à cette ode qui, tout en prenant la forme d'une ode chorale, est en réalité l'expression personnelle de la joie de la paix retrouvée<sup>25</sup>.

Cependant, le rythme est ici complexifié du fait du polysyndète « aut... aut...aut... » qui relie les différents groupes de la strophe et que l'on peut schématiser ainsi :

quaecumque [aut] gelido prominet Algido ||  
nigris [aut] Erymanthi || siluis

<sup>23</sup> Sur ce type de relance, cf. ce que nous en avons dit p. 256.

<sup>24</sup> Sur la gaieté et la vitalité de la source et de l'ode qui la loue, cf. *supra* p. 357.

<sup>25</sup> Comme en 3.13, la relance forme un couple avec le groupe auquel elle est coordonnée : s'opposent en effet les couleurs verte et noire (sur la répartition de ces adjectifs dans la phrase, cf. la note suivante), les froides forêts d'Arcadie et celles, plus chaudes, d'Asie Mineure (cf. D. West, 1995, p. 102). Sur cette ode, cf. *supra* p. 983.

aut uiridis Gragi |||

Les deux premiers « aut » coordonnent par anaphore l'Algide latin et les forêts de Grèce, tandis que le troisième « aut », en relance, ajoute à l'évocation de la forêt arcadienne (« Erymanthus ») celle des bois de Lydie (« Gragus »)<sup>26</sup>.

Mais aussi complexe que soit ce jeu de coordination, il est si bien moulé dans le cadre métrique que chaque « aut » intervient en correspondance verticale aux diérèses 1 de vers consécutifs. On a ainsi une structure rhétorique qui prend appui non pas sur les repères métriques mais sur l'intermot de diérèse 1, ce qui crée un sentiment de discordance répétée et identique des deux grilles métrique et rhétorique. La diérèse 1 prend ainsi un relief rhétorique encore plus fort que dans le cas précédent.

Dans les deux cas que nous venons d'analyser, le membre qui débute après la diérèse 1 est une relance qui s'achève avec la strophe. Mais si c'est la disposition la plus fréquente, il en existe d'autres. Nous citerons le cas de 1.5. 12, qui offre la particularité supplémentaire d'être le seul repère majeur intervenant à la trihémimère :

Qui nunc semper fruitur credulus aurea,  
qui semper uacuum, semper amabilem  
sperat, nescius aurae  
fallacis. <sup>T</sup> Miseri quibus

intemptata nites : me tabula sacer  
uotiva paries indicat uuida

Ici, la trihémimère est le point de départ d'un contre-rejet strophique, puisqu'y débute une phrase qui va se prolonger jusqu'à la fin de la strophe suivante. La structure est donc tout à fait différente des cas précédents et elle est unique en strophe asclépiade b<sup>27</sup>. Par ce contre-rejet, après une ponctuation forte, le poète reprend la parole, pour se donner en exemple, dans une structure en nette discordance avec le cadre métrique qu'elle dépasse. De plus, on notera que la trihémimère isole après elle un segment métrico-rythmique ascendant, formé d'un mot anapestique et d'un mot iambique (« mīserī quībūs ») ; ce rythme ascendant résulte d'un renversement rythmique après le rythme descendant du phérécratien. Il est peut-être même possible de repérer une correspondance verticale d'un vers à l'autre entre le dactyle-spondée

---

<sup>26</sup> Ce jeu de polysyndète est si complexe que les commentateurs hésitent sur la répartition des épithètes. R.G.M. Nisbet- M. Hubbard, 1970, p. 257-258 considèrent que les deux forêts sont à la fois vertes par les feuilles et noires par les troncs. D'autres éditeurs répartissent les adjectifs en attribuant *nigris* à l'Erymanthe et *uiridis* au Gragus : cf. D. West, 1995, p. 102 (c'est ce que semble faire également F. Villeneuve, 1929). Selon R.G.M. Nisbet-M. Hubbard, la place de *nigris* rend cette interprétation peu probable.

<sup>27</sup> Pour les contre-rejets strophiques, cf. notre Partie A.



du phérécratien, « nēscīūs āurāē », et l'anapeste-iambe du glyconien « mīśērī quībūs »<sup>28</sup>. Un renversement rythmique de ce type témoigne de la liberté rythmique dont use le poète dans cette ode pour évoquer les souffrances amoureuses.

Les passages que nous venons d'analyser sont sans doute les cas les plus remarquables où, grâce à un repère majeur en cours de glyconien, le poète donne une profonde liberté au déploiement du sens et laisse ressortir ainsi des discordances mètre / syntaxe à même de dessiner des renversements rythmiques.

### Conclusion de la section

Après l'étude de la seconde moitié de la strophe alcaïque, celle de la strophe asclépiade b révèle une complexité bien moins grande. Ici les intermots susceptibles de jouer le rôle de repère rhétorique sont bien moins nombreux. Cela tient à la fois à la plus grande simplicité de cette strophe (par rapport à la strophe alcaïque) et au fait qu'Horace l'a peu employée. La faiblesse des cas nous a d'ailleurs interdit tout décompte statistique qui aurait été trompeur. Si la strophe asclépiade b est plus simple que la strophe alcaïque, elle permet, par l'association d'un phérécratien et d'un glyconien, des jeux rythmiques intéressants.

Ces deux vers sont courts, sans coupe constante, et très ressemblants, de sorte que des intermots divers peuvent créer d'un vers à l'autre des jeux de correspondance très sensibles. Nous avons essayé ici d'en donner la présentation la plus précise possible. La plupart du temps, Horace fait coïncider la fin du phérécratien avec un repère rhétorique fort ; ces cas d'unisson rythmique soulignent la ressemblance des deux vers, que d'autres intermots en correspondance peuvent encore accentuer : on a vu que la trochaïque deuxième est exceptionnellement utilisée dans des jeux de correspondance, et que c'est surtout les diérèses 1 du phérécratien et du glyconien et la trihémimère du glyconien qui sont employées pour des jeux de correspondance variées qui tirent profit de l'ambiguïté rythmique de l'élément choriambique présent dans ces deux vers.

Mais bien sûr, c'est surtout lorsqu'ils sont des repères majeurs que les intermots en cours de vers prennent toute leur importance. C'est alors presque exclusivement les diérèses 1 qui sont employées ; on rencontre un seul cas où la trihémimère du glyconien est le repère majeur de la seconde moitié de strophe. Le relief donné ou non aux autres intermots ainsi que les correspondances qui peuvent être alors créées donnent ainsi à cette partie de la strophe un rythme assez varié.

---

<sup>28</sup> Pour cela, il faut admettre un relief rhétorique devant le groupe adjectif « nescius aurae fallacis ».

### III.3 COUPES RHETORIQUES DANS LE GLYCONIEN D'ASCLEPIADE A, COMPARE A SON EMPLOI EN ASCLEPIADE B

Les strophes alcaïques et asclépiades b étudiées ci-dessus sont des strophes à deux vers sans coupe constante. Une telle structure strophique rend possible une grande variété de combinaisons de repères rhétoriques. Nous avons essayé au long des pages qui précèdent d'étudier cette diversité.

Nous en arrivons maintenant à l'étude du glyconien dans son emploi en asclépiade a. Cette strophe est formée de trois vers à coupe constante, des asclépiades mineurs, et un vers sans coupe constante, un glyconien. Les trois vers à coupe constante maintiennent un cadre métrique strict qui restreint les libertés rythmiques que l'on pouvait rencontrer en alcaïque ou en asclépiade b. Cette restriction va se faire sentir au niveau du vers sans coupe constante. En effet, en asclépiade b, la variété rythmique du glyconien entre en contact avec la variété rythmique du phérécratien, ce qui multiplie les effets rythmiques possibles (même si, redisons-le, ceux-ci sont bien moins divers que dans la strophe alcaïque). En revanche, en asclépiade a, le glyconien ne peut entrer en correspondance qu'avec l'asclépiade mineur, lequel, du fait de sa coupe constante, a une structure très fixe, ce qui restreint la richesse des correspondances possibles.

Nous allons donc tâcher d'étudier maintenant le glyconien dans son emploi en asclépiade a : nous serons bien sûr amené à faire des comparaisons avec les constats faits sur l'emploi en asclépiade b. Tout l'intérêt de cette étude va être de voir si l'articulation rhétorique du glyconien est différente selon qu'il est employé dans le cadre de la strophe asclépiade b ou dans celui de la strophe a. Nous étudierons d'abord la métrique verbale du vers, avant de nous intéresser à son organisation syntaxico-rhétorique.

#### **III.3. 1 Métrique verbale du glyconien en asclépiade a**

Il est utile de commencer par donner le tableau de la place des mots et intermots dans ce vers :

**Tableau C-56**

	–	–	–	U	U	–	U	X
Monosyllabes	11 :	5 :	7 :	0	1 :	2 :	0	0
<b>Soit en %</b>	<b>17,5</b>	<b>7,9</b>	<b>11,1</b>		<b>1,6</b>	<b>3,2</b>		
Dissyllabes		35 :	6 :	8 :	7 :	1 :	0	37 :
<b>Soit en %</b>		<b>55,6</b>	<b>9,5</b>	<b>12,7</b>	<b>11,1</b>	<b>1,6</b>		<b>58,7</b>
Trissyllabes			16 :	0	11 :	20 :	0	18 :
<b>Soit en %</b>			<b>25,4</b>		<b>17,5</b>	<b>31,7</b>		<b>28,6</b>
Quadrissyllabes				0	0	14 :	0	6 :
<b>Soit en %</b>						<b>22,2</b>		<b>9,5</b>
Pentasyllabes					1 :	0	0	2 :

<b>Soit en %</b>					<b>1,6</b>			<b>3,2</b>
Hexasyllabes						0	0	0
<b>Soit en %</b>								
Total des intermots	11 :	40 :	29 :	8 :	20 :	37 :	0 :	63
<b>Soit en %</b>	<b>17,5%</b>	<b>63,4%</b>	<b>46%</b>	<b>12,7%</b>	<b>31,7%</b>	<b>58,7%</b>	<b>0 %</b>	

Si l'on compare ce tableau au Tableau C-53 établi pour l'emploi du glyconien en asclépiade b, on constate une différence significative. Au début du vers, on note peu de différence, puisque les fréquences de la diérèse 1 et de la trihémimère sont sensiblement les mêmes ; en revanche, on peut voir que le glyconien ne s'achève pas de la même manière en asclépiade a et en asclépiade b : la supériorité écrasante des dissyllabes iambiques finaux que nous avons repérée en asclépiade b (77,1 %), n'est pas aussi exclusive en asclépiade a (58,7 %). En asclépiade a, le glyconien s'achève de façon plus variée : on rencontre davantage de vers s'achevant sur un trissyllabe, ce qui rend plus fréquent des vers homodynes, comme 1.15. 20 :

— — — ∪ — ∪ —

#### crínes púluere cóllines

Reste cependant, comme le note G. Luck<sup>1</sup>, que le glyconien dans son emploi asclépiade a, comme dans son emploi asclépiade b, est essentiellement hétérodyne.

Peut-être ce dissyllabe final moins exclusif en asclépiade a-t-il a pour effet de dessiner un peu moins nettement le choriambre par la métrique verbale ; il est certain que le glyconien d'asclépiade a n'a pas besoin de se distinguer d'un rythme descendant comme c'est le cas en asclépiade b, après le phérécratien.

De plus, on note que le glyconien d'asclépiade a s'achève plus souvent sur des mots de quatre syllabes et plus. Le nombre de quadrisyllabes finaux est impressionnant puisque l'on n'en compte pas moins de 6. Ce quadrisyllabe diambique est remarquable, car il intervient après le partage des brèves, qui est rare ici, comme il l'était déjà en asclépiade b. Choisir de mettre un mot d'un tel poids après l'anomalie prosodique que constitue la division du biforme, témoigne d'une recherche stylistique qui était absolument inexistante dans l'emploi en asclépiade b. Citons par exemple 2.12. 12 :

... tuque pedestribus

dices historiis proelia Caesaris,

Maecenas, melius ductaque per uias

regum colla **mīnācīūm**.

<sup>1</sup> G. Luck, 1989, p. 126-128 attire l'attention sur l'hétérodyne du glyconien en asclépiade a ; celle-ci est pourtant plus importante encore dans l'emploi en asclépiade b, mais sans doute le faible nombre de strophes de ce type a-t-il dissuadé G. Luck de les étudier.

Le poète parle ici des guerres menées par Auguste et affirme qu'un tel sujet dépasse les capacités de sa muse. C'est dans un tel contexte qu'il achève la strophe sur un quadrisyllabe diiambique suivant un partage de brèves : il y a visiblement une vivacité dont témoigne le sens même de l'adjectif, « minacium ». Le contexte est identique en 4.5. 28 :

Quis Parthum paueat, quis gelidum Scythen,  
 quis Germania quos horrida parturit  
 fetus incolumi Caesare ? Quis ferae  
 bellum curet **Hībērīā**?

On voit donc que c'est dans un contexte violent qu'Horace choisit de recourir à cette construction. Qu'elle soit plus fréquente en asclépiade a qu'en asclépiade b confirme des conclusions déjà partiellement tirées : la strophe asclépiade a, du fait de ces trois puissants asclépiades mineurs, est à même de traiter des sujets plus sérieux que la strophe asclépiade b.

Nous allons maintenant nous intéresser à l'organisation syntaxico-rhétorique du glyconien d'asclépiade a. Nous allons tâcher de voir comment le déploiement du sens dans cette strophe peut prendre appui sur une organisation particulière des structures métriques du glyconien : nous pourrions voir quelle différence existe avec l'emploi dans la strophe asclépiade b.

### III.3. 2 Organisation syntaxico-rhétorique du glyconien d'asclépiade a

Nous allons mener ici l'analyse des mises en relief rhétoriques des divers intermots dans le glyconien : comme pour les vers de strophes asclépiades b, nous distinguerons un relief fort (coupe rhétorique), un relief faible mais sensible et un relief peu marqué mais identifiable objectivement. On peut commencer par donner le nombre de ces intermots :

Tableau C-57

Glyconien	-- D1	- T	U F 2	U D 2	- P	U X
Relief fort	5 : 7,9%	0	0	0	1 : 1,6%	/
Relief sensible	12 : 19%	7 : 11,1%	1 : 1,6%	1 : 1,6 %	2 : 3,2%	/
Relief identifiable	3 : 4,8 %	4 : 6,3%	1 : 1,6%	2 : 3,2%	3 : 4,8%	/
Total	20 : 31,7%	11 : 17,5%	2 : 3,2%	3 : 4,8%	6 : 9,5%	/

Par une comparaison avec le Tableau C-55, on peut voir que, dans la répartition des repères rhétoriques, le glyconien se comporte de façon assez semblable dans ses emplois en asclépiade a et en asclépiade b. Là encore, dominent les intermots diérèse 1 et trihémimère, et là encore, la diérèse 1 apparaît comme un repère nettement plus recherché que la trihémimère. Ce sont ces intermots que bien sûr nous étudierons précisément tout à l'heure. Disons cependant un mot d'abord des autres, et de la deuxième trochaïque.

a) Repère rhétorique en trochaïque deuxième

On note que l'intermot féminin en trochaïque deuxième n'est presque jamais souligné syntaxiquement. Les seuls endroits où nous avons reconnu un certain relief sont dans deux strophes consécutives en 2.12. 9-16 :

... Tuque pedestribus

historiis proelia Caesaris,

Maecenas, melius **ductaque** per uias

regum **colla**<sup>F2</sup> minacium.

Me dulcis dominae Musa Licymniae

cantus, me uoluit dicere luridum

fulgentis oculos et bene mutuis

**fidum pectus**<sup>F2</sup> amoribus.

Les strophes précédentes (2.12. 1-9) étaient une *recusatio* où il refusait l'offre de Mécène de traiter en vers lyriques des sujets épiques ; il suggère dans la première strophe citée que Mécène écrive lui-même les victoires d'Auguste, mais dans un style plus prosaïque<sup>2</sup>. Selon lui, les sujets qui lui conviennent davantage sont ceux de l'amour. Bien que la phrase de la première strophe citée ne débute pas en début de vers, on a cependant avec la strophe suivante un net parallélisme entre le « Tu » et le « Me ». Ce parallélisme nous paraît souligné à la fin de ces strophes : elles s'achèvent l'une et l'autre par un dernier groupe objet débutant à la coupe du troisième asclépiade mineur et décrivant, l'un, un sujet violent, les victoires militaires d'Auguste, l'autre, le sujet lyrique de l'amour réciproque :

| ductaque per uias || regum colla<sup>F2</sup> minacium. |||

| et bene mutuis || fidum pectus<sup>F2</sup> amoribus. |||

Ces deux groupes objets sont en correspondance verticale d'une strophe à l'autre. D'abord, bien sûr, ils commencent et s'achèvent aux mêmes positions métriques. Mais de plus, on note que dans les deux cas, on a la même mise en relief de l'intermot rare de deuxième trochaïque. Dans le vers 12, le relief est indéniable : il provient de la disjonction « ductaque ... colla<sup>F2</sup> ». Dans la strophe suivante, au vers 16, le relief est faible mais on peut l'identifier objectivement. Dans ce long groupe nominal, on peut reconnaître un repère à la fin de l'asclépiade mineur, qui correspond à la disjonction « mutuis ... amoribus », mais il n'est

---

<sup>2</sup> Nous employons cet adjectif à dessein : « pedestris oratio », ce n'est pas la prose par opposition au vers, mais par opposition au style élevé de la poésie. Horace, dans ses *Satires*, dit faire des vers inspirés par une « Musa pedestris », et à l'inverse, la prose d'art de Platon, selon Quintilien (*I.O.* 10.1. 81), s'élève au-dessus de l'« oratio pedestris ».

pas impossible d'admettre que « fidum pectus » constitue un groupe unifié au terme duquel on peut admettre un très léger relief, avant qu'intervienne le second terme de la disjonction « amoribus ».

Ainsi les deux trochaïques deuxièmes mises en relief dans ces glyconiens créent un effet de correspondance d'une strophe à l'autre. On notera de plus que ces intermots sont chaque fois suivis d'un quadrisyllabe diambique dont la rareté a été soulignée plus haut<sup>3</sup>. Au vers 12, ce quadrisyllabe peint la force et la violence des sujets que Mécène est invité à traiter dans une œuvre historique ; au v. 16, l'emploi identique du quadrisyllabe invite à comparer les sujets légers que veut traiter Horace aux sujets élevés évoqués précédemment : rapprochés ainsi des sujets civiques, les amours dont veut parler Horace acquièrent une certaine importance.

Nous allons nous intéresser maintenant à la diérèse 1 et à la trihémimère. Comme nous l'avons vu, ces intermots ont une importance rhétorique identique à celle qui leur est donnée en strophe asclépiade b ; pourtant, leur rôle et leur effet rythmique sont nécessairement différents puisqu'ils interviennent à la suite non pas d'un phérécratien mais d'un asclépiade mineur. Il nous faut donc voir quel intérêt stylistique on peut reconnaître à ces intermots.

b) Repère rhétorique en diérèse 1 et en trihémimère

Le glyconien employé en asclépiade a est précédé (et suivi dans la strophe suivante) d'un asclépiade mineur, tandis que celui en asclépiade b est précédé d'un glyconien. Cette différence du cadre métrique a des conséquences évidentes sur l'effet créé par le dernier vers des deux strophes.

En asclépiade b, le glyconien entrainé en correspondance directe avec le phérécratien qui, nous l'avons vu, favorise nettement la lecture dactylique descendante ; dans cette situation, le glyconien pouvait jouer sur un effet de renversement rythmique final. En asclépiade a, le glyconien entre en correspondance avec l'asclépiade mineur, qui lui ressemble beaucoup plus : les relations rythmiques qui peuvent se tisser entre les deux vers sont forcément différentes.

Si le glyconien et l'asclépiade mineur débutent de façon identique sur un spondée suivi d'un élément choriambique, le glyconien peut également entrer en correspondance avec le second hémistiche de l'asclépiade, tant il est vrai qu'il s'achève également de la même manière. Un repère rhétorique en diérèse 1 peut isoler après lui un segment métrico-rythmique identique au second hémistiche asclépiade mineur :

— — — U U — | — U U — U —  
 — — <sup>D1</sup> — — — U U — U —

<sup>3</sup> Cf. *supra* p. 994.

Il n'est que de renvoyer à 1.15. 23-24 pour voir qu'Horace maîtrisait parfaitement la possibilité d'une correspondance verticale à ce niveau :

Vrgent inpauidi | **tē Sālāmīnūs**

Teucer, <sup>D1</sup> **tē Sthēnēlūs scīens**

pugnae, ...

Nous avons déjà cité cette anaphore en « te » pour signaler l'isosyllabie des segments métrico-rythmiques ainsi définis jusqu'aux fins de vers ; mais, l'analyse du schéma métrique montre que ce jeu d'anaphore souligne également la correspondance métrique d'un vers à l'autre. On a ici une structure rhétorique qui entre en net conflit avec le schéma métrique, puisqu'elle souligne une correspondance métrique en prenant appui sur un intermot en cours de vers. La violence des combats épiques ici décrits sont la cause de ce conflit métrique / rhétorique : le poète donne, dans sa strophe, le spectacle d'un déploiement du sens vif et mouvementé.

L'élément choriambique du glyconien entre donc naturellement en correspondance avec celui du second hémistiche de l'asclépiade mineur, puisque les vers s'achèvent de manière identique. On reconnaîtra cependant qu'une correspondance n'est possible que grâce à un repère rhétorique fort en diérèse 1, qui n'est pas fréquent.

La diérèse 1 peut permettre d'autres jeux rythmiques plus complexes. On notera, dans la même ode, le vers 1.15. 12 :

... Quanta moues funera Dardanae

genti !<sup>D1</sup> iam galeam Pallas et aegida

currusque<sup>D1</sup> et rabiem parat.

Au milieu de cette pathétique évocation des combats troyens, Horace décrit ici Pallas s'armant de son casque, son égide, son casque et sa rage. Le dernier terme « rabiem », parce qu'il est abstrait, crée un zeugma sémantique avec les autres termes accumulés, ce qui le met nettement en évidence. Or ce dernier complément d'objet, par son rythme quantitatif, rappelle le premier :

(genti !) **iām gālēām**

(currusque) **ēt rābīēm**

La ponctuation forte à la diérèse 1 de l'asclépiade mineur, ainsi que le changement de membre à la diérèse 1 du glyconien qui suit, mettent en correspondance le premier et le dernier complément d'objet de l'accumulation : l'élément choriambique du premier hémistiche de l'asclépiade est rapproché de celui du glyconien. Cet effet rythmique donne de la force à cet énoncé où s'annonce l'intervention divine dans les combats humains.

Dans cette correspondance verticale comme dans la précédente, le déploiement du sens prend appui sur des repères rhétoriques qui éclairent la strophe de façon nouvelle et met à jour des correspondances verticales peu sensibles dans une lecture purement *ad metrum*. Par là même, les structures métriques font l'objet d'une rythmisation *ad sensum* et sont mis au service de la rhétorique.

Nous venons de voir que la mise en relief de la diérèse 1 du glyconien permet des correspondances avec le premier et le second hémistiche de l'asclépiade mineur qui le précède. Il est possible de voir également un jeu rythmique avec l'asclépiade mineur qui suit. C'est ce que l'on voit en effet en 3.10. 16-17 :

O quamuis neque te munera nec preces

nec tinctus uiola pallor amantium

nec uir Pieria paelice saucius

curuat,<sup>D1</sup> supplicibus tuis

parcas,<sup>D1</sup> nec rigida mollior aesculo

nec Mauris animum mitior anguibus.

Nous avons déjà analysé la structure de cette phrase où le passage de la protase à l'apodose intervient, non pas en changement de strophe, mais en contre-rejet dans le cours du glyconien, précisément à la diérèse 1 de celle-ci. Cet effet de contre-rejet crée une discordance entre le cadre métrique et le cadre phrastique.

Mais on note qu'un jeu de correspondance verbale permet de créer un lien rythmique entre les deux strophes en dépit de la discordance métrique générale. En effet, le verbe de la protase et celui de l'apodose (« curuat » et « parcas ») se trouvent en correspondance verticale, à l'initiale du glyconien et de l'asclépiade mineur, devant les diérèses 1 qui ont chacune un certain relief : le relief dans le glyconien est créé par le changement de proposition, celui dans l'asclépiade mineur par le passage à la rallonge adjectivale finale. La diérèse 1 du glyconien entretient ici la correspondance avec l'asclépiade de la strophe suivante, comme il l'entretenait en 1.15. 12 avec l'asclépiade précédent. On a là un jeu rhétorique qui témoigne d'une liberté étonnante face au cadre métrique. Horace veut ici donner une force toute particulière, et visiblement ironique, à ce *paraklausithuron* : l'ampleur de la phrase est excessive et les jeux rythmiques que l'on trouve ici donnent à cette ode une importance que le thème ne laisse pas attendre<sup>4</sup>.

Tous les cas ci-dessus montrent sans conteste que la mise en relief de la diérèse 1 du glyconien en asclépiade a permis des jeux rythmiques riches. On comprend dans ces

---

<sup>4</sup> Sur l'interprétation ironique de cette ode, cf. p. 354 et p. 826.



conditions que ce repère rhétorique soit nettement préféré à celui en trihémimère où il est difficile de trouver des jeux de correspondance métrique. L'absence de changement de membre à la trihémimère du glyconien montre qu'Horace n'a pas recherché de jeux rythmiques avec ce repère.

### Conclusion de la section

L'étude de l'emploi du glyconien en strophe asclépiade a permet de comprendre le rôle rythmique que joue ce vers à cet endroit de la strophe, et de le distinguer de son emploi en strophe asclépiade b.

Assurément entre l'emploi en asclépiade a et en asclépiade b, il n'y a pas de différence majeure dans les intermots ou dans les repères rhétoriques utilisés dans ce vers. Tout juste peut-on remarquer que la métrique verbale du vers est plus variée en strophe a, à la fin. Les repères rhétoriques sont à peu près répartis de la même manière, principalement en diérèse 1, puis en trihémimère.

Certes donc l'organisation verbale et syntaxique du glyconien est assez proche dans les deux strophes asclépiades, mais les effets de cette organisation sont très différentes. En effet, dans la strophe b, le rythme du glyconien s'associe au rythme du phérécratien, et des correspondances complexes entre ces deux vers s'organisent, qui jouent sur des renversements rythmiques rendus possibles par l'ambiguïté du module choriambique. En strophe a, le glyconien est précédé et suivi d'un asclépiade mineur : c'est avec ce vers, avec son second hémistiche le plus souvent, parfois avec son premier, que des correspondances peuvent naître.

Les jeux rythmiques ainsi créés dans cette strophe a sont intéressants et témoignent d'une utilisation *ad sensum* parfaitement maîtrisée des structures métriques. Mais ces jeux rythmiques n'ont pas la complexité de ceux qu'on rencontre dans la strophe b : il n'y a pas de renversement rythmique par exemple. La strophe a a donc des possibilités rythmiques plus simples que la strophe b : son emploi dans des passages plus graves où il y a coïncidence entre métrique et rhétorique s'explique par là. Mais quand l'agitation des passions invite à une rhétorique plus complexe, les structures métriques peuvent alors suggérer des rythmes originaux.

## CONCLUSION DU CHAPITRE III

Ce troisième chapitre s'est voulu la suite logique du précédent : l'un et l'autre ont entrepris de montrer comment le déploiement de la phrase, dans le cadre d'une strophe quatraine avéré, est à même de donner à ces structures métriques un éclairage original et varié. Les études horatiennes habituelles ont tendance à ne pas suffisamment prendre en compte la diversité rythmique des *Odes* : ou bien les commentateurs ne s'intéressent qu'à l'*éthos* métrique propre à chaque strophe et ne vont pas voir ce que le déploiement de la phrase peut en faire, ou bien ils étudient les jeux de rejets et contre-rejets créés par le déploiement phrastique mais sans distinguer les types de strophes dans lesquels ils interviennent. Ces deux chapitres de notre travail ont entrepris d'étudier comment le déploiement de la phrase et du sens apporte une organisation rhétorique aux structures métriques de chaque type de quatrains.

Nous avons conçu chaque quatrain horatien comme un espace poétique à la forme particulière, dans lequel le sens peut se déployer selon des chorégraphies variées et complexes. L'effet est double. D'un côté, l'organisation syntaxique peut mettre à jour des particularités de chaque espace strophique qui, en lecture *ad metrum*, ne sont que latentes : dans certaines situations, il y a même danger pour l'intégrité du cadre métrique, comme lorsqu'un changement de membre au milieu d'un temps faible *biceps* suggère un renversement rythmique au risque de dilater dangereusement ce biforme. D'un autre côté, les structures métriques ainsi organisées par la syntaxe sont mises au service de la lecture rhétorique : elles participent ainsi au rythme rhétorique, au même titre que les matériels syntaxique, lexical, phonique.

Dans le chapitre II, nous avons étudié les vers à coupe constante : ce chapitre suffisait pour montrer que, dans la strophe saphique, le contrepoint entre métrique et rhétorique adopte quelques schémas bien définis, reconnaissables et fort intéressants rythmiquement. En revanche, pour bien comprendre les autres types de strophes, ce chapitre III était nécessaire pour étudier les vers sans coupe constante, qui forme la seconde moitié des strophes alcaïques et asclépiades b et que l'on rencontre à la fin de la strophe asclépiade a.

L'étude de la seconde moitié de la strophe alcaïque a occupé une large partie de ce chapitre : il s'agit de la strophe la plus utilisée dans les *Odes* et celle qui offre la plus grande diversité d'effets rythmiques. Cette diversité tient à la malléabilité du troisième vers, l'ennéasyllabe à l'articulation verbale et syntaxique très complexe : il suffit de comparer ce troisième vers sans coupe constante à celui de la strophe asclépiade b, le phérécration, pour voir que la strophe alcaïque est bien plus riche en effets rythmiques.

Le rythme dans les odes en strophe alcaïque est ondoyant, complexe et changeant. Aussi ne nous a-t-il pas paru possible d'attribuer chaque effet rythmique à un genre ou à un sujet traité ; tout ce que nous croyons possible de faire, c'est de définir ces effets rythmiques et d'essayer de comprendre la raison de leurs emplois au cas par cas. Rappelons quelques-uns

des effets rythmiques que nous avons reconnus dans la manière d'organiser syntaxiquement l'ennéasyllabe.

Si la trihémimère et la diérèse 3 sont les deux intermots les plus fréquents de cet ennéasyllabe, ils ne sont pas les seuls à jouer le rôle de repère rhétorique et, de ces deux là, c'est l'intermot trihémimère qui forme le repère rhétorique dominant le plus fréquent. Assez souvent, après une coupe rhétorique dominante en trihémimère (ou en diérèse 1), la seconde partie de l'ennéasyllabe forme un groupe syntaxique unifié : celui-ci jouit d'un poids prosodique et sémantique souvent très important. Horace place là une idée forte, une expression qui prend ainsi une grande importance.

Quand les repères rhétoriques ne sont pas à l'un de ces deux intermots habituels mais à des intermots placés davantage vers les extrémités du vers, en diérèse 1 ou en hephthémimère, le vers perd son équilibre habituel. Cela permet des effets vifs de rejets, de contre-rejets ou d'emplois de mots longs, quadrisyllabiques <sup>1</sup>.

Par ces constructions, l'ennéasyllabe permet un rythme fort, puissant, où peuvent s'exprimer des contrastes vifs entre membres courts et membres longs, entre mots courts et mots longs, entre le cadre des vers et l'organisation des phrases qui jouent sur des rejets et des contre-rejets. On comprend, dans ces conditions, que cette strophe alcaïque soit employée pour des sujets importants, quand le locuteur prend la figure du poète civique qui conseille la cité et dénonce l'immoralité des contemporains ou les horreurs des guerres. C'est bien sûr pour de tels sujets qu'une telle utilisation des structures métriques s'avère le plus utile. Mais pour des sujets moins graves, quand le poète revient au domaine, parle d'amour ou d'amitié, ces effets rythmiques interviennent aussi souvent pour mettre l'accent sur une idée forte.

Par ailleurs, certains effets rythmiques dans l'ennéasyllabe peuvent avoir un effet différent : non plus marquer une agitation forte, mais plutôt donner du poids à un énoncé où le poète prend une posture grave et sûre d'elle-même. Il s'agit de l'emploi du repère rhétorique penthémimère et de la mise en relief forte de la fin de l'ennéasyllabe. Le repère rhétorique penthémimère modifie radicalement l'articulation originale du vers ennéasyllabe pour le rapprocher des hendécasyllabes qui le précèdent. Il permet l'expression d'un rythme clair, net et puissant. Par la mise en relief fort de la fin de l'ennéasyllabe, métrique et rhétorique sont mises à l'unisson : cette organisation isole le décasyllabe qui peut alors contenir un énoncé important.

La strophe alcaïque, par ses vers sans coupe constante, témoigne d'effets rythmiques très riches. Ces deux vers, ennéasyllabe et décasyllabe, sont radicalement différents l'un de l'autre et ils diffèrent beaucoup aussi des hendécasyllabes qui précèdent. Ces différences sont sources d'effets rythmiques contrastés et vifs. Mais en même temps, l'organisation du sens est

---

<sup>1</sup> Comme le rappelle J. Marouzeau, 1949 (1), p. 200 l'emploi des mots longs participe d'une rhétorique puissante et ample : la strophe alcaïque paraît ainsi à même de traiter des sujets particulièrement importants.

capable de mettre en évidence entre tous ces vers des correspondances rythmiques qui, autrement, sont insensibles. S'opposent ainsi des effets de contrastes et de correspondances originales qui apportent à l'espace strophique des rythmes très variés, mais toujours puissants et nettement marqués.

Les strophes asclépiades a et b sont plus simples : les vers sans coupe constante, phérécratien et glyconien en strophe b, glyconien en strophe a, ressemblent beaucoup plus l'un à l'autre et aux vers précédents que ce que l'on trouve en strophe alcaïque. Par conséquent, les effets rythmiques sont moins vifs et mouvementés. Par ailleurs, ces vers sont plus simples et leur articulation verbale et syntaxique moins diverse. Ce n'est pas à dire pour autant que ces espaces strophiques n'offrent au déploiement syntaxique aucun effet à explorer, mais ces effets jouent des contrastes bien moins appuyés. En fait, dans ces strophes, les vers sans coupe constante jouent sur les mêmes effets que les asclépiades mineurs : ceux qui naissent de l'ambiguïté du module choriambique.

Ce module choriambique peut suggérer des renversements ou des similarités rythmiques dans un vers ou d'un vers à l'autre. Dans la strophe asclépiade b, le phérécratien et le glyconien paraissent parfois se confronter nettement, l'un suggérant une lecture dactylique, l'autre une lecture choriambique. Cette strophe permet ainsi des rythmes ondoyants et légèrement contrastés, mais sans le poids de la strophe alcaïque.

La strophe a est plus simple encore : si le glyconien y connaît une articulation verbale et syntaxique identique à celle qu'on trouve en strophe b, les jeux de correspondances avec les autres vers ne sont pas les mêmes. Ici, les relations entre le glyconien et l'asclépiade mineur s'apparentent davantage à celles que nous avons identifiées entre l'adonique et l'hendécasyllabe précédent en strophe saphique : il s'agit d'effets d'écho et de rappel.

Ce long chapitre, comme le précédent, a ainsi entrepris de montrer que le déploiement du sens dans les strophes tire profit des structures métriques dont il modifie l'apparence dans le cadre d'une lecture *ad sensum*. Cette lecture fait apparaître des jeux de correspondances, de contrastes dans la structure métrique, qui jouent un grand rôle dans la grille rhétorique. En contrepoint, la grille de lecture métrique maintient une diction liée constante. Par ces jeux rythmiques très variés à l'intérieur de strophes qui diffèrent d'une ode à l'autre, le poète donne, dans cet espace poétique, le spectacle d'un sens complexe et changeant, tout aussi changeant que le monde qu'il entreprend de saisir. Mais les cadres métriques demeurent et, dans ces cadres, le poète parvient à saisir les changements de monde.

Après cette étude des strophes quatrains avérées, il nous reste à nous intéresser aux odes écrites en distiques et monostiques.

## CHAPITRE IV :

### LES MEMBRES RYTHMIQUES DANS LES ODES EN DISTIQUES ET MONOSTIQUES

Dans les deux précédents chapitres, nous avons entrepris d'étudier, le plus précisément possible, comment la phrase organise ses membres dans le cadre de la strophe quatraine, lorsqu'elle cesse d'être en simple coïncidence avec les repères métriques. Nous avons ainsi souligné le rôle que certains intermots peuvent jouer comme coupe rhétorique dans les vers horatiens. Des considérations métrico-rythmiques ont permis de voir comment ces coupes rhétoriques peuvent jouer un rôle de rerythmisation du cadre métrique, en donnant à un vers, en contrepoint, une apparence autre et en créant des correspondances nouvelles entre les vers d'une strophe. Toutes ces études nous ont permis, nous semble-t-il, de donner aux vers horatiens une nouvelle image : le travail de versificateur novateur d'Horace n'a pas seulement consisté à introduire à Rome de nouveaux vers et à leur donner une structure nette ; Horace a également entrepris de faire varier l'apparence rythmique de ces vers, en s'appuyant sur un jeu de contrepoint métrique / rhétorique tout à fait comparable à celui que l'on peut trouver dans les autres versifications latines, dactyliques et iambo-trochaïques.

Le moment est venu, maintenant, de mener une analyse comparable pour les odes en distiques et monostiques. Dans la première partie de notre travail<sup>1</sup>, nous avons rappelé, en nous fondant grandement sur les études de nos prédécesseurs, que la grande majorité de ces odes cachait, en réalité, une structure rhétorique quatraine : c'est le cas de la totalité des odes en distiques éoliens (glyconiens / asclépiades mineurs ; aristophaniens / saphiques majeurs), de la quasi-totalité des odes en monostiques éoliens selon, néanmoins, des dispositions particulières (1.1, 3.30, 1.18, 4.8, 4.10 ; seule l'ode 1.10 semble totalement dénuée de référence à une structure quatraine) et de la plupart des odes en distiques iambo-trochaïques et dactyliques (seules les odes 1.28 et 2.18 n'ont pas de structures quatrain sensibles).

La question qui va se poser va être la suivante : pour les odes où nous avons reconnu l'importance d'une structure rhétorique quatraine, quels sont les effets rythmiques des changements de *côla* en cours de vers ? Quelles rerythmisations permettent-ils ? Rendent-ils

---

<sup>1</sup> Partie A, Chapitre IV.

possibles des jeux de correspondance entre les vers en soulignant ainsi, de façon originale, la structure quatrain ?

Nous allons étudier l'organisation de la phrase dans ces odes, avec l'objectif final de savoir si les jeux rythmiques ainsi créés se font à l'intérieur d'une structure quatrain, comme c'est le cas dans les odes en quatrains avérés où nous avons pu voir des correspondances verticales nouvelles se mettre à jour entre les vers d'une même strophe.

Nous allons mener cette étude en deux temps. D'abord, nous examinerons les odes de versification éolienne : ces odes adoptent des vers identiques à ceux des odes en quatrains avérés (glyconien, asclépiade mineur), ou bien des vers de même famille qu'elles (asclépiade majeur, aristophanien, saphique majeur). Une question qui se posera sera de savoir si le traitement rhétorique qui y est donné est le même.

Ensuite, dans un second temps, nous examinerons les odes de versifications iambo-trochaïques et dactyliques. Ces odes posent des problèmes tout différents : les vers, pour la plupart, n'ont pas de coupe constante, et les monnayages et condensations quantitatives y sont possibles. La régularité métrique des odes en vers éoliens ne se retrouve pas ici ; le problème de la rerythmisation ne se pose plus, par conséquent, dans les mêmes termes. Il paraît donc indispensable d'examiner ces odes à part.

## IV.1 DISTIQUES ET MONOSTIQUES DE METRIQUE EOLIENNE

Les *Odes* d'Horace, rappelons-le, contiennent deux types de distiques éoliens, les distiques glyconien / asclépiade mineur (douze odes) et aristophanien / saphique majeur (une ode : 1.8), et deux types de monostiques éoliens, en asclépiades mineurs (trois odes) et majeurs (trois odes). Sur ces dix-neuf odes, il n'en est qu'une, l'ode 1.11, où la structure rhétorique quatrain est imperceptible. Les vers de ces odes sont ceux des odes en quatrains avérés, ou bien ils leur sont apparentés.

Nous allons essayer de voir ici comment la phrase s'organise dans ces odes, comment des changements de *côla* peuvent intervenir en cours de vers, de façon à donner à ces vers de nouvelles apparences. Nous verrons ainsi, d'une part, si les rythmes nouveaux créés dans ces vers sont les mêmes que ceux reconnus dans les odes en quatrains avérés ; d'autre part, si ces rythmes nouveaux permettent des jeux de correspondance à l'intérieur d'une structure quatrain.

Nous examinerons d'abord les odes en distiques glyconien / asclépiade mineur.

### **IV.1. 1 Les distiques glyconien / asclépiade mineur**

Dans les douze odes écrites en distiques glyconien / asclépiade mineur, nous avons reconnu, à un degré plus ou moins sensible, une structure rhétorique quatrain. Dans notre seconde partie, nous avons montré que le matériel syntaxique et rythmique y était utilisé souvent de façon comparable à ce que l'on trouvait dans les odes en quatrains avérés : appui sur la fin ou la coupe du deuxième vers, nouveau repère vers la fin du quatrain...

De la même manière, maintenant, il va s'agir de voir dans quelle mesure un rythme original, s'appuyant sur des coupes rhétoriques nouvelles, fruits de changement de *côlon* en cours de vers, peut se développer dans les structures quatrains de ces odes et créer des relations rythmiques originales à l'intérieur de cette structure.

Nous commencerons par examiner le relief donné aux différents intermots au cours de ces vers : nous pourrions voir ainsi quelles différences peuvent exister, dans le traitement rhétorique qui est fait de ces vers, dans ces distiques par rapport aux strophes asclépiades a ou b. Ensuite nous verrons comment le relief de ces intermots permet une organisation rhétorique originale de ces quatrains.

#### a) Mise en relief d'intermots : constance et originalité du traitement de ces vers en distiques

Dans un premier temps, il importe de s'interroger sur l'articulation verbale (place des intermots fréquents) et syntaxique (place fréquente des repères rhétoriques) des vers qui composent les distiques glyconien / asclépiade mineur. C'est surtout l'articulation du glyconien qui va nous intéresser ici : tâchons de voir en quoi il se rapproche ou se distingue de son emploi en strophes asclépiades a et b.

## i. Métrique verbale de l'asclépiade mineur et du glyconien

Nous avons examiné au chapitre II la métrique verbale du glyconien employé en strophe asclépiade a et b ; compte tenu de la brièveté d'un hémistiche d'asclépiade mineur, l'étude de sa métrique verbale ne nous a pas paru, quant à elle, intéressante.

On peut ici comparer la métrique verbale du glyconien employé en distiques des glyconiens de strophes asclépiades a ou b. On comparera ainsi ce tableau au Tableau C-53 (glyconien en asclépiade a) et au Tableau C-56 (glyconien en asclépiade b) du chapitre précédent :

Tableau C-58

	–	–	–	U	U	–	U	X
Monosyllabes <b>Soit en %</b>	59 : <b>36</b>	22 : <b>13,4</b>	25 : <b>15,2</b>	1 : <b>0,6</b>	3 : <b>1,8</b>	13 : <b>7,9</b>	1 : <b>0,6</b>	5 : <b>3</b>
Dissyllabes <b>Soit en %</b>		65 : <b>39,6</b>	24 : <b>14,6</b>	21 : <b>12,8</b>	28 : <b>17,1</b>	21 : <b>12,8</b>	3 : <b>1,8</b>	81 : <b>49,4</b>
Trissyllabes <b>Soit en %</b>			23 : <b>14</b>	10 : <b>6,1</b>	26 : <b>15,9</b>	35 : <b>21,3</b>	0 : <b>0</b>	48 : <b>29,3</b>
Quadrisyllabes <b>Soit en %</b>				13 : <b>7,9</b>	3 : <b>1,8</b>	13 : <b>7,9</b>	1 : <b>0,6</b>	21 : <b>12,8</b>
Pentasyllabes <b>Soit en %</b>					4 : <b>2,4</b>	0		7 : <b>4,3</b>
Hexasyllabes <b>Soit en %</b>						0		2 : <b>1,2</b>
Total des intermots <b>Soit en %</b>	59 : <b>36%</b>	87 : <b>53%</b>	72 : <b>43,9%</b>	45 : <b>27,4 %</b>	64 : <b>39%</b>	82 : <b>50%</b>	5 : <b>3 %</b>	164

Les différences de métrique verbale entre le glyconien en distique et ceux de strophes asclépiades a et b sont minimales ; elles semblent néanmoins inciter à reconnaître une plus grande liberté de construction dans le glyconien de distique. D'une part, la tendance à achever le glyconien sur un mot iambique (58,7 % des glyconiens d'asclépiade a, 77,1 % des glyconiens d'asclépiade b), tout en restant majoritaire, est légèrement moins prononcée ici : d'autres constructions se rencontrent, avec un trissyllabe crétique final.

D'autre part, l'intermot trochaïque deuxième, tout en étant toujours peu fréquent, se rencontre davantage que dans les strophes asclépiades a et b (27,4 % contre, respectivement, 12,7 % et 17,1%). Cependant, cet intermot féminin, comme c'était déjà le cas dans les strophes quatrains avérées, évite les anomalies prosodiques repérées par J. Perret<sup>1</sup>.

Ces deux constats incitent à reconnaître une métrique verbale du glyconien un peu plus libre en distiques que dans les strophes asclépiades a et b. Concernant l'asclépiade

<sup>1</sup> J. Perret, 1955 (1), p. 183-190. Pour l'étude de cet intermot dans les strophes quatrains avérés, cf. p. 806.



mineur, encore une fois, la brièveté des hémistiches de part et d'autre de la coupe constante interdit une étude de métrique verbale comparée.

Cependant chaque ode est différente l'une de l'autre, et il paraît difficile de tirer des conclusions de métrique verbale en comparant ces emplois de vers à ceux en strophes quatrains avérées. De plus il se peut qu'à l'intérieur d'une ode, des jeux interviennent qui conduisent à préférer tantôt telle métrique verbale, tantôt telle autre. Ainsi, peut-on comparer la métrique verbale des deux quatrains qui forment le second couple strophique du chant amoébée de l'ode 3.9 : aux paroles du poète, répondent, par imitation et émulation, celles de Lydie :

3.9. 9-12 :

“Me nunc Thressa Chloe regit,  
dulcis docta modos et citharae sciens,  
pro qua non metuam mori  
si parcent animae fata superstiti.”

3.9. 13-16 :

“Me torret face mutua  
Thurini Calais filius Ornyti,  
pro quo bis patiar mori,  
si parcent puero fata superstiti.”

On peut noter que dans les paroles de l'homme, celles du premier quatrain, les intermots diérèse 1 et trihémimère des glyconiens sont chaque fois présents, alors qu'ils n'apparaissent pas avec la même régularité dans la réponse de Lydie : cela permet un isolement de l'élément choriambique des glyconiens (« Thrēssā Chlōē », « nōn mētūām ») qui répond aux éléments choriambiques également isolés du premier asclépiade mineur (« dōctā mōdōs | ēt cīthārāe ». Cet isolement des choriambes n'est pas aussi systématique dans la réponse de Lydie. À l'aspect répétitif de la métrique verbale de l'amant, la femme répond avec plus d'originalité et, par conséquent, plus d'expressivité : le « me torret » initial sacrifie ainsi l'isolement du choriambe à un positionnement puissant du verbe en début de phrase<sup>2</sup>. Dans ce chant amoébée, où les deux anciens amants rivalisent de ruses pour se cacher leurs sentiments réciproques, avant que finalement ne tombent les masques, Lydie semble avoir plus d'adresse.

Tout cela relève cependant exclusivement de la métrique verbale et ne met aucunement en jeu la syntaxe. Or, c'est bien sûr le relief rhétorique et syntaxique apporté à ces intermots qui va nous permettre vraiment de reconnaître des constantes et des originalités dans l'utilisation en distiques de ces vers.

## ii. Repères syntaxiques dans l'asclépiade mineur et le glyconien

---

<sup>2</sup> Nous reprenons cette étude de métrique verbale à D. West *art. cit.*, in S. Harrison, 1995, p. 104. Il reconnaît de plus (p. 106) la monotonie des paroles de l'homme dans le rythme accentuel régulier des deux premiers vers (3.9. 9-10). Cf. également ce que nous avons dit sur ce couple de strophes p. 578. Assurément, nous prenons nos distances par rapport à ces analyses : D. West ne parle pas d'isolement du choriambe mais de respect de « diérèse facultative » sans que le terme soit bien justifié ; de plus, le critique anglais donne à l'accent de mot un rôle rythmique très discutable. Malgré tout, et en dépit de l'absence de rôle joué par la syntaxe, il est possible d'admettre que la pure métrique verbale joue ici un rôle stylistique.

➤ *Dans l'asclépiade mineur*

Dans l'asclépiade mineur, on note peu de divergences, dans le relief rhétorique donné aux intermots en cours de vers, entre ce que l'on trouve dans l'emploi en strophes a et b et dans l'emploi en distiques. Toujours domine, comme coupe rhétorique assez fréquente, la diérèse 1 qui, achevant un rejet, provoque un effet de vivacité évidemment très notable.

Dans l'ode amébéée 3.9 qui témoigne d'une régularité rythmique tout à fait exceptionnelle, où les deux anciens amants rivalisent pour laisser croire à leur actuelle indifférence l'un pour l'autre, lorsqu'enfin Lydie cède et reconnaît qu'elle aime encore, le rejet et la coupe diérèse 1, en 3.9. 22, provoquent un effet très fort :

“Quamquam sidere pulchrior  
**ille est**,<sup>D1</sup> tu leuior cortice et inprobo  
iracundior Hadria,  
tecum uiuere amem, tecum obeam lubens”.

La relation en chiasme « pulchrior ille, tu iracundior » ne prend pas appui sur le cadre métrique<sup>3</sup> ; le changement de membre intervient en plus cours de vers et le rejet de « ille est » montre combien Lydie se reconnaît faible face à la passion amoureuse. En dépit de toute logique, malgré la beauté du premier et la violence du second, c'est ce dernier qui emporte le cœur de la jeune femme. Cet « ille est » exprime cette sorte de dépit, d'aveu de faiblesse ; le mot paraît lâché, abandonné par Lydie.

Dans cette ode, l'unique autre rejet que l'on rencontre se trouve au vers 6 : il s'agit cette fois du rejet d'un trissyllabe molosse, qui crée ensuite une coupe rhétorique trihémimère. La coupe rhétorique trihémimère dans l'emploi en distiques est peu fréquent, comme elle l'était déjà en strophes a et b : elle a un poids tout différent de la diérèse 1 : le « molosse en rejet » a évidemment une lourdeur qui crée une discordance plus insistante entre la rhétorique et la métrique. Citons 3.9. 5-8 :

“Donec non alia magis  
**arsisti**<sup>T</sup> neque erat Lydia post Chloen,  
multi Lydia nominis,  
Romana uigui clarior Ilia.”

Cette strophe est la première réponse de Lydie ; alors que dans la dernière que nous avons analysée plus haut, elle avoue qu'elle aime toujours son interlocuteur, ici elle en est encore à rivaliser avec lui. Il lui a reproché, v. 1-4, de l'avoir abandonné pour un autre (« quisquam potior ») ; Lydie lui retourne le reproche en reprenant ses expressions, mot pour mot, mais en donnant beaucoup plus de poids à l'expression : Lydie rejette le verbe « arsisti » et crée un décalage entre métrique et rhétorique totalement inexistant dans les paroles du

---

<sup>3</sup> Cf. ce que nous en avons déjà dit p. 468.

premier locuteur. Ce rejet du verbe molossique « arsi » , la trihémière rhétorique qui s'en suit, donne bien sûr une vivacité beaucoup plus grande à ce souvenir, empreint de reproche, de l'époque révolue où l'interlocuteur « brûlait » encore pour Lydie. Le nouveau membre propositionnel qui débute après la trihémière, avec la place du verbe à l'initiale, « neque erat Lydia post Chloen », montre encore un peu plus la force de l'accusation adressée à l'homme d'avoir abandonné sa maîtresse.

Dans ce chant amébé, Lydie témoigne d'une expressivité plus grande, use d'un rythme plus vif, que son interlocuteur ; elle cherche à paraître sûre d'elle-même, jusqu'à ce que finalement, au dernier quatrain, elle cède et reconnaisse combien elle reste amoureuse de son ancien amant.

Concernant les coupes rhétoriques féminines, les trochaïques deuxième (au premier hémistiche) et quatrième (au second), il n'y a là non plus grande différence avec ce que l'on trouvait dans l'emploi de l'asclépiade mineur en strophes a et b : ce sont des repères rhétoriques exceptionnels. Il n'y a qu'un endroit où un intermot féminin correspond à un changement de proposition : il s'agit de 4.1. 22 :

Illic plurima naribus  
duces tura, <sup>F2</sup> Iyraque et Berecynthia  
delectabere tibia  
mixtis carminibus non sine fistula.

Dans ce premier poème du nouveau recueil d'*Odes*, Horace renoue avec sa poésie lyrique et il s'interroge sur sa capacité à être amoureux et à chanter l'amour<sup>4</sup>. Tout au long de cette ode, le thème amoureux fait ainsi l'objet d'une réflexion qui conduit à se demander quelle place il peut prendre dans le lyrisme que veut créer Horace dans ce livre. Certes, l'amour, sous sa forme élégiaque, est source de souffrances et le poète s'avoue, vaincu par Vénus, pris par cet amour douloureux, malgré lui et malgré son âge. Mais Horace montre l'existence d'un autre amour, dont il se dit incapable aujourd'hui, comme dans une *recusatio*, mais qu'il décrit malgré tout à travers la figure de Paulus Maximus.

L'amoureux Paulus est noble, beau et éloquent (« et nobilis et decens et non tacitus ») : ces qualificatifs semblent être ceux d'une poésie lyrique amoureuse telle qu'elle conviendrait à Horace<sup>5</sup>. À travers Paulus Maximus pourra se construire, d'après le poète, une célébration de Vénus digne et convenable. Les coïncidences entre fins de phrases et fins de

---

<sup>4</sup> Sur la valeur métapoétique de cette ode, et sur son rôle de préface du livre IV, cf. ce que nous en avons dit p. 361 et p. 505.

<sup>5</sup> Par opposition à l'amour élégiaque qui conduit au silence : « cedit lingua ». L'angoisse de l'amant élégiaque qui ne peut plus parler est un *topos* de la poésie amoureuse. Sur cette opposition entre l'élégie muette et le lyrisme, cf. Ovide, *Héroïdes* 15 et l'analyse qu'en fait J. Dangel, 2008.

quatrain, les anaphores en début de vers ou de strophe (4.1. 9-28) créent un rythme posé, grâce à une rhétorique cadrée autour des repères métriques.

Pourtant, malgré tout, l'ambiguïté de Vénus demeure. Certes, la célébration de la mère des Énéades pourra se faire d'après un rite antique près du lac albain, selon des pratiques italiennes<sup>6</sup> ; mais l'exotisme revient : la statue de marbre, que promet le poète à Vénus au nom de Paulus, sera placée sur des poutres de thuya (v. 20 : « sub trabe citrea »), mêlant ainsi cette pierre du triomphe ancestral à un bois précieux qui témoigne du luxe contemporain<sup>7</sup>.

Surtout, dans la strophe qui nous intéresse ici, même si le rythme demeure parfaitement cadré dans un quatrain clos, des mouvements originaux mettent en évidence la sensualité de la déesse. En 4.1. 21-24, l'image de la célébration de Vénus n'est plus celui d'un triomphe à la romaine, dans un rythme clair et univoque, mais celui des fêtes phrygiennes, où se mêlent les odeurs fortes de l'encens et les sons de la lyre, de la flûte bérécyntienne et du chalumeau.

Le rythme de cette strophe 4.1. 21-24 est exceptionnellement complexe pour un asclépiade mineur : le repère propositionnel à un intermot féminin est unique dans les asclépiades en distiques, de plus, la coupe métrique est effacée par un enclitique élidé (« lyraque | et... ). Cela met très sensiblement en évidence un rythme rhétorique. Les deux mots pentasyllabiques suivis « Berecynthia || delectabere » le renforcent : ils invitent à une diction « prosaïque », et ce d'autant plus qu'une épanalepse phonique souligne la valeur rythmico-rhétorique de ces deux mots : « **Berecynthia delectabere** ». En fait, il semble bien que cette proposition vise à créer en contrepoint du cadre métrique, un rythme très original : le groupe syllabique « bĕrĕ », pyrrhique, tantôt précède (**Berecynthiā**) tantôt suit (**dēlectābere**) trois syllabes dont deux au moins sont longues, comme si l'on suggérait la confrontation entre un ionique mineur et un ionique majeur. En contrepoint de la diction *ad metrum*, se trouve ainsi suggéré un rythme lascif, où ressortent les éléments ioniques, au moment même où sont évoquées les musiques phrygiennes.

Par là, le poète peint l'ambiguïté de Vénus, déesse tout à la fois solennelle, agréable et sensuelle. Horace, dans cette *recusatio*, se dit incapable de célébrer ainsi Vénus et il renvoie la tâche à Paulus. En même temps, par prétéition, il fait ce qu'il dit ne pas pouvoir faire et pratique un lyrisme à la fois léger, amoureux et convenable.

---

<sup>6</sup> L'aspect très italien de cette célébration de Vénus est souligné par H.P. Syndikus, 2001, p. 276 qui y voit une grande différence par rapport aux célébrations que l'on trouve dans Sapho (par exemple fr. 2 L.P. ) et par M.C.J. Putnam, 1986, p. 39-40 qui est sensible aux qualités très romaines de Paulus, à sa *nobilitas*. Par ailleurs, le rite salien décrit en 4.1. 25-28 est celui que l'on trouvait en 3.18. 15-16 : à ce sujet, cf. ce que nous en avons dit p. 376.

<sup>7</sup> Si le lac albain évoque le passé le plus antique de Rome où se trouvent plusieurs sanctuaires importants, il est aussi un lieu de villégiature. Selon M.C.J. Putnam, 1986, p. 37, la vue sur le lac albain fait de cet endroit un lieu sensuel : le thuya y participe également.

Dans ce vers 4.1. 22, le repère rhétorique en trochaïque deuxième est le point de départ d'un rythme très complexe, et tout à fait exceptionnel dans les *Odes*. En réalité, globalement, l'asclépiade mineur employé en distiques paraît être utilisé de façon semblable à ce que l'on trouve en strophes a et b. En dépit de cas particuliers et stylistiquement remarquables, c'est toujours la diérèse 1 qui est le repère rhétorique le moins rare, tandis que les repères féminins sont presque totalement évités.

➤ *Dans le glyconien*

▪ Examen statistique

Si l'on se tourne maintenant vers le glyconien, on peut, semble-t-il, relever davantage de différences entre l'emploi en distiques et celui en strophes a et b. Comme ce vers n'a pas de coupe constante, les repères rhétoriques peuvent intervenir à des endroits variés, et l'étude de ces repères nécessitent plus de précision : comme nous l'avons fait pour le glyconien en strophes asclépiades a et b, nous allons donc examiner non seulement les changements de membres rythmiques qui apportent un relief rhétorique fort, mais également les disjonctions adjectif /nom, qui créent un relief faible mais sensible, et les fins de groupes nominaux conjoints, qui créent un relief peu marqué mais identifiable objectivement. La recherche de repères de ce type permet d'établir le tableau suivant, que l'on comparera au Tableau C-55 (glyconien en asclépiade b) Tableau C-57 (glyconien en asclépiade a) :

**Tableau C-59**

<b>Glyconien</b>	-- D1	- T	U F 2	U D 2	- P	U X
Relief fort	14 : 8,5%	1 : 0,6%	3 : 1,8%	9 : 5,5%	6 : 3,7 %	/
Relief sensible	16 : 9,8%	23 : 14%	10 : 6,1%	1 : 0,6%	1 : 0,6%	/
Relief identifiable	9 : 5,5%	6 : 3,7%	6 : 3,7%	5 : 3%	5 : 3%	/
Total	29 : 17,7%	30 : 18,3%	19 : 11,6%	15 : 9,1%	12 : 7,3%	/

En comparant la fréquence de ces repères à celle que l'on trouve en strophes asclépiades a et b, quelques différences semblent apparaître.

D'abord, la diérèse 1, qui était le repère rhétorique dominant en strophes a et b, perd ici de sa toute puissance : certes c'est l'intermot qui coïncide le plus souvent avec un changement de membre rythmique, mais par ailleurs, globalement, d'autres repères, et la trihémimère, ont une importance équivalente.

De plus, la mise en relief de l'intermot trochaïque deuxième est moins rare que dans l'emploi en strophes a et b. Enfin, la diérèse 2 paraît d'une fréquence un peu plus grande dans l'emploi en distiques : surtout elle a, dans plusieurs cas, un relief fort grâce à un changement de membre rythmique, ce qui ne se rencontre jamais en strophes a et b.

L'intérêt rythmique des diérèses 1 et 2 nous semble devoir être évalué en prenant en compte le cadre strophique d'ensemble, ce que nous ferons plus loin. Disons seulement un

mot, avant cela, de la trochaïque deuxième. La mise en relief de cet intermot féminin mérite d'être soulignée en elle-même, sans qu'il y ait besoin de prendre en compte le contexte, tant est remarquable ce partage du biforme.

▪ La trochaïque deuxième

La trochaïque deuxième forme un repère rhétorique moins rare dans l'emploi du glyconien en distiques que dans celui en strophes a et b : alors qu'en strophes a et b, seuls 4 intermots féminins dans le glyconien ont un relief rhétorique, on en compte 19 en distiques. Nous avons reconnu, plus haut, dans le glyconien en distiques, une plus grande liberté concernant la métrique verbale que dans son emploi en strophes a et b : ce nouveau constat sur le relief de l'intermot féminin confirme cette impression.

Alors qu'en strophes a et b, le glyconien a essentiellement pour fonction de clore la strophe, parfois certes de façon originale, en distiques en revanche, le glyconien est utilisé au premier et au troisième vers de la structure quatrain : le vers y est au centre du déploiement de la phrase, ce qui peut conduire à des effets rythmiques beaucoup plus variés, dont la coupe rhétorique féminine est un bon exemple.

Évidemment, le relief rhétorique donné à ces intermots féminins n'est jamais très fort : quant il résulte d'un changement de membre rythmique, il ne s'agit jamais d'un membre propositionnel, mais d'une coordination de groupes nominaux, adverbiaux, adjectifs. En revanche, dans plusieurs cas de disjonction adjectif / nom, le partage syntaxique du biforme participe à des effets rythmiques très sensibles. On en repère plusieurs cas dans l'ode 3.24. Cette ode, dans la veine des *Odes Romaines*, dénonce la corruption des mœurs contemporaines et appelle à une réforme morale. Nous avons vu, dans la première partie de notre travail, que cette ode, si elle a bien une structure quatrain, laisse plusieurs fois la phrase se déployer avec ampleur, en contradiction avec ce cadre quatrain<sup>8</sup>. Cela donne bien sûr une force à l'expression. Le relief des intermots féminins participe également, à son échelle, à ce contrepoint complexe entre métrique et rhétorique. Déjà lorsque le poète cite le contre-exemple des barbares, il dénonce le goût romain du luxe avec une vigueur évidente : citons 3.24. 17-20 :

Illic matre carentibus  
priuignis mulier temperat innocens  
nec **dotātā**<sup>F2</sup> rēgīt uirum  
**coniunx** nec nitido fidit adultero.

La proposition « nec dotata regit uirum coniunx » est en décalage complet avec la structure métrique : la disjonction « dotata... coniunx » donne, après le participe, un relief

---

<sup>8</sup> Cf. p. 275.

bien identifiable à l'intermot féminin, et « coniunx » est placé en rejet. Il y a là, à n'en pas douter, la volonté de créer un rythme vif qui s'apparente à la diatribe<sup>9</sup>.

C'est la même dénonciation, non dénuée d'ironie, des mœurs contemporaines qu'on retrouve à la fin de l'ode, où, deux fois, en 3.24. 59 et 61, l'intermot féminin du glyconien est mis en relief par une disjonction. De plus entre ces deux vers, l'asclépiade mineur 3.24. 60 souligne également l'intermot féminin du second hémistiche par la relance d'un groupe nominal. Citons 3.24. 56-63 où le poète fait le portrait d'un *ingenuus puer* :

56                   ..., ludere doctior  
  
seu Graeco iubeas trocho  
seu malis uetita legibus alea,  
cum **periūrā**<sup>F2</sup> patris **fides**  
60    consortem socium *fāllāt*<sup>F2</sup> et hospites,  
  
**indignōquē**<sup>F2</sup> pecuniam  
62    **heredi** properet. ...

La mise en relief de ces trois intermots féminins, dans trois vers consécutifs, dans la même phrase, ne peut qu'être sensible stylistiquement. Il y a là la volonté de créer des sentiments de renversement rythmique. Les mots trochaïques ou à fin trochaïque, « periura, fallat, indigno » montrent le but de ce jeu rythmique : dénoncer avec vigueur l'immoralité de ces Romains hellénisés qui se sont éloignés du mode de vie austère de leurs ancêtres.

Il semble bien que le glyconien, que l'on trouve deux fois dans les quatrains que forme le double distique glyconien / asclépiade, soit utilisé avec plus de liberté que dans les strophes a et b : ici, le glyconien n'est plus le vers qui clôt la strophe, il accompagne le déploiement du sens et peut, à ce titre, accueillir des effets rythmiques variés. C'est ce que nous voyons pour l'intermot trochaïque deuxième. En examinant comment sont utilisées d'autres coupes rhétoriques, on s'aperçoit également que ces utilisations originales du glyconien permettent des effets rythmiques qui prennent en compte l'ensemble du quatrain : c'est ce que nous allons voir maintenant.

---

<sup>9</sup> Comme le notent F. Plessis – P. Lejay, 1911, p. 170, n. 9 : cette remarque toute négative concernant la civilisation des Gètes est en fait une allusion directe à la tradition romaine relative au mariage : si celui-ci « venait à être dissous sur la demande du mari, ce dernier se voyait contraint de rendre tout ou partie de la dot ». L'avantage que la femme peut ainsi avoir sur l'époux est un sujet topique de plaisanterie dans la comédie latine : cf. H.P. Syndikus, 2001, p. 202 n. 26.

b) Organisation rhétorique des structures métriques

Nous venons de voir que l'intermot trochaïque deuxième était moins rarement mis en relief en distiques qu'en strophes a et b. Pour autant, évidemment, il jouit rarement d'un relief fort : rares sont les cas où il coïncide avec un changement de membre rythmique, et il ne s'agit alors jamais d'un membre propositionnel. Mais pour un intermot qui constitue naturellement une gêne prosodique, cette mise en relief, aussi ténue qu'elle soit, est notable.

En revanche, d'autres intermots dans le glyconien jouent le rôle de point de repère rhétorique fort : grâce à eux s'articule l'organisation rhétorique des quatrains. Nous allons nous intéresser successivement à deux intermots qui jouent ce rôle de repère : en diérèse 2 et en diérèse 1.

i. Articulation autour de la diérèse 2

L'intermot diérèse 2 ne constitue pas un incident prosodique aussi important que la trochaïque deuxième. Dans l'emploi en distiques, il forme un repère rhétorique moins rare qu'en strophes a et b. Surtout, on compte neuf cas où cette diérèse 2 est le lieu d'un changement de membre rythmique, alors qu'elle ne l'était jamais en strophes a et b. La diérèse 2 devient ainsi le lieu de changement de membre syntaxique le plus fréquent dans le glyconien après la diérèse 1.

À l'intérieur d'un double distique glyconien / asclépiade mineur, la diérèse 2 du glyconien, surtout quand il s'agit du troisième vers du quatrain, peut constituer, pour ce quatrain, un repère central. Il est tentant de comparer ce repère de diérèse 2 du glyconien au repère de diérèse 4 dans l'asclépiade mineur : nous avons vu que la diérèse 4 permettait un effet de rythmisation rhétorique du vers, en donnant à l'ensemble de l'énoncé un rythme qui entre dans un contrepoint original avec le mètre<sup>10</sup>. Il semble en aller de même pour la diérèse 2 du glyconien employé en distique.

En fait, l'étude des cas montre que l'ode 1.13 emploie, semble-t-il plus que toutes les autres odes, la diérèse 2 du glyconien comme repère essentiel pour l'ensemble du quatrain. Nous avons dit déjà combien cette ode, inspirée de Sappho, ressemble à une chanson d'amour légère, et un peu conventionnelle<sup>11</sup>. L'utilisation de la diérèse 2 comme repère important dans la phrase permet un effet de *uariatio* dans le chant. Dans trois quatrains sur cinq, on note que la phrase s'achève sur un dernier membre propositionnel débutant à la diérèse 2 du troisième vers, le glyconien. Deux fois, il s'agit d'une rallonge : en 1.13. 7, on a affaire à une proposition participiale :

Tunc nec mens mihi nec color  
certa sede manet, umor et in genas

---

<sup>10</sup> Cf. p. 821.

<sup>11</sup> Cf. p. 272.



furtim labitur, <sup>D2</sup> arguens

quam lentis penitus macerer ignibus.

Cette rallonge participiale, intervenant à la diérèse 2 du glyconien vient apporter une touche supplémentaire de *pathos* grâce à l'exclamative indirecte « quam penitus ». Ce repère rhétorique de diérèse 2 modifie le rythme habituel à la fois de l'énoncé (rallonge inattendue) et du mètre (utilisation d'un intermot en cours de vers). En même temps, l'on demeure dans le cadre parfaitement strict d'un quatrain fermé : la simplicité de la chanson d'amour demeure.

La ressemblance de la diérèse 2 du glyconien avec la diérèse 4 de l'asclépiade mineur est sensible en 1.13. 15 :

13 Non, si me satis audias  
speres perpetuum **dūlcĭā** barbāre  
15 laedentem **ōscūlā**, <sup>D2</sup> quae Venus  
quinta parte sui nectaris imbuit.

Felices ter et amplius

quos **inrupta** tenet **cōpūlā** <sup>D4</sup> nec malis

diuolsus querimoniis

20 suprema citius soluet amor die

Il est intéressant ici de s'arrêter sur les correspondances verticales créées entre les trissyllabes dactyliques devant diérèse 4 de l'asclépiade mineur et devant diérèse 2 du glyconien. La correspondance entre l'adjectif et le nom (*dulcia* / *oscula*) fait sentir d'emblée la proximité entre ces deux intermots qui sont suivis d'un élément crétique ou dactylique. Puis d'un quatrain à l'autre, entre la diérèse 2 du troisième vers du quatrain 1.13. 13-16 et la diérèse 4 du deuxième vers du quatrain 1.13. 17-20, une relation s'instaure entre les « *dulcia oscula* » que blesse l'amant de Lydie et l'« *inrupta copula* » que désire le locuteur, amant plus serein que le « *barbare* » Télèphe. Cette relation entre les deux groupes nominaux est d'autant plus forte que, en correspondance verticale, ce sont les phonèmes vocaliques eux-mêmes qui sont répétés (**ōscūlā** / **cōpūlā**). Il semble qu'il y ait là une recherche de contraste : le rythme souligne l'opposition entre ce baiser « *barbare* » sur les *oscula* de Lydie<sup>12</sup> et les liens d'union véritable, d'une « *inrupta copula* » dont rêve le locuteur. Visiblement, Horace utilise ici la

---

<sup>12</sup> Suivant ici l'interprétation de F. Villeneuve (*trad* : la douce petite bouche), nous reconnaissons dans « *oscula* » les lèvres de Lydie, ou mieux, par métonymie (second sens de *osculum* : le baiser), la « bouche aux doux baisers ». R.G.M. Nisbet – M. Hubbard, 1970, p. 175 reconnaissent une ambiguïté dans l'expression et notent que certains éditeurs entendent dans *laedere oscula* « appliquer des baisers », mais le nectar de Vénus semble mieux s'appliquer à la Lydie qu'à Télèphe.

diérèse 2 du glyconien pour créer un rythme original qui permet des correspondances nouvelles d'un vers à l'autre<sup>13</sup>.

Ces recherches de correspondances sont cependant plus sensibles encore dans le premier quatrain de cette même ode, en 1.13. 1-4 :

Cum tu, **Lydīā**, Telephi  
 ceruicem roseam, **cērēā** Telephi  
 laudas **brācchīā**,<sup>D2</sup> uae, meum  
 feruens difficili bile tumet iecur.

Il y a évidemment ici des correspondances verticales entre les diérèses 2 des deux glyconiens et la diérèse 4 de l'asclépiade mineur qu'ils encadrent. Ces correspondances sont renforcées par l'épiphore métrique de « Telephi » devant ces intermots (Lydia<sup>D2</sup> / cerera<sup>D4</sup>) et par la relation adjectif / nom (cerea<sup>D4</sup> / brachia<sup>D2</sup>). On a là un exemple des relations nouvelles que le poète parvient à créer entre les vers d'un même quatrain. Une régularité rythmique d'une nature nouvelle se met en place : ce rythme rhétorique original se fait sentir en contrepoint du cadre métrique qui demeure cependant toujours parfaitement clos sur lui-même. Dans le cadre d'une chanson d'amour simple et légère, le poète crée des jeux de variations.

D'autres odes également contiennent un repère rhétorique à cet endroit et jouent sur des correspondances verticales avec le second hémistiche de l'asclépiade mineur. En 3.28. 13-16, il y a des changements de membres à la diérèse 2 du glyconien et à la diérèse 4 de l'asclépiade mineur qui suit :

summo carmine,<sup>D2</sup> quae Cnidon  
 fulgentisque tenet Cycladas<sup>D4</sup> et Paphum  
 iunctis uisit oloribus ;  
 dicetur merita Nox quoque nenia.

Ces correspondances verticales d'un genre original incitent à une lecture colométrique :

	summo cārmīnē <sup>D2</sup>
quāe Cnīdōn	fulgentisque tenet Cŷclādās <sup>D4</sup>
ēt Pāphūm	iunctis uisit oloribus

<sup>13</sup> B. Arkins *art. cit.*, in N. Rudd, 1993 (éd.), p. 107 reconnaît dans cette ode une parodie des descriptions saphiques et catulliennes des symptômes physiques de l'amour : la dernière strophe qui évoque un amour sans querelle est d'un irréalisme qui dénoncerait la parodie. La complexité rythmique de ce passage fait entendre le jeu générique de cette ode.

Diérèse 2 et diérèse 4 mettent en correspondance, après elle, deux sites voués à Vénus, Cnide et Paphos. Là-encore, on a un rythme rhétorique original créé par la diérèse 2 du glyconien. On notera que ce rythme rhétorique entre dans un contrepoint complexe avec le cadre métrique : cela conduit à des contre-rejets, de « quae Cnidon » et « et Paphum ». Ce rythme complexe met l'accent sur la complexité générique de cette ode. Se présentant comme une invitation à fêter les Neptunalia, le poème se rapproche d'un certain point de vue de l'hymnique, dont le rythme est simple et mnémonique : l'énumération des divinités à chanter en 3.28. 9-16 peut se présenter comme des invocations en forme de litanie. Mais, en s'achevant ainsi sur ce rythme complexe bien que parfaitement moulé dans le quatrain, le poète met l'accent sur l'aspect érotique du sens de cette ode<sup>14</sup>.

La diérèse 2 du glyconien forme ainsi un repère rhétorique intéressant : il permet des correspondances verticales remarquables avec la diérèse 4 de l'asclépiade mineur. Dans ces distiques, chaque glyconien est précédé et suivi d'un asclépiade mineur : on comprend que des correspondances de ce type y soient recherchées et cela peut expliquer la plus grande fréquence de ce repère dans l'emploi du vers en distique. Intéressons-nous maintenant au repère rhétorique en diérèse 1 et à la manière dont l'énoncé s'articule autour de lui.

ii. Articulation autour de la diérèse 1

Si la diérèse 2 permet ces correspondances originales, surtout exploitées en 1.13, la diérèse 1 offre également des possibilités comparables. Nous avons dit qu'en distiques, la diérèse 1 était moins dominante que dans l'emploi en strophes a et b ; malgré cela, elle reste le repère rhétorique le plus fréquent du glyconien, à même de créer des effets rythmiques intéressants à l'intérieur des quatrains dans leur ensemble.

L'exemple le plus achevé de correspondance verticale créée grâce à la diérèse 1 se trouve en 1.36. 1-2 : dans les deux premiers vers de cette ode, une coordination de groupes nominaux, « et », intervient aux diérèses 1 du glyconien et de l'asclépiade mineur :

Et ture<sup>D1</sup> ēt fīdībūs iuuat  
placare<sup>D1</sup> ēt uītūlī sanguine debito  
custodes Numidae deos,  
qui nunc Hesperia sospes ad ultima

Il n'est pas jusqu'aux deux élisions, « et ture<sup>D1</sup> et » / « placare<sup>D1</sup> et », qui ne soulignent la correspondance verticale entre les diérèses 1 des glyconien et asclépiade mineur.

---

<sup>14</sup> R.G.M. Nisbet – N. Rudd, 2004, p. 338-339 mettent l'accent sur cette complexité générique mais rappellent que, quoi qu'il en soit, la célébration des Neptunalia, dans ce poème, est privée. Sur la forme hymnique de cette ode, cf. plus loin p. 1019.

Sont possibles également des correspondances verticales plus amples entre les diérèses 1 des premier et troisième vers du double distique : c'est ce que l'on trouve en 1.13. 9-12, où l'anaphore « siue / seu » souligne nettement le changement de membre rythmique à cet intermot :

Vror, <sup>D1</sup> seu tibi candidos  
turparunt umeros immodicae mero  
rixa <sup>D1</sup>, siue puer furens  
inpressit memorem dente labris notam.

Les diérèses 1 marquent les repères du couple « seu / siue » : comme pour les correspondances créées par la diérèse 2 dans cette ode 1.13, il y a visiblement la volonté de créer des jeux rythmiques variés dans un cadre métrique parfaitement clos, afin de donner du charme à cette chanson d'amour. Notons que ces correspondances se prolongent peut-être dans la position, à l'initiale des deuxième et quatrième vers, des verbes trissyllabes des deux propositions (turparunt / inpressit).

Tout cela nous montre combien la structure quatrains des odes en distiques peut jouer sur des effets rythmiques originaux, prenant appui sur des intermots variés, afin d'apporter au quatrain une organisation rhétorique nette mais changeante. Les exemples précédents prennent en compte le glyconien. Mais il est possible aussi de créer des jeux de correspondance verticale grâce à des coupes rhétoriques originales dans l'asclépiade mineur seulement : c'est ce que l'on a en 3.28. 9-12 :

Nos cantabimus inuicem  
Neptunum <sup>D1</sup> et uiridis Nereidum comas,  
tu curua recines lyra  
Latonam <sup>D1</sup> et celeris spicula Cynthiae.

Ce quatrain se présente comme une double invocation divine : l'opposition « nos / tu » scande cette rhétorique hymnique en unisson parfait avec le cadre métrique<sup>15</sup>. Ce parallélisme « nos cantabimus / tu recines » se fait sentir également dans l'organisation des asclépiades mineurs : ces vers sont formés par les groupes nominaux, objets du chant du poète et de Lyde : Neptune pour le premier, Latone pour le second

Chaque fois, à ces deux divinités mises en relations sont coordonnées, à la diérèse 1, par « et », un autre groupe nominal qui représente des divinités qui les accompagnent, Néréides avec Neptune, Diane avec sa mère Latone. Dans les deux asclépiades mineurs, après

---

<sup>15</sup> R.G.M. Nisbet – N. Rudd, 2004, p. 342-343 comparent cette alternance des chants (cantabimus / reuoces) à l'alternance des chœurs en 1.21 où les garçons chantent Apollon et les filles Diane : ici, le poète chante Neptune et Diane est chantée par Lycé. Il y a bien là une volonté de pratiquer une rhétorique typiquement hymnique.

la diérèse 1 vient aussitôt un adjectif (uiridis / celeris) disjoint d'un nom en fin de vers. On a ainsi un rythme répétitif parfaitement marqué qui imite l'hymnique<sup>16</sup>.

Il est ainsi aisé de reconnaître dans les odes en distiques glyconien / asclépiade mineur des correspondances verticales originales entre les diérèses 1 des différents vers : ces correspondances se font à l'intérieur d'une structure rhétorique quatrain qui se trouve ainsi nettement mise en évidence.

iii. Articulations rhétoriques plus rares

L'analyse de ces cas montre l'utilisation rythmique qui peut être faite des diérèses 1 et 2 du glyconien : elles peuvent susciter des correspondances verticales avec l'asclépiade mineur, avec ses diérèses 1 et 4. D'autres jeux de correspondances se rencontrent, moins fréquentes, celle entre la penthémimère du glyconien et la coupe métrique constante de l'asclépiade mineur. Le cas le plus remarquable est celui de 3.25. 7-8, au moment où le poète, empli du souffle de Bacchus-Liber, se dit prêt à lancer un chant nouveau en l'honneur d'Auguste :

Dicam insigne, recens, adhuc  
indictum ore alio. Non secus in iugis  
exsomnia stupet Euhias,  
Hebrum prospiciens et niue candidam

Une présentation colométrique de la première phrase laisse aisément ressortir la clausule finale choriambique identique dans les deux membres rythmiques :

Dicam **insīgnē**, **rēcēns**,<sup>P</sup>  
adhuc || indictum **ōre ālīō**. |

On sera sensible au fait qu'à la fin des deux membres, la clausule choriambique est homodyne grâce aux accents de mots sur « **insīgnē** » et « **ōre** », ce qui sans doute renforce le sentiment de correspondance verticale. Surtout les jeux d'allitérations accompagnent le rapprochement des deux membres : on note la répétition de la syllabe « dic » (dicam / indictum), et, en écho, la réapparition de la consonne occlusive [k] (recens, adhuc). Ces jeux phoniques soulignent la proximité des deux membres, que la correspondance verticale de la clausule choriambique, entre la penthémimère du glyconien et la coupe de l'asclépiade, fait ressortir. Évidemment ce rythme rhétorique s'élabore dans un contrepoint complexe avec le rythme métrique : ce contrepoint conduit à un contre-rejet assez vif de l'adverbe « adhuc » par

---

<sup>16</sup> L.P. Wilkinson, 1945, p. 149 note par ailleurs dans cette strophe une forte allitération en [k] (« cantabimus inuicem, comas, curua recines, celeris spicula ») qui participe également à une scansion rhétorique de l'énoncé.

rapport au participe « indictum ». Ce rythme complexe exprime la force avec laquelle le poète se sent emporté par l'inspiration divine.

Par ses complexités rythmiques, cette ode 3.25 rend sensible non seulement l'agitation du poète inspiré, mais également la profondeur de la réflexion métalittéraire qu'elle engage : le lyrisme horatien qui part d'une posture légère, se tourne vers des sujets élevés, puissants, nouveaux. Le rapport qu'entretient Horace avec Bacchus est en cela symptomatique. Au long du recueil, Bacchus est apparu comme un dieu inquiétant, dangereux ; en définissant une relation plus équilibrée avec cette divinité, le poète en fait la figure parfaite de son lyrisme : elle allie la légèreté et la puissance, la paix et la guerre (cf. 2.19. 25-28). Divinité des réjouissances amicales, des débordements asiatiques, Bacchus est devenu la divinité à même d'inspirer un chant pour César<sup>17</sup>.

#### Bilan de l'étude des distiques glyconien / asclépiade mineur

L'analyse de ces cas nous montre combien les jeux de coupes rhétoriques peuvent permettre des jeux de correspondance originale dans le cadre quatrain : cela suscite des rythmes rhétoriques originaux, qui, en particulier dans le cas ci-dessus de 3.25. 7-8, peuvent entrer dans un jeu de contrepoint vif avec le rythme métrique. En tous les cas, on voit bien que dans ces odes en distiques, la structure quatrain domine : c'est à l'intérieur d'elle que des rythmes rhétoriques variés s'organisent, en prenant appui sur divers coupes rhétoriques.

Si l'étude de ces distiques glyconien / asclépiade mineur révèle nettement la référence à la structure rhétorique quatrain, voyons ce qu'il en est de l'autre type de distique éolien, celui formé d'un aristophanien et d'un saphique, dont on rencontre un exemple dans l'ode 1.8.

### **IV.1. 2 Les distiques aristophanien / saphique majeur : l'ode 1.8**

#### a) Examen des vers du distique

Il est tentant de faire un parallèle entre ce type de distique et le précédent. L'asclépiade mineur est formé par le redoublement du choriamb du glyconien ; le distique utilise des vers que l'on rencontre dans la strophe asclépiade a. De même, ici, le saphique majeur est formé par le redoublement d'éléments rythmiques de l'aristophanien et le distique utilise des vers d'une nature identique à ceux de la strophe saphique. La seule différence tient au fait que l'asclépiade mineur redouble seulement l'élément choriambique du glyconien, tandis que le saphique majeur redouble non seulement l'élément choriambique mais également le ditrochée final (dont un est placé au début) de l'aristophanien :

$$\begin{array}{ccccccc} & - & U & U & - & U & - & X \\ - & U & - & - & & - & U & U & - & & - & U & U & - & U & - & X \end{array}$$

---

<sup>17</sup> L'évolution dans le rapport qu'Horace entretient avec Bacchus a été étudiée par E.T. Silk, 1969 : celui-ci reconnaît dans l'ode 3.25 l'état final de cette évolution : le poète entre dans un état d'extase finale.

Dans un vers aussi court que l'aristophanien, ou bien aussi segmenté que le saphique majeur avec sa double coupe, il est souvent difficile de repérer d'autres intermots avec relief rhétorique, en dehors des repères métriques.

D'après une lecture scandée en pieds battus du saphique majeur<sup>18</sup>, on pourrait donner aux différents intermots les noms suivants :

– U 2 – 3 – 4 – 5 U 6 U 7 – 8 – 9 U 10 U 11 – U – X	
<sup>2</sup> Diérèse 1	<sup>7</sup> Diérèse 3
<sup>3</sup> Trihémimère	<sup>8</sup> Diérèse 4
<sup>4</sup> Diérèse 2	<sup>9</sup> Ennéhémimère
<sup>5</sup> Penthémimère	<sup>10</sup> Trochaïque cinquième
<sup>6</sup> Trochaïque troisième	<sup>11</sup> Diérèse 5

Il arrive que l'intermot diérèse 5, après le second dactyle du saphique majeur, ait un relief : cela est clair en 1.8. 8 où il correspond à une ponctuation forte :

Cur timet flauum | Tiberim | tangere ? <sup>D5</sup> cur oliuum

Le relief rhétorique de cette diérèse 5 peut également être reconnu en 1.8. 10 où il marque une disjonction :

Cautius uitat | neque iam | **liuida** <sup>D5</sup> gestat armis

**bracchia**, saepe disco

En dehors de cette diérèse 5, une autre coupe rhétorique peut se rencontrer, avec un relief, cependant, beaucoup plus ténu, à la trihémimère. Il semble en effet qu'une disjonction souligne cet intermot en 1.8. 2 :

Lydia, dic, **per omnis**

te **deos** <sup>T</sup> oro, | Sybarin, | cur properes amando

Ou encore, en 1.8. 8, la trihémimère précède un membre syntaxique unifié :

Cur timet <sup>T</sup> **flauum** | **Tiberim** | tangere ? Cur oliuum

Reconnaissons cependant que cette trihémimère est toujours très faible.

### b) Organisation rhétorique des structures métriques

Les vers qui forment ce distique n'utilisent donc pas beaucoup de repères rhétoriques en cours de vers, ailleurs qu'aux coupes métriques. Néanmoins la possibilité qu'offrent quelques intermots (surtout la diérèse 5) de jouer ce rôle de repère, et surtout l'existence

<sup>18</sup> Reconnaissons cependant que, d'après M. del Castillo, 1991, p. 311-312, les métriciens anciens ne connaissaient d'autres scansion du saphique majeur que choriambique.





Encore une fois, cette mise en valeur de l'aristophanien, par le relief donné au dernier membre métrique du saphique majeur, est en unisson avec le cadre métrique. On notera cependant dans le second quatrain un jeu rythmique un peu différent : il s'agit 1.8. 5-8 :

cur neque militaris  
inter aequalis equitet, | Gallica nec lupatis  
temperet ora frenis.

Cur timet flauum Tiberim | tangere ? cur oliuum

Dans ce cadre, il est indéniable que les éléments aristophaniens sont mis en correspondance, par l'anaphore de « nec » et l'apparition, à trois reprises, de la finale en « is ». Pourtant, si ce rythme de la métrique et de la rhétorique à l'unisson est net, un rythme rhétorique mineur semble saisissable en contrepoint : on note en effet une correspondance verticale à la diérèse 5 des deux saphiques majeurs, 1.8. 6 et 8 : les intermots de ces deux vers ont chaque fois un certain relief. Comme nous l'avons dit plus haut, en 1.8. 8, la diérèse 5 est forte, puisqu'elle correspond à une ponctuation forte ; en 1.8. 6, elle n'est pas sans relief non plus : de fait, l'antéposition de « Gallica » devant la coordination « nec » donne à l'intermot un relief non négligeable<sup>20</sup>. Dans ces deux saphiques majeurs, la diérèse 5 a donc un certain relief, ce qui crée une correspondance d'une nature originale, et donne au quatrain un éclairage un peu différent des autres. Dans cette énumération d'interrogations, le rythme se fait un peu plus pressant.

L'ode 1.8 est construite très nettement sur une structure rhétorique quatrain close : c'est à l'intérieur de cette structure que se forment les relations rythmiques. Dans ces vers très segmentés, il y a peu de places pour des jeux rhétoriques en totale contradiction avec le cadre métrique. L'essentiel des jeux rythmiques s'appuie en fait sur la répétition de l'élément aristophanien. Cette répétition d'un même rythme crée un effet de refrain qui donne une dimension musicale à cette ode : il s'agit d'une chanson d'amour, qui joue sur une ironie légère<sup>21</sup>. On note seulement quelques possibilités de varier le rythme grâce à un léger soulignement de la diérèse 5.

Après avoir vu comment ces odes en distiques éoliens organisent les jeux rythmiques à l'intérieur de la structure quatrain, il reste à considérer les monostiques éoliens, en asclépiades mineurs et majeurs.

---

<sup>20</sup> Sur le monosyllabe postposé, devant les coupes, cf. J. Hellegouarc'h, 1964.

<sup>21</sup> D. West, 1995, p. 38-39 commence son commentaire de l'ode par ces mots : « this is a fun poem ». La référence héroï-comique à Achille en fin d'ode, l'adjuration pseudo-solennelle initiale relèvent de la parodie. Le commentateur note que la liste de ce que Sybaris ne fait plus suggère toutes ces activités actuelles : s'il ne nage plus dans le Tibre, sans doute va-t-il au bain, s'il évite l'huile, sans doute s'oingt-il d'onguents...

### IV.1. 3 Les monostiques asclépiades, mineurs et majeurs

Rappelons que, dans les *Odes* d'Horace, on en dénombre six écrites en monostiques, trois en asclépiade mineur, trois en asclépiade majeur.

Dans le premier recueil (*livres I-III*), les asclépiades mineurs monostiques ont un rôle architectural, puisqu'ils interviennent dans la première ode du livre I et dans la dernière du livre III. L'ampleur de l'asclépiade mineur, comme nous l'avons déjà dit<sup>22</sup>, peut le placer en rivalité avec l'hexamètre dactylique : employer ce vers en monostiques aux limites du recueil d'odes, c'est pour Horace un moyen de donner de la noblesse au genre lyrique qu'il veut pratiquer. Dans ce premier recueil, les deux odes en asclépiades majeurs (l'une et l'autre dans le *livre I*) sont plus anecdotiques : elles sont courtes, et la première, l'ode 1.11, est la seule, des odes en vers éoliens, à ne pas faire ressortir la structure quatrain<sup>23</sup>. Dans le livre IV, on trouve deux odes en monostiques, l'une en asclépiades mineurs, l'autre en asclépiades majeurs : l'une et l'autre font également ressortir une structure quatrain.

L'étude du relief donné aux intermots en cours de vers, dans les odes monostiques, ne permet pas véritablement de faire ressortir des jeux de correspondance notables. Non pas qu'aucun intermot n'est souligné, mais rares sont les structures quatrains où l'on peut nettement reconnaître des relations entre ces intermots mis en relief.

C'est pourquoi, pour les cinq odes monostiques où l'on peut identifier des structures rhétoriques quatrains, nous allons commencer par repérer les intermots mis en relief en cours de vers : nous comparerons ainsi le traitement de l'asclépiade mineur en monostique avec son emploi en distiques ou en strophes quatrains avérées. Ensuite, nous examinerons comment le déploiement de la phrase organise les structures métriques autour des repères rhétoriques.

#### a) Mise en relief d'intermots : constance et originalité du traitement du vers en monostiques

Les intermots mis en relief, dans l'emploi monostique de l'asclépiade, mineur ou majeur, restent les mêmes que dans les autres emplois, en « strophes quatrains avérées » ou en distiques. Domine toujours la diérèse 1 ; son importance écrase, même ici, celle des autres intermots. En effet, on remarque que dans le second hémistiche, les changements de membres en cours de vers sont plus rares.

En ce qui concerne les intermots féminins, on note un cas unique où il correspond à une ponctuation forte : il s'agit de 1.1. 25 :

Multos castra iuuant et lituo tubae  
permixtus sonitus bellaque matribus  
dētēstātā ;<sup>F</sup> mǎnēt sub Ioue frigido

<sup>22</sup> Cf. notre introduction p. 61.

<sup>23</sup> Cf. *supra* p. 295 : nous ne l'étudierons donc pas ici.

uenator tenerae coniugis immemor

Que la trochaïque deuxième du vers 1.1. 25 corresponde à une ponctuation semi-forte, comme nous le pensons à la suite de F. Klingner, ou à un point, comme le préfère F. Villeneuve<sup>24</sup>, ne change pas grand chose pour nous ici ; il demeure, en tous les cas, que cet intermot gênant d'un point de vue prosodique se trouve ici mis en relief, par la syntaxe. Cette ponctuation est le point de repère essentiel du quatrain 1.1. 23-26 : la faire intervenir à un intermot féminin provoque nécessairement une contradiction entre l'aspiration à une lecture *ad sensum* et la diction très liée qu'appelle le bibref. Cela crée une vivacité dans le discours, qui permet de varier un peu l'énumération d'exemples.

Si nous avons préféré ponctuer par un point virgule, c'est non seulement parce que ces phrases forment ensemble la première partie d'une priamel, mais aussi parce qu'il y a ici une relation sensible entre le guerrier (1.1. 23-25) et le chasseur (1.1. 25-28)<sup>25</sup>. La place, à l'initiale, du verbe, « manet », nous semble être le signe qu'il y a bien là une relation d'énoncé-fonction<sup>26</sup>. Ce dernier énoncé clôt la première partie de la priamel. La mise en relief de l'intermot trochaïque permet sans doute de créer un effet de clôture, tout en attirant l'attention sur la relation sémantique entre l'énoncé et le précédent.

On peut également attirer l'attention sur l'autre cas où un intermot trochaïque correspond à un changement de membre : il s'agit de 1.1. 16. Cette fois, c'est l'intermot trochaïque quatrième qui correspond à une coordination de groupes nominaux. Le relief syntaxique est évidemment beaucoup moins fort :

Luctantem Icaris fluctibus Africum  
 mercator metuens ōtī(um)<sup>F</sup> ēt ōppidi  
 laudat rura sui ; mox reficit rates  
 quassas, indocilis pauperiem pati.

Cet intermot trochaïque quatrième a, dans le vers 1.1. 16, un relief moins fort que la coupe métrique qui correspond à la fin d'une participiale<sup>27</sup>. L'incident rythmique n'est cependant pas absolument négligeable : cet intermot féminin, prosodiquement gênant non seulement correspond à une coordination de groupes objets, mais est, de plus, entaché d'une élision. Sans doute faut-il voir dans cet incident rythmique une manière de mettre en relief le

<sup>24</sup> F. Klingner, 1959 ; F. Villeneuve, 1929.

<sup>25</sup> R.G.M. Nisbet-M. Hubbard, 1970, p. 12 : "the soldier and the huntsman belongs to the same type ; the stop before *manet* is a semicolon rather than a period."

<sup>26</sup> J. Marouzeau, 1938, p. 72 a bien montré que la position initiale du verbe était souvent le signe d'un énoncé-fonction.

<sup>27</sup> De plus le premier hémistiche du vers est nettement unifié par l'allitération « **mercator metuens** ».

contraste entre le danger couru par le marchand (« Africum metuens ») et le calme auquel il aspire (« otium laudat »)<sup>28</sup>.

En asclépiade majeur, la mise en relief d'un intermot féminin se rencontre dans l'ode 1.18. Le cas est ici autrement important car il participe à un jeu de correspondance verticale qui organise le quatrain tout entier : il s'agit de 1.18. 7-11 :

7      Ac ne quis modici transiliat munera Liberi,  
          Centaurēã<sup>F</sup> **monet** cum Lapithis rixa super mero  
          debellātã,<sup>F</sup> **monet** Sithoniis non leuis Euhius,  
 10     cum fas atque nefas exiguo fine libidinum  
  
 11     discernunt auidi. ...

Ce quatrain exprime un conseil moral et religieux de première importance : Horace encourage à cultiver la tempérance dans les fêtes bachiques, il condamne les excès d'un Bacchus sans mesure, celui des fêtes des bacchantes qui ressemblent aux cultes phrygiens (1.18. 13-16)<sup>29</sup>. Dans ce quatrain, l'exhortation proprement dite est exprimée dans le premier vers, en 1.18. 7, et est accompagnée de deux *exempla*, deux références, l'une au combat des Lapithes et des Centaures (1.18. 8-9), l'autre aux Thraces à l'ivrognerie proverbiale (1.18. 9-11). En 1.18. 9, la juxtaposition de ces deux *exempla* se fait à l'intermot féminin trochaïque deuxième : cela crée évidemment un rythme particulier, mais ce rythme se fait sentir sur l'ensemble du quatrain. De fait, on note une correspondance verticale très nette entre les deux vers 1.18. 8 et 9 : on repère une rime verticale aux deuxièmes coupes des deux vers (« cum Lapithis | / Sithoniis | »), et la répétition du même verbe principal pour introduire les deux exemples devant les premières coupes (« monet | »). Les intermots trochaïques deuxièmes dans les deux vers font également l'objet d'une correspondance verticale : seul celui de 1.18. 9 est le lieu d'un changement de membre, mais celui de 1.18. 8 jouit également d'un relief créé par la disjonction « Centaurea<sup>F</sup>... rixa ». Ces deux intermots mis en relief en correspondance verticale sont également reliés par un jeu de rime « Centaurea<sup>F</sup> / debellata<sup>F</sup> ». Par ces correspondances verticales entre les deux vers 1.18. 8-9, entre les deux *exempla*, il nous semble que l'incident créé par le relief de l'intermot trochaïque deuxième paraît s'inscrire dans un jeu rythmique plus vaste, et original.

<sup>28</sup> Cet incident prosodique est à même de souligner le nom *otium*, qui contraste avec le *negotium* du *mercator* (ou *negotiator*) : cf. R.G.M. Nisbet-M. Hubbard, 1970, p. 10 montrent que c'est là une opposition topique.

<sup>29</sup> Rappelons qu'Horace développe dans ses *Odes* une réflexion sur le culte à Bacchus. D'après E.T. Silk, 1969, cette réflexion sur Bacchus progresse au long du recueil et l'ode 1.18 marque le premier stade de la posture horatienne face à Bacchus : *initial skepticism*. Sur l'inquiétude d'Horace face à un culte débridé à Bacchus, cf. ce que nous avons dit de cette ode p. 295. Sur l'ode 1.27, cf. également p. 581.

Horace évoque ici les excès d'un Bacchus démesuré, tout le contraire de la morale qu'il développe dans son œuvre lyrique. Nous avons vu plus haut comment en 4.1. 21-24, pour évoquer les flûtes bérécyntiennes, le poète adopte un rythme original ; ici, dans un contexte tout à fait identique (l'adjectif « Berecyntio » réapparaît en 1.18. 13), Horace adopte de même un rythme complexe où l'organisation interne de la structure quatrain, très apparente, prend appui sur le repère trochaïque deuxième, créant un décalage métrique / rhétorique notable.

Globalement, l'asclépiade mineur a des repères rhétoriques identiques quelle que soit la structure métrique où il est employé, monostique, distique ou strophe quatrain avérée : c'est l'intermot en diérèse 1 qui domine. Il en va de même de l'asclépiade majeur. Nous avons relevé quelques cas de mises en relief d'intermots féminins qui permettent de souligner nettement, dans la grille de lecture rhétorique, les renversements rythmiques créés par le module choriambique.

Voyons maintenant comment la phrase se déploie dans le cadre métrique en s'appuyant sur ces repères rhétoriques. Peut-on repérer une organisation rhétorique remarquable des structures métriques qui s'appuierait sur des jeux de correspondance verticale ?

#### b) Organisation rhétorique des structures métriques

Le cas, que nous venons d'étudier, de 1.18. 7-10 nous a amené à envisager les jeux de correspondance verticale dans les structures quatrains. Nous l'avons dit, ces correspondances sont rares. En fait, Horace, certes, semble bien avoir pensé ses odes monostiques (du moins la plupart, à l'exception de l'ode 1.11) selon des structures quatrains ; certes, dans l'organisation interne de ces structures quatrains, nous avons reconnu des repères fréquents, identiques à ce que nous trouvions dans les odes en « quatrains avérés »<sup>30</sup> ; en revanche, il ne semble pas être allé jusqu'à élaborer des jeux rythmiques originaux, s'appuyant sur des coupes rhétoriques en cours de vers.

En dehors du cas de 1.18. 7-10, il faut citer le quatrain beaucoup plus simple de 1.1. 19-22, où une anaphore intervient après la diérèse 1 de deux asclépiades mineurs consécutifs :

Est qui nec ueteris pocula Massici  
nec partem solido demere de die  
spernit,<sup>D1</sup> **nunc** uiridi membra sub arbuto  
stratus,<sup>D1</sup> **nunc** ad aquae lene caput sacrae.

---

<sup>30</sup> Pour la structure quatrain des odes en monostiques, cf. p. 295 ; pour les repères syntaxiques organisant l'intérieur de ces structures, cf. p. 365 et 369.

La juxtaposition anaphorique des deux groupes prépositionnels « sub arbuto / ad aquae caput » prend appui sur les diérèses 1 des deux derniers vers du quatrain : cela correspond à une organisation rythmique originale de ce quatrain : l'ensemble, formé par un participe (« stratus ») dont dépendent les deux groupes prépositionnels constitue une rallonge que l'on peut identifier comme un « verset de clôture »<sup>31</sup> pour l'énoncé. Ce procédé rhétorique se déploie de façon originale dans le cadre métrique, et crée un rythme remarquable. Cela permet de donner un charme particulier à cette petite peinture d'un homme se réjouissant sous un arbre vert (« uiridi sub arbuto ») près d'une source (« ad aquae caput »).

Les quatrains 1.18. 7-10 et 1.1. 19-22 nous semblent être les seuls où des correspondances verticales sont créées entre des intermots mis en relief par des changements de membres.

Bien plus souvent, il faut reconnaître une recherche de coïncidence métrique / rhétorique dans ces odes en monostiques : les repères qui organisent la phrase sont des repères à pertinence métrique et c'est autour d'eux que deux correspondances rythmiques sensibles se font jour. Ce n'est pas sans raison. Les odes en monostiques asclépiades mineurs appartiennent, toutes trois (1.1, 3.30 et 4.8), au domaine métapoétique, à un genre plutôt sérieux : il n'est donc pas étonnant que ces odes usent d'un rythme posé et simple.

Cela ne signifie par pour autant que ce rythme clair et univoque ne puisse pas, dans certaines dispositions, donner un certain relief à des mots en rejet et à des intermots en cours de vers. Citons, par exemple, le premier quatrain de 4.8, 4.8. 1-4 : il n'est pas impossible que le rythme rhétorique, s'organisant globalement à l'unisson avec le cadre métrique, ne prenne appui sur des intermots en cours de vers :

1        Donarem pateras grataque commodus,  
          Censorine, meis aera sodalibus,  
          donarem tripodas, praemia fortium  
          Graiorum neque tu pessuma munerum

5        ferres, ...

Dans ce premier quatrain de l'ode 4.8, on reconnaît un parfait unisson entre la grille rhétorique et la grille métrique. L'anaphore du verbe « donarem » à l'initiale des premier et troisième vers organise nettement le quatrain en deux fois deux vers. De même, à la finale, une organisation est soulignée par les deux couples de rimes « commodus / sodalibus » et « fortium / munerum ». Certes le premier couple de rimes est sans pertinence syntaxique ; en revanche, il n'est pas interdit de reconnaître des rimes rhétoriques parallèles, dans le second

---

<sup>31</sup> Cf. p. 246.

couple : en effet « fortium » et « munerum » appartiennent à des groupes génitifs compléments des objets désignant les dons du poète à Censorinus :

donarem tripodas , praemia fortium || Graiorum

neque tu pessuma munerum ||| ferres.

Tous ces procédés rythmiques participent à un unisson général des deux grilles de lecture métrique et rhétorique.

Mais il faut également constater que des effets rhétoriques mineurs, tout en participant à cet effet d'unisson, prennent appui sur des intermots en cours de vers. Devant la coupe métrique des quatre vers se trouve un mot s'achevant sur « -a », morphème d'accusatif pluriel : dans les deux premiers vers, il s'agit d'une disjonction [adjectif / nom] « grataque ... aera », dans le second, on peut voir, comme pour la rime « fortium / munerum », un parallélisme « donarem praemia / pessuma ferres ». Ces mots, qui se trouvent soulignés par ces jeux de sonorités, peuvent mettre en évidence l'intermot diérèse 4 : de fait, l'enclitique « -que » place l'adjectif en disjonction « grataque », en 4.8. 1 à la diérèse 4 qui prend ainsi un certain relief ; ensuite, en 4.8. 3, après la diérèse 4 qui suit « praemia » intervient un groupe génitif unifié « fortium Graiorum », ce qui donne à cet intermot un relief objectivement identifiable. Dans ces deux vers, 4.8. 1 et 3, il n'est donc pas impossible qu'il y ait une légère mise en relief de la diérèse 4.

Cependant, il ne s'agit pas là d'une discordance métrique / rhétorique : le soulignement d'un intermot en cours de vers sert, globalement, l'unisson de l'énoncé avec le cadre métrique. Il s'agit, dans ce quatrain, d'affirmer l'amitié du poète pour Censorinus et de comparer la dédicace d'un poème aux plus riches cadeaux que l'on peut faire à un homme. Tout en prenant un profil humble, le poète affirme ici la valeur de son œuvre et sa puissance immortalisante. Adopter un rythme parfaitement simple et clair sert bien sûr à cette revendication ; déjà, le choix de l'asclépiade mineur monostique, qui, par son ampleur, nous l'avons dit, peut rivaliser avec l'hexamètre dactylique, montre d'ailleurs que nous sommes dans une ode au sujet important. Seul le rejet strophique du verbe « ferres » crée un mouvement original, plein de vigueur comme pour varier le ton, et montrer la puissance de la parole poétique.

Pour conclure, il faut reconnaître que l'étude des asclépiades monostiques apporte une moisson de faits peu importante. Les jeux rythmiques originaux, à l'intérieur des quatrains, qui s'appuieraient sur des correspondances entre coupes rhétoriques de cours de vers, sont rares. Dans ces odes en monostiques, Horace ne semble pas avoir poussé la structuration en quatrain, jusqu'à varier profondément l'organisation rhétorique interne de ces groupes de vers.

### **Conclusion de la section**

Nous venons d'étudier les coupes rhétoriques dans les distiques et monostiques éoliens. Si l'étude des monostiques n'a pas apporté beaucoup de résultats, celle des distiques, en revanche, nous semble avoir montré comment Horace peut créer dans ces odes des structures quatrains à l'organisation rhétorique variée, s'appuyant sur de nombreux jeux de correspondances verticales. Entre glyconiens et asclépiades mineurs, la parenté métrique permet des rapprochements variés ; entre aristophaniens et saphiques majeurs, elle rend possible le soulignement de l'élément métrique commun, l'élément aristophanien. Ces jeux rythmiques variés font ressortir la structure quatrain de ces odes.

Il nous faut maintenant étudier les autres odes en distiques, celles qui relèvent d'une versification iambo-trochaïque ou dactylique. Étudier les changements de membres en cours de vers, essayer de saisir les organisations rythmiques variées qu'ils suscitent, impliquent, dans ces odes, la prise en compte de données différentes de tout ce que nous avons vu jusqu'ici. En effet, ces vers n'ont pas de coupe constante et autorisent les monnayages et autres substitutions de quantités : les effets rythmiques sont donc susceptibles de variations très nombreuses. C'est cela qu'il va nous falloir prendre en compte dans cette seconde section.



## IV.2 DISTIQUES DE METRIQUE IAMBO-TROCHAÏQUE ET DACTYLIQUE

Les odes en distiques et monostiques éoliens, que nous venons d'examiner, ont beaucoup de points communs avec les odes en quatrains avérés : l'absence de substitution quantitative, les coupes constantes permettent des correspondances verticales très sensibles. Le choix qu'a fait Horace d'introduire à Rome cette versification éolienne répond visiblement à une volonté de créer des effets d'une grande musicalité : grâce à cette versification stricte, il peut susciter, à l'intérieur des structures quatrains, des impressions de refrains, simples lorsqu'ils prennent appui sur les coupes métriques, beaucoup plus complexes quand des « coupes rhétoriques » interviennent en plein cours de vers.

Qu'en est-il alors des odes de versification iambo-trochaïque et dactylique ? Les substitutions de quantités, les coupes non constantes rendent moins aisées les jeux de correspondances rhétoriques. Aussi peut-on se demander si ces odes répondent à la même esthétique que les autres : F. Villeneuve a ainsi vite fait de reconnaître en 1.4, 1.7 et 1.28 des « mètres épodiques » et de les considérer comme « contemporaines des plus anciennes productions lyriques du poète »<sup>1</sup>. Nous avons pourtant déjà vu que certaines de ces odes adoptent une structure rhétorique quatrain identique à ce que l'on trouve dans les autres odes<sup>2</sup>. De la même manière, nous allons voir qu'Horace sait créer, malgré tout, dans certaines de ces odes, des jeux remarquables de relations rythmiques entre ces vers, à l'intérieur de structures quatrains.

Parmi les *Odes* d'Horace, on en rencontre cinq de versifications iambo-trochaïque et dactylique :

- Trois adoptent une versification purement dactylique : 1.7 et 1.28 sont écrites en distiques formés d'un hexamètre et d'un quaternaire dactyliques, 4.7 est écrite en distiques formés d'un hexamètre dactylique et d'un trimètre dactylique catalectique. Parmi ces trois odes, 1.7 et 4.7 ont une structure rhétorique nettement identifiable, tandis que nous ne l'avons pas reconnu dans l'ode 1.28.
- Une ode adopte une versification purement iambo-trochaïque : il s'agit de 2.18, écrite en distiques formés d'un quaternaire trochaïque et d'un trimètre iambique catalectique. Nous n'avons pas reconnu de structure rhétorique quatrain dans cette ode.
- Une ode mêle les deux versifications, dactylique et iambo-trochaïque : il s'agit de 1.4, écrite en distiques formés d'un archiloquien et d'un trimètre iambique catalectique. La structure quatrain est nettement identifiable dans cette ode.

---

<sup>1</sup> F. Villeneuve, 1929, p. 5.

<sup>2</sup> Cf. ce que nous en avons dit *supra* p. 268 sq.

Il convient d'essayer de voir quelles relations rythmiques peuvent être créées entre les vers de ces odes. Pour ce faire, nous commencerons par présenter les correspondances verticales qui existent naturellement dans les schémas métriques de ces odes, qu'elles prennent ou non appui sur les repères métriques. Nous verrons ensuite si Horace les exploite, à l'intérieur de structures quatrains. Ainsi nous passerons en revue différents facteurs qui permettent de souligner ces correspondances verticales : le choix d'une coupe plutôt que d'une autre, le relief rhétorique donné à cette coupe, le choix des monnayages de syllabes, enfin le soulignement de la structure métrique par les accents de mots.

#### IV.2. 1 Correspondances métriques entre les vers des distiques

Quand on examine le schéma métrique des cinq odes de versification dactylique et iambo-trochaïque, des rapprochements s'imposent : il faut d'abord rapprocher les trois odes de versification dactylique (1.7, 1.28 et 4.7) et les distinguer des deux odes 1.4 et 2.18 qui usent de la versification iambo-trochaïque.

##### a) Correspondances métriques dans les distiques à versification dactylique

Les trois odes à versification purement dactylique, 1.7, 1.28 et 2.18, commencent toutes par un hexamètre dactylique ; le deuxième vers de 1.7 et 1.28 est un quaternaire dactylique tandis que celui de 4.7 est un ternaire catalectique. Ce sont là des schémas métriques qu'Horace n'invente pas : le schéma de 1.7 et 1.28 se retrouve dans l'*épode* 12, ce qui pourrait inciter à considérer ces odes comme plus anciennes que les autres<sup>3</sup>.

La structure métrique de l'ode 4.7 laisse aisément ressortir une correspondance entre les deux vers :

$$\begin{array}{l} - \text{~} - \text{~} - \text{~} - \text{~} - \text{~} - \text{~} \parallel \\ - \text{~} - \text{~} - \parallel \end{array}$$

Le ternaire dactylique catalectique n'est rien d'autre qu'un hémipès : il y a donc une correspondance *ab initio* entre ces deux vers, le second répétant le premier hémistiche du premier. Il est remarquable de noter que tous les seconds vers sont holodactyliques, sans substitution de dactyles en spondées. En fait, cette fixité du second vers fait ressembler le distique à un distique élégiaque : il ne manque qu'un premier hémipès dans le second vers.

La structure métrique de cette ode 4.7 joue donc sur une correspondance très forte entre les deux vers : cette correspondance débute à des repères métriques forts, les débuts de vers, et s'achève, dans l'hexamètre dactylique, à la coupe métrique la plus fréquente, la plus

<sup>3</sup> L'emploi du schéma métrique de l'*épode* 12 est par ailleurs attesté en grec. Le distique utilisé en 4.7, formé d'un hexamètre dactylique et d'un hémipès, en revanche, ne paraît pas attesté avant Horace ; cependant il s'apparente au distique de l'*épode* 13 où l'hémipès forme le deuxième membre d'un vers asynartète, l'iambélégiaque, combiné avec un dimètre iambique (type de distique attesté chez Archiloque).



un relatif décalage avec la grille de lecture métrique. Cet effet rythmique est donc tout différent de ce que l'on trouve en 4.7 : il est un peu plus complexe et évite une impression d'insistance rhétorique.

Évidemment, cette correspondance verticale peut être rendue plus sensible encore par la mise en relief de ces coupes. De plus, d'autres sentiments peuvent s'instaurer entre les deux vers. L'hexamètre dactylique se caractérise par une homodynie finale ; pour que la fin du quaternaire puisse réellement ressembler à la fin de l'hexamètre, il est bon qu'il ait également cette homodynie. Par ailleurs, une correspondance verticale peut être recherchée dans le temps faible qui suit les coupes, le quatrième demi-pied après l'hepthémimère de l'hexamètre et le troisième après la trihémimère du quaternaire : si ce demi-pied est chaque fois réalisé par une longue ou bien par un biforme, la correspondance est parfaite<sup>6</sup>.

Comme nous l'avons dit, l'ode 1.7 a une structure rhétorique quatraine sensible, tandis que l'ode 2.18 n'en a pas : dans ces conditions, il va être essentiel d'étudier si les jeux de correspondance sont utilisés de façon différente dans les deux odes.

On a vu ici qu'un parallèle peut être fait entre les structures métriques de ces trois odes de versification dactylique. Les deux schémas métriques font naturellement ressortir des correspondances d'un vers à l'autre. Dans le schéma de l'ode 4.7, une correspondance *ab initio* est évidente et prend appui sur les repères métriques les plus importants du vers : lorsque l'unisson est parfait entre métrique et rhétorique, cette correspondance ressort entièrement. Dans le schéma des odes 1.7 et 1.28, la correspondance, *a fine* cette fois, est plus complexe, car elle prend appui sur des repères métriques de moins grande importance : elle correspond à un effet rythmique moins simple.

Restent à examiner les deux odes 1.4 et 2.18 : si la seconde est purement iambo-trochaïque, la première juxtapose, dans un vers asynartète (l'archiloquien) un quaternaire dactylique et un ternaire trochaïque.

### b) Correspondances métriques dans les odes usant de la versification iambo-trochaïque

Les deux odes 1.4 et 2.18 ont deux points communs très importants. D'une part, l'une et l'autre ont, comme second vers du distique, un trimètre iambique catalectique. D'autre part, le premier vers du distique de 2.18 est un quaternaire trochaïque catalectique, ou lecythium ; or, le second *colon* métrique de l'archiloquien, premier vers du distique de 1.4, est, nous l'avons dit, un ternaire trochaïque, ou ithyphallique, qui ne diffère du lecythium que par un demi-pied de moins à la fin<sup>7</sup>. On peut ainsi superposer les premiers vers des distiques de 1.4 et 2.18, l'archiloquien et le quaternaire trochaïque catalectique :

---

<sup>6</sup> C'est tout cela que nous étudierons plus loin, p. 1038 sq.

<sup>7</sup> Sur cette proximité de la structure métrique de 1.4 et 2.18, ainsi que sur les correspondances qui apparaissent d'un vers à l'autre des distiques (cf. ci-dessous), cf. M. Dominicy, 2003, p. 2-6. Cf. également M. Tartari-

1.4 : – ̣ – ̣ – ̣ – ̣ | – U – U – ̣ : quaternaire dactylique + ithyphallique

2.18 : – U – U – U ̣ : lecythium

En dépit d'un membre dactylique dans l'ode 1.4, celle-ci a ainsi une structure métrique proche de celle de l'ode 2.18. La comparaison des mises en relief rhétoriques mérite donc d'être menée. Or, nous l'avons dit, l'ode 1.4 a une structure rhétorique quatrains sensible, tandis que l'ode 2.18 n'en a pas : il va falloir nous demander si l'on rencontre des différences dans les jeux rythmiques utilisés dans l'une et l'autre odes.

Les structures métriques de ces deux odes rendent possibles des jeux de correspondance entre l'un et l'autre vers des distiques. Pour cela, il suffit que le second vers des distiques, le trimètre iambique catalectique ait sa coupe penthémimère habituelle : si l'on isole le second hémistiche de ce vers, on obtient un ithyphallique. Ce dernier entre en correspondance directe avec le second *côlon* de l'archiloquien en 1.4<sup>8</sup>, en correspondance plus relative (puisque un demi-pied manque) mais sensible néanmoins, avec le lecythium en 2.18.

La correspondance métrique entre les deux vers du distique de l'ode 1.4 est insistante. L'archiloquien, on le sait<sup>9</sup>, a une double coupe : outre la diérèse entre les deux membres, le membre quaternaire dactylique est césuré à la penthémimère : il y a alors correspondance verticale entre cette penthémimère du membre dactylique et celle du trimètre iambique catalectique qui le suit : on peut schématiser ainsi la structure métrique du distique de 1.4 :

$$\begin{array}{l} - \bar{\cup} - \bar{\cup} - \overset{P}{\bar{\cup}} - \bar{\cup} | - U - U - \bar{\cup} \\ \bar{\cup} - U - \bar{\cup} \quad \overset{P}{\quad} \quad - U - U - \bar{\cup} \end{array}$$

La correspondance verticale est forte : elle prend appui sur la penthémimère du premier membre de l'archiloquien et sur celle du trimètre iambique catalectique. Dans ce dernier, la penthémimère est le repère métrique le plus fréquent en cours de vers ; dans l'archiloquien, la penthémimère est, certes, un repère d'importance métrique moins grande que la diérèse, mais, comme elle, elle est constante. Cette correspondance verticale se fait dans le cadre d'une grille de lecture métrique. Notons, de plus, que, dans les deux vers, le membre répété, ternaire trochaïque, est pur, sans substitution : cela souligne le parallélisme. Celui-ci peut être accentué encore par le soulignement syntaxique des coupes : on se trouve alors dans un unisson métrique / rhétorique.

---

Chersoni, 1999, p. 465-466 qui parle, au sujet de ces membres métrico-rythmiques en respons, de « noyau métrico-rythmique ». Cette proximité était déjà d'ailleurs soulignée par Caesius Bassus, *GLK* 6. 270.

<sup>8</sup> Comme le rappelle M. Dominicy, *ibid.*, la correspondance entre le membre ithyphallique de l'aristophanien et le second hémistiche du trimètre iambique catalectique était déjà sensible pour les Anciens. Terentianus Maurus note « *Solutur acris hiems grata, tetrametros hic est ; et tres trochaei ueris et Fauoni ; trahuntque siccas portio est iambi ; -cas hinc superfit, semipes habetur ; similes trochaei machinae carinas* » (Ter. – Maur. *GLK* 6. 411).

<sup>9</sup> Cf. p. 609.

Dans la structure métrique de l'ode 2.18, les correspondances verticales entre les deux vers sont également sensibles. En effet, le premier vers, le lecythium peut aisément être mis en parallèle avec le second hémistiche du trimètre iambique catalectique. Déjà, dans la comédie ancienne, Aristophane met en scène Eschyle se moquant d'Euripide parce que tous ces trimètres iambiques semblent utiliser le membre lecythium comme cheville finale : c'est dire le rapport étroit entre ce vers trochaïque et les trimètres iambiques<sup>10</sup>, catalectiques ou non. On peut ainsi superposer les deux vers du distique de 2.18 :

$$\begin{array}{c} - \cup - \cup - \cup \simeq \\ \simeq - \cup - \simeq | - \cup - \cup - \simeq \end{array}$$

Comparées à ce que nous venons de voir, ci-dessus, pour le distique de l'ode 1.4, les correspondances rythmiques en 2.18 sont sans doute moins fortes : la superposition *a fine* des deux vers n'est pas totale, puisque le trimètre iambique est catalectique. La proximité est nette, cependant. La correspondance prend appui là-encore, sur des repères métriques importants, le début du lecythium et la césure la plus fréquente du trimètre iambique catalectique, la penthémimère. Comme en 1.4, le relief rhétorique apporté à ces repères métriques permet de renforcer la correspondance.

Dans le cas de ces deux schémas métriques, de 1.7 et de 1.28, un point doit cependant être souligné. La correspondance verticale incite à renforcer l'apparence trochaïque du second hémistiche du trimètre iambique catalectique : ce renversement du mouvement du vers ne pourrait réellement s'instaurer que dans le cadre d'une lecture purement colométrique des hémistiches. La diction liée du vers ne permet pas que cette lecture colométrique soit dominante<sup>11</sup> : le sentiment de correspondance verticale et de soulignement du membre lecythium ou ithyphallique commun aux deux vers reste donc secondaire par rapport à une diction liée à l'intérieur de chaque vers.

### Bilan de l'étude des correspondances métriques

Il ressort de l'analyse de ces structures métriques que toutes rendent possibles des correspondances verticales fortes, d'un vers à l'autre : des sentiments de répétition d'un même élément métrico-rythmique peuvent ainsi être créés, de façon tout à fait comparable à ce que l'on trouvait à l'intérieur des quatrains que nous avons étudiés dans le précédent chapitre. À l'exception du schéma métrique des odes 1.4 et 1.28, tous créent ces correspondances en

<sup>10</sup> Aristophane, *Les Grenouilles*, 1200 sq. Les métriciens latins ont également conscience de la possibilité de rapprocher le lecythium d'un trimètre iambique : cf. Caesius Bassus, *GLK* 6. 270 : « primum quidem comma cum trimetro uerso iungitur sic : “*beatus ille non ebur neque aureum*” » (cf. de même Atilius Fortunatianus, *GLK* 6. 302).

<sup>11</sup> Rappelons que, en dépit de l'importance que nous reconnaissons à la grille de lecture rhétorique dans la création du rythme, la diction liée du vers nous semble être maintenue malgré tout : cf. J. Dangel, 1993, p. 67 : « Une diction colométrique du vers, calquée sur celle de la prose oratoire, semble exclue. En effet, comme le précise Cicéron, le fait de respecter une pause et de créer un intervalle dans la diction conduit à effacer la perception du vers. »

s'appuyant sur des repères métriques majeurs, débuts de vers et coupes fréquentes. En revanche, en 1.4 et 1.28, la correspondance verticale correspond à un effet rythmique plus complexe car elle s'appuie non pas sur la penthémimère, mais sur l'héphthémimère de l'hexamètre : le jeu rythmique est alors sans doute plus vif.

Il reste à voir maintenant comment ces possibilités rythmiques, créées par les structures métriques, sont exploitées. Nous avons signalé différentes choses qui peuvent accentuer le sentiment de correspondance verticale :

- La réalisation de la coupe métrique à partir de laquelle se fait la correspondance verticale.
- Le relief rhétorique qui est donné à cette coupe métrique.
- Le choix des condensations et monnayages qui peut permettre dans la correspondance verticale, outre une isonomie, une isosyllabie.
- Les jeux d'homodynamie qui peuvent permettre une correspondance verticale des accents de mots.

Ces quatre points vont permettre de créer une correspondance verticale très soignée, ou au contraire de l'effacer dans le cas de rythmes plus complexes. C'est cela que nous allons étudier maintenant : cela nous permettra de comprendre les jeux rythmiques dans ces odes, et de voir s'ils se développent ou non dans des structures quatrains.

## IV.2. 2 Soulignement des correspondances verticales

### a) Présence de la coupe au point de départ de la correspondance

Lorsque, dans le chapitre précédent, nous avons étudié comment un ennéasyllabe alcaïque, grâce à une trihémimère rhétorique, pouvait entrer en correspondance verticale *a fine* avec l'hendécasyllabe précédent depuis la coupe<sup>12</sup>, la question ne s'est pas posée de savoir si la coupe de cet hendécasyllabe était présente : l'hendécasyllabe alcaïque a une coupe constante chez Horace. Comme le refus des substitutions quantitatives, la présence des coupes constantes permet au lyrisme horatien de jouer sur des effets de refrains réguliers.

Dans les odes de versification dactylique et iambo-trochaïque, il y a des coupes régulières, mais rarement des coupes constantes : pour étudier les correspondances verticales, il importe de voir quelles coupes métriques sont utilisées. Comme nous l'avons dit au début du premier chapitre de cette partie<sup>13</sup>, parmi les vers de versifications iambo-trochaïques et dactyliques que nous rencontrons dans les *Odes*, il n'en est qu'un où aucun intermot ne revient avec régularité : il s'agit du ternaire dactylique catalectique, l'hémiépès qui forme le

---

<sup>12</sup> Cf. p. 924.

<sup>13</sup> Cf. p. 609.

deuxième vers du distique de 4.7. Le lecythium qui forme le premier vers de 2.18 n'a pas non plus, d'après la tradition, une coupe, mais un intermot fréquent est identifiable à la trihémimère. Quant aux autres vers, la tradition leur reconnaît une coupe. L'archiloquien a même deux coupes constantes, une césure penthémimère dans le membre dactylique, et une diérèse entre les deux membres. Tous les autres ont une césure non pas constante, mais fréquente : à la penthémimère pour l'hexamètre dactylique et le sénaire iambique catalectique, à la trihémimère pour le quaternaire dactylique. Par ailleurs, comme nous l'avons annoncé, en 1.7 et 2.18, la correspondance rythmique prend appui sur une césure métrique moins fréquente de l'hexamètre dactylique, l'héphthémimère. Il convient de voir où sont absentes ces coupes lorsqu'elles doivent marquer une correspondance verticale.

Nous distinguerons les odes où les coupes métriques en question sont partout présentes de celles où elles sont parfois absentes.

- i. Trois odes où les coupes métriques sont partout présentes : 1.4, 2.18 et 4.7

Dans les deux odes qui usent de la versification iambo-trochaïque, 1.4 et 2.18, et dans une de versification purement dactylique, 4.7, les coupes métriques, où débute la correspondance verticale, sont constantes.

Dans les odes 1.4 et 2.18, tous les intermots à qui la tradition donne valeur de coupe sont présents. Dans 1.4, l'archiloquien a deux coupes constantes, et tous les trimètres iambiques catalectiques ont une césure penthémimère : aussi la correspondance verticale est-elle réalisée verbalement : citons par exemple 1.4. 5-8 :

Iam Cytherea choros <sup>P</sup> ducit Venus <sup>D</sup> īmmīnētē lūnā	
iunctaeque Nymphis <sup>P</sup>	Grātīā dēcētēs
alternō terram <sup>P</sup> quatiunt pede <sup>D</sup>	dūm grāuīs Cyclōpūm
Volcanus ardens <sup>P</sup>	uīsīt ōffīcīnās

Dans cette énumération des charmes qu'apporte la naissance du printemps, cette correspondance du membre ithyphallique crée un jeu de refrain qui peut faire songer à une fête champêtre. En isolant l'ithyphallique du trimètre, on en fait ressortir le mouvement descendant (trochaïque) qui est celui du premier vers ; même si la diction liée nous semble interdire cette lecture colométrique, elle est malgré tout suggérée, comme un rythme mineur. L'ithyphallique revient ainsi de manière lancinante, faisant passer l'archiloquien d'un début de genre égal (dactylique) à une fin de genre double (trochaïque), suggérant, dans le trimètre, le passage d'un rythme ascendant (premier hémistiche) à un rythme descendant (second hémistiche). Ce jeu de contraste et de renversement rythmique coïncide avec l'ambivalence subtile des sentiments exprimés dans cette ode 1.4<sup>14</sup> : elle exprime à la fois la joie devant l'arrivée du printemps, les danses des Grâces, l'expression des forces vitales de la nature, et la

---

<sup>14</sup> Cf. R.G.M. Nisbet – M. Hubbard, 1970, p. 61.



conscience toujours douloureuse d'un hiver âpre qui n'est pas loin encore, d'une mort qui nous atteindra tous un jour. Dans le quatrain ci-dessus, les deux sentiments sont nettement reliés par la double référence aux Grâces et à Vénus d'un côté et de l'autre à Vulcain, son sombre époux. Sur le plan métrique, l'ithyphallique, dont l'*éthos* exprime naturellement les forces vitales<sup>15</sup>, s'oppose à d'autres membres rythmiques plus posés.

En 1.4, la présence constante des coupes permet l'expression d'un rythme métrique constant. Il en va de même en 2.18 : les trimètres iambiques catalectiques ont tous une penthémimère, ce qui permet une correspondance verbale avec le lecythium précédent (correspondance incomplète, redisons-le<sup>16</sup>, puisque le lecythium correspond avec un trimètre iambique acatalectique): par exemple en 2.18. 1-2 :

Nōn ēbūr nēque āurēūm

mea renidet | īn dōmō lācūnār ;

Là-encore, il est certain qu'un sentiment de répétition rythmique est créé : dans cette ode morale, ces premiers vers énumèrent les richesses que le poète ne juge pas utile d'avoir. La répétition rythmique contribue sans doute à souligner l'énumération. Il restera à voir le traitement syntaxique qui est donné à ces correspondances rythmiques au cours de l'ode.

Enfin, en 4.7, de la même manière, les césures qui forment les limites des correspondances verticales sont partout présentes : il s'agit ici de la penthémimère de l'hexamètre dactylique qui est constante. Le premier hémistiche est ainsi un hémipès qui correspond parfaitement avec celui qui forme le deuxième vers du distique. Citons par exemple 4.7. 1-4 :

īnfērnis nēque ēnīm<sup>P</sup> tenebris Diana pudicum

lībērāt Hīppōlytūm,

nēc Lēthāēā uālēt<sup>P</sup> Theseus abrumperē caro

uīncūlā Pīrīthōō.

Ces quatre vers sont des *exempla* moraux qui incitent à profiter de la vie. Il y a quelque chose de très convenu dans le recours à ces références mythologiques, dans les expressions utilisées, « infernis tenebris, Lethaea uincula » ; de même, on note un parallélisme entre les deux distiques dans les deux disjonctions, « pudicum || ... Hippolytum, ||... caro || Pirithoo », disjonctions qui permettent une double rime syntaxique. Dans ce contexte de parénèse, la répétition très simple d'un rythme d'hémipès a sans doute une valeur mnémonique et participe en tous les cas à donner une grande simplicité à l'expression.

<sup>15</sup> J. Dangel, *art cit, in id*, 2001 (éd.), p. 272 : « l'ithyphallique fait partie des mètres de courte dimension. Le rythme trochaïque, de nature descendante, possède une gravité naturelle qui est corrigée par la brièveté du vers ». Sur l'*éthos* de ces vers, cf. notre introduction p. 63.

<sup>16</sup> Cf. p. 1037.

Dans ces trois odes, la présence constante des coupes souligne verbalement le début ou la fin des correspondances. Un sentiment de répétition régulière d'un même rythme ressort nettement et l'on verra plus loin si, oui ou non, ces effets rythmiques se moulent dans un cadre quatrains.

Dans ces odes où la correspondance rythmique prend appui sur les repères métriques les plus fréquents, on constate que ces repères sont partout présents : la penthémimère n'est jamais absente. La grille de lecture métrique est sans surprise et rend possible la correspondance verticale.

ii. Deux odes où les coupes métriques ne sont pas partout présentes : 1.7 et 1.28

En revanche, dans les deux odes 1.7 et 1.28, les choses sont plus complexes, comme nous l'avions annoncé. D'abord, dans l'hexamètre, la correspondance prend appui sur une hephthémimère, qui est loin d'être constante dans le vers et qui, de toute manière, demeure une coupe secondaire, par rapport à la penthémimère. De plus, dans le quaternaire dactylique, la trihémimère est certes la coupe la plus fréquente, mais elle n'est pas toujours présente.

L'examen des coupes dans ces deux odes montre une différence très importante :

**Tableau C-60**

	Trihémimère absente du quaternaire dactylique	Hepthémimère absente de l'hexamètre dactylique
1.7	3 sur 16 vers : 18,75 %	5 sur 16 vers : 31,2 %
1.28	9 sur 18 vers : 50 %	7 sur 18 vers : 38,9 %

Les coupes qui permettent une correspondance verbale d'un vers à l'autre sont plus souvent absentes dans l'ode 1.28 que dans l'ode 1.7 : il semble bien, et les analyses à venir le confirmeront, que les jeux de correspondance rythmique sont davantage recherchés dans l'ode 1.7 que dans l'ode 1.28.

Que la coupe hephthémimère soit absente d'un hexamètre n'est pas en soi gênant dans la grille de lecture métrique : redisons-le, cette coupe est secondaire par rapport à la penthémimère. Citons par exemple 1.7. 28-32 :

28 Certus enim promisit Apollo

āmbīguām<sup>T</sup> tellure<sup>F</sup> noua<sup>H</sup> Sālāmīnā fūtūrām.

30 Ō fōrtēs<sup>T</sup> pēiōrāquē pāsī

mecum saepe uiri<sup>P</sup>, nunc uino pellite curas;

32 cras ingens<sup>T</sup> iterabimus aequor.

Ce quatrain est formé d'un premier distique (1.7. 29-30) où la correspondance verticale est remarquable : non seulement le membre qui suit la trihémimère du quaternaire correspond avec celui qui suit l'hephtémimère de l'hexamètre (Sălămīnă fütūrām / pēiōrăquē pāssī), mais celui qui le précède correspond également avec le membre qui précède la trihémimère de l'hexamètre (āmbīguām / Ō fōrtēs). Ainsi, le quaternaire apparaît-il comme une répétition de l'hexamètre qui précède, tronqué du groupe nominal « tellure noua » qui se trouve ainsi mis en évidence, ce qui donne force à la promesse d'Apollon.

En revanche, dans le second distique (1.7. 31-32), l'absence d'hephtémimère à l'hexamètre empêche de donner force à la correspondance verticale : Horace opte ici pour une simple coupe penthémimère à laquelle il donne un relief sensible, puisqu'elle coïncide avec la fin d'une interpellation.

Alors que l'hexamètre de 1.7. 29, par sa coupe triple a, jouit d'un charme original que la correspondance qu'il entretient avec le quaternaire suivant, renforce, l'hexamètre de 1.7. 31 revient à un cadre métrique beaucoup plus strict : la penthémimère est la coupe du rationnel, de la netteté<sup>17</sup>. Teucer commence par rappeler l'oracle d'Apollon : la correspondance verticale que rend possible la coupe triple de 1.7. 29 coïncide avec ce moment où est exprimée la volonté divine ; puis, lorsque le poète revient à ses compagnons et leur enjoint de se réjouir en attendant le lendemain, il reprend un rythme plus simple, où la correspondance rythmique est absente.

Que l'hephtémimère soit absente de l'hexamètre n'est donc ni gênant ni surprenant, car il s'agit des cas où l'on a la seule coupe penthémimère, celle qui organise avec netteté et simplicité le vers.

En revanche, l'absence de la trihémimère dans le quaternaire dactylique est plus inattendue, car cette coupe est, dans le vers, la plus fréquente : le rythme du vers prend alors un tour nouveau, original. Or, on note que c'est particulièrement en 1.28 que cette coupe est absente. En revanche, l'examen des quaternaires dans cette ode révèle la fréquence relativement importante d'un intermot significatif, totalement absent de 1.4, l'intermot féminin de trochaïque deuxième : on le trouve, à quatre reprises, en 1.28. 6, 8, 16 et 32. En fait, il semble bien que, dans cette ode 1.28, Horace ait essayé de donner au quaternaire dactylique un rythme original, au détriment de la correspondance qui pouvait se créer avec l'hexamètre précédent et que l'on rencontre en 1.7. Cet emploi d'une coupe féminine est évidemment intéressant en 1.28. 16 : ici la coupe trochaïque deuxième du quaternaire semble répondre à la trochaïque troisième qui, dans l'hexamètre précédent, coïncide avec une ponctuation forte :

[nihil ultra] neruos atque cutem morti concesserat atrae,  
iudice te non sordidus auctor

---

<sup>17</sup> J. Dangel, 1999 (2), p. 88.

**naturae uerique.** <sup>F</sup> Sed omnis una manet nox

**et calcanda** <sup>F</sup> semel uia leti.

La trochaïque troisième est au centre de l'hexamètre comme la trochaïque deuxième l'est du quaternaire: il y a là un jeu unique dans ce schéma métrique de correspondance entre deux coupes féminines. La ponctuation forte à la trochaïque troisième est étonnante, puisque, comme l'a montré J. Perret, cet intermot est très rarement ponctué dans l'hexamètre dactylique<sup>18</sup>. Or cet intermot mis en relief par la ponctuation est rappelé en écho dans le vers suivant. L'effet est pathétique<sup>19</sup> et même tragique. Ces vers 15-16 forment la conclusion d'une longue énumération de références mythologiques qui montrent que la mort frappe tous les hommes. La dernière phrase tombe comme une sentence : une même nuit nous attend tous. Cette ode 1.28 est étrange : comme dans une épigramme funéraire<sup>20</sup>, un mort semble parler. Mais c'est bien plus qu'une épigramme, l'atmosphère est inquiétante et l'emploi de ces intermots féminins dans les quaternaires donne à tout cela un aspect plus insolite encore.

Dans l'ode 1.28, les jeux de correspondances rythmiques sont donc moins fréquents qu'en 1.7, du fait de l'absence des coupes qui les rendent possibles dans une grille de lecture métrique. Par ailleurs, si l'on regarde la répartition des vers où ces coupes sont absentes, on note un fait intéressant qui tend à conforter les conclusions énoncées dans le dernier chapitre de notre première partie : l'ode 1.7 semble davantage rechercher une structure quatrain que l'ode 1.28<sup>21</sup>. De fait, on constate que les vers où sont absentes les coupes servant de point de départ aux correspondances verticales, sont répartis, dans l'ode 1.7, dans quatre quatrains, le deuxième, le troisième, le quatrième et le dernier. Dans ces conditions, tout le reste de l'ode possède ces correspondances. Tout se passe comme si Horace avait recherché des correspondances rythmiques à l'intérieur de quatrains, tandis que dans d'autres, il les a négligés. On peut induire de ce constat que la structure quatrain a une pertinence dans l'ode 1.7.

En revanche, on ne trouve rien de semblable dans l'ode 1.28 ; au contraire, il n'est pas un « quatrain » où sont présentes toutes les coupes participant aux correspondances rythmiques. Il y a même un « quatrain » (1.28. 25-28) où il n'y a pas deux vers ayant les coupes où débutent les membres en correspondance. On pourrait remarquer que cependant tous les autres « quatrains » ont au moins deux vers ayant ces coupes, ce qui permettrait ainsi des correspondances éloignées mais internes au quatrain : reste à voir si ces coupes ont suffisamment de relief rhétorique. Tout cela semble montrer ou bien que les correspondances

---

<sup>18</sup> J. Perret, 1955 (1), p. 187.

<sup>19</sup> C'est bien ce qu'en dit J. Perret, 1955 (1), p. 191 : « cette structure pourra être utilisée pour donner, quand il convient, une impression de hâte, de précipitation, ou de chute, de cadence : elle est éminemment pathétique ».

<sup>20</sup> Les rapprochements entre cette ode et les épigrammes funéraires sont évidents : cf. R.G.M. Nisbet – M. Hubbard, 1970, p. 318 relèvent ainsi l'accusatif introductif (« mensorem »), le résumé des actions passées d'Archytas, l'accumulation de lieux communs sur la mort.

<sup>21</sup> Cf. ce que nous en avons dit p. 288.

rythmiques ne sont pas recherchées dans cette ode, ou bien que la structure quatrain n'y a pas de pertinence, ou bien les deux à la fois.

iii. Bilan du repérage des coupes

Pour conclure sur tout cela, on notera que partout où les correspondances verticales doivent prendre appui sur des repères métriques importants (début de vers et penthémimère), ces repères métriques sont bien présents. Cela rend possible des jeux simples où un membre métrico-rythmique (ithyphallique en 1.4 et 2.18 ; hémipès en 4.7) est répété comme un refrain : on a affaire là à un rythme métrique très simple. En 1.7 et 2.18, la correspondance verticale qui est possible grâce à l'hephthémimère de l'hexamètre n'est, quant à elle, pas toujours présente. Dans plusieurs cas, l'hexamètre n'a d'autres coupes que la simple penthémimère qui correspond au rythme net, rationnel, de l'hexamètre. La correspondance créée entre l'hephthémimère de l'hexamètre et la trihémimère du quatrain correspond à des effets de variations rythmiques originaux. Mais plus originaux encore, dans ce schéma métrique, sont les quaternaires où la trihémimère est absente et qui préfèrent l'emploi d'une trochaïque deuxième.

Cette première analyse a permis de constater la présence ou non des coupes mises en jeu dans les correspondances rythmiques. Ce sont ces coupes qui permettent que la grille de lecture métrique prenne en charge le jeu de correspondances verticales ; reste à voir maintenant si ces coupes utilisées dans les correspondances verticales sont mises en relief par le syntaxe, dans un unisson entre la métrique et la rhétorique, ou bien si un contrepoint plus complexe s'instaure entre les deux grilles.

*b) Relief rhétorique des repères métriques*

Nous venons d'étudier dans quelle mesure les correspondances verticales possibles que nous avons décelées dans le schéma des vers, sont réalisées dans la grille de lecture métrique, grâce à l'utilisation des coupes qui encadrent le membre métrico-rythmique en correspondance. Il faut maintenant se demander si ces membres métrico-rythmiques ont une pertinence dans la grille de lecture rhétorique, autrement dit si les repères métriques qui les encadrent ont un relief rhétorique.

L'effet sera différent selon la nature des coupes. Dans les odes 1.4, 2.18 et 4.7, les membres en correspondance verticale se trouvent entre des repères métriques majeurs (diérèse et fin de vers puis penthémimère et fin de vers en 1.4, début et fin de vers puis penthémimère et fin de vers en 2.18, penthémimère et fin de vers puis début et fin de vers en 4.7) : dans ces conditions, si ces repères ont un relief rhétorique, on a affaire à un rythme très simple, univoque, presque colométrique. S'ils n'en ont pas, on a affaire à un contrepoint subtil : la grille de lecture métrique isole des membres en correspondance verticale, tandis que la grille de lecture rhétorique crée un rythme différent.

Dans les odes 1.7 et 1.28, en revanche, les membres en correspondance verticale se trouvent entre des repères métriques qui ne sont pas tous de première valeur (l'hephtémimère de l'hexamètre). La situation est très différente. Si ces repères métriques, y compris une hephtémimère d'importance métrique secondaire, ont un relief rhétorique, il se peut qu'un contrepoint s'instaure : la grille de lecture rhétorique soulignerait alors une correspondance verticale en s'appuyant sur une hephtémimère, tandis que la grille de lecture métrique, nécessairement, privilégie à l'hephtémimère la pentémimère (quand elle est présente). Lorsque ces repères métriques n'ont pas de relief rhétorique, le contrepoint peut encore être plus complexe : la grille de lecture métrique fait à la fois ressortir, comme rythme majeur majeur, la pentémimère, comme rythme mineur, l'hephtémimère et, avec elle, la correspondance verticale.

Pour pouvoir analyser tout cela en détail, il paraît nécessaire de distinguer les odes 1.4, 1.7 et 4.7, où les membres en correspondance sont encadrés par des repères métriques qui sont tous d'importance majeure, des odes 1.7 et 2.18 où les membres en correspondance s'appuient sur une hephtémimère qui peut être un repère métrique secondaire. En faisant cette distinction, on pourra plus aisément noter les différences entre les odes, et voir le rôle que joue ou non chaque fois la structure quatrains.

Pour simplifier l'analyse, nous n'étudierons pas l'importance du relief rhétorique de ces repères. On se contentera de dire qu'il y a mise en relief du repère métrique lorsqu'il correspond à une ponctuation forte ou à un changement de proposition (relief fort), à l'étape d'une disjonction adjectif / nom (relief moyen), à la fin d'un membre syntaxique (relief faible mais objectivement identifiable)<sup>22</sup> ; et nous dirons qu'il n'y a pas de relief dans tous les autres cas.

i. Membres métrico-rythmiques avec repères métriques forts : 1.4, 2.18, 4.7

Dans ces odes, redisons-le, le problème est assez simple. Soit les repères métriques qui encadrent le membre en correspondance sont soulignés par la rhétorique, et dans ce cas, on a affaire à un rythme simple et univoque ; soit ces repères n'ont pas de relief rhétorique, et dans ce cas, on a un contrepoint plus complexe entre les deux grilles.

Dans l'ode 1.4, rares sont les membres en correspondances dont les repères qui les encadrent sont sans relief. Parmi les repères métriques, sur les 20 vers que compte l'ode, on dénombre deux fins de vers et deux coupes qui se trouvent en cours de membre rhétorique. Encore ces repères sont-ils répartis tout au long de l'ode, si bien qu'aucun membre en correspondance n'a ses deux extrémités sans relief. Bien plus, sur les quatre repères métriques sans relief rhétorique, aucun ne se trouve dans la même structure quatrains. Cela peut confirmer que cette ode s'appuie sur une structure quatrains : à l'intérieur d'elle, le poète

---

<sup>22</sup> Sur ces trois niveaux de reliefs que nous avons pris en considération pour les autres vers horatiens, cf. p. 657.

recherche les correspondances verticales et évite qu'il y ait trop de repères métriques sans relief. Citons par exemple le troisième quatrain, 1.4. 9-12 :

Nunc decet aut uiridi nitidum caput | **īmpēdīrē myr̄tō**

aut flore, terrae | **quēm fērūnt sōlūtā** ;

nunc in umbrosis Fauno decet | **īmmōlārē lūcīs**,

seu poscat agna | **sīuē mālīt hāedō**.

Le membre ithyphallique en correspondance d'un vers à l'autre est, trois fois sur quatre, parfaitement encadré par des repères soulignés syntaxiquement. Dans le premier vers (v. 9), la diérèse n'a sans doute pas un relief très fort, cependant, intervenant à la fin d'un membre syntaxique unifié (« nitidum caput »), ce relief est objectivement identifiable<sup>23</sup> ; l'ithyphallique de ce vers 9 (*impedire myrto*) s'achève en revanche nettement avant un changement de membre fonctionnement équivalent coordonné par *aut*. De même, les ithyphalliques des vers 10 (*quem ferunt solutae*) et 12 (*siue malit haedo*) sont parfaitement soulignés syntaxiquement, par des ponctuations fortes, des changements de propositions, des disjonctions adjectif / nom.

Il n'y a que l'ithyphallique du vers 13 (*immolare lucis*) où l'encadrement rhétorique est moins net : il débute en effet en plein milieu du groupe verbal « decet | immolare »<sup>24</sup> ; dans ce vers 13, c'est la penthémimère qui est la coupe rhétoriquement forte, du fait de la disjonction « in umbrosis<sup>P</sup> ... lucis || ». Cette absence de relief d'un membre en correspondance métrique peut susciter un sentiment de léger contrepoint entre la grille de lecture métrique qui souligne la correspondance, et la grille de lecture rhétorique qui, à un moment précis, la néglige. Sans doute, cela permet-il de créer un effet de *uariatio* dans un quatrain qui serait, sinon, trop répétitif : l'anaphore de « nunc decet », de « aut », de « seu/siue » donne à ce quatrain une structure rhétorique simple et nette ; le fait qu'à un moment, la répétition du membre ithyphallique soit moins bien soulignée syntaxiquement allège sans doute un peu ce sentiment de répétition. En dépit de cela, bien sûr, il faut bien reconnaître que l'unisson entre métrique et rhétorique dans la correspondance de l'ithyphallique est globalement très fort.

Il l'est plus encore dans le premier quatrain, celui de 1.4. 1-4 :

Soluitur acris hiems grata uice | **uērīs ēt Fāuōnī**

trahuntque siccas | **māchīnā cārīnās**

ac neque iam stabulis gaudet pecus | **āut ārātōr īgnī**

<sup>23</sup> Certes dans ce vers 9, la penthémimère a un relief plus fort que la diérèse, du fait de la disjonction « ...uiridi<sup>P</sup> ...myrto || ». Mais cela n'ôte rien au fait que la diérèse a un relief qui souligne le début de l'ithyphallique.

<sup>24</sup> Le seul léger relief que peut acquérir la diérèse tient à la correspondance syntaxique avec le vers 9 « impedire myrto » / « immolare lucis » : la correspondance de ces deux groupes formés d'un infinitif quadrisyllabique et d'un nom à l'ablatif peut inciter à donner, dans une diction rhétorique, un relief à l'intermot qui précèdent ces groupes.

nec prata canis | **albīcānt prūnīs**

Ici chaque membre ithyphallique est nettement encadré par des repères au relief syntaxique fort : l'unité du groupe génitif (*ueris et Fauoni*), les disjonctions adjectifs / nom (**siccās** | *machinae carinas* ||, **canis** | *albīcānt prūnīs* ||), la coordination de membres fonctionnellement équivalents (*aut arator igni*) font clairement ressortir ces membres métrico-rythmiques.

Il est intéressant de noter également des ressemblances phoniques entre les vers de ce même quatrain<sup>25</sup>. Les vers 1.4. 2 et 4 sont construits, de la même manière, sur une disjonction « ... adjectif<sup>P</sup>... nom || », avec une opposition phonique entre « -as » (1.4. 2 : **siccās carinas**), formée avec une voyelle ouverte, et « -is » (1.4. 4), formée avec une voyelle fermée. De plus, entre le vers 1.4. 1 et 1.4. 3, on note une rime en [i] (« Fauoni / igni »). Tout cela se déroule dans le cadre parfaitement clos d'une phrase de quatre vers.

Pour bien saisir jusqu'à quel point il y a unisson entre la métrique et la rhétorique pour faire ressortir l'ithyphallique dans les vers de cette ode, il faut également comparer le relief apporté à la diérèse avec celui de la penthémimère de l'archiloquien. Dans environ la moitié des archiloquiens, le membre ithyphallique est bien séparé syntaxiquement du reste du vers, qui forme une unité. Mais il arrive également que la penthémimère ait un relief plus fort que la diérèse : c'est le cas, nous l'avons dit<sup>26</sup>, en 1.4. 9, mais même en 1.4. 1, la penthémimère a un relief plus fort que la diérèse, puisque le membre ithyphallique, au génitif, est fortement dépendant du groupe nominal qui précède, derrière la penthémimère « grata uice ueris et Fauoni ». Ce relief plus fort à la penthémimère qu'à la diérèse permet, dans l'archiloquien, de varier le rythme, de ne pas donner un relief simple et exclusif à la diérèse et au membre ithyphallique et d'éviter ainsi une lecture exclusivement colométrique : l'importance de la correspondance verticale fait ainsi l'objet d'une *uariatio*.

Dans l'ensemble, ce rythme ithyphallique ressort ainsi parfaitement en clôture de chaque vers de l'ode 1.4 et les correspondances paraissent se faire à l'intérieur d'un moule quatrain. Ce rythme ithyphallique contraste avec le début des vers, le premier membre de l'archiloquien ayant un rythme de genre égal (dactylique), le premier hémistiche du trimètre ayant un mouvement ascendant. L'ithyphallique répété, par le contraste qu'il oppose, ainsi que par son *éthos* propre, apporte un sentiment de fraîcheur à cette ode, alors même qu'elle annonce l'arrivée du printemps et la vitalité d'une nature renaissante. Son apparition régulière en contraste avec le reste fait sentir, comme nous l'avons dit plus haut<sup>27</sup>, l'ambivalence des sentiments exprimés dans cette ode, entre la joie du retour du printemps et la conscience douloureuse de la mort.

<sup>25</sup> Ces correspondances phoniques d'un vers à l'autre sont d'autant plus pertinentes que le poète a donné à ses premiers vers une unité phonique très claire : J. Marouzeau, 1949 (1), p. 195 a souligné l'allitération en [u] du premier vers (*solūitur, uice, ueris, Fauoni*) dans laquelle il entend la caresse de la brise et qui contraste avec l'allitération en [k] du second vers (« *siccās machinae carinas* ») où il entend le grincement du cabestan.

<sup>26</sup> Cf. p. 1046 note.

<sup>27</sup> Sur l'éthos de ce distique, cf. notre introduction p. 64.



À cette ode 1.4, il est très intéressant de comparer l'ode 4.7. Le sujet y est le même : le retour du printemps introduit le conseil de profiter, tant qu'il en est temps, d'une vie brève.

Cette proximité entre deux odes est exceptionnelle. Même si les mêmes thèmes souvent reviennent et se croisent dans l'œuvre lyrique d'Horace, celui-ci tâche cependant de créer des variations. Ici, on a en apparence la même peinture de l'hiver qui s'efface (1.4. 1 : « soluitur acris hiems » ; 4.7. 1 : « diffugere niues »), du cortège des Grâces et des Nymphes (1.4. 6 : « iunctaeque Nymphis Gratiae » ; 4.7. 5 : « Gratia cum Nymphis ») ; on trouve aussi le même conseil de profiter de la vie (1.4. 9 : « nunc decet caput impedire myrto » ; 4.7. 7 : « immortalia ne speres »). Cette ressemblance entre les deux odes a évidemment aiguïté la curiosité des critiques<sup>28</sup> ; et à l'examen, on peut constater que si la structure rhétorique des deux odes est identique (en dépit d'*exempla* mythologiques en 4.7. 25-28, absents en 1.4), la tonalité est assez différente. Très nettement, on peut reconnaître que l'ode 1.4 exprime des sentiments bien plus ambivalents que l'ode 4.7<sup>29</sup>. Comme nous l'avons dit, l'ode 1.4 mêle subtilement le plaisir de voir le retour du printemps et la conscience de la brièveté de la vie. L'ode 4.7, quant à elle, montre une mélancolie beaucoup plus uniforme : l'arrivée du printemps ne suscite pas la joie, elle introduit immédiatement (4.7. 5) une réflexion sur le temps qui passe. Est-ce à dire que l'ode 4.7 est plus philosophique, moins inféodée au schéma de l'invitation bachique, comme le pense K. Quinn<sup>30</sup> ? Il ne s'agit pas de porter de jugement de valeur ; on reconnaîtra simplement que la tonalité de l'ode 4.7 est moins ambivalente que celle de 1.4.

Or, redisons-le, le schéma métrique de l'ode 1.4, par les renversements rythmiques qui s'y trouvent, exprime parfaitement cette ambivalence des thématiques : l'unisson que nous avons pu constater entre métrique et rhétorique, dans cette ode, souligne avec netteté ce rythme naturellement complexe. Qu'en est-il de l'ode 4.7 ? Son schéma métrique est infiniment plus simple, puisque le second vers du distique est la simple reprise du premier hémistiche du vers précédent : évitant un rythme métrique trop complexe, l'ode crée peut-être une ambiance plus posée, plus propice à la méditation ; surtout, répétant à l'identique, d'un vers à l'autre, un hémipède complet, elle favorise l'expression d'une certaine mélancolie<sup>31</sup>.

Cela ne signifie pas pour autant que le rythme de cette ode 4.7 soit partout simple et univoque. C'est le schéma métrique qui l'est ; mais en contrepoint, Horace développe une ligne rhétorique qui, à plusieurs endroits, ne concorde pas avec la ligne métrique. Ainsi, si dans l'ensemble, l'ode 1.4 témoigne d'un unisson métrique / rhétorique qui souligne efficacement la complexité naturelle du schéma métrique, l'ode 4.7, elle, a un schéma

---

<sup>28</sup> E Fraenkel, 1957, p. 419 sq. ; K. Quinn, 1963, p. 14 sq. ; A.J. Woodman, 1972.

<sup>29</sup> R.G.M. Nisbet – M. Hubbard, 1970, p. 61.

<sup>30</sup> K. Quinn, 1963, p. 14.

<sup>31</sup> Le second vers du distique est un hémipède qui fait écho au premier hémistiche du premier vers : en cela, ce distique est très proche du distique élégiaque dans lequel le second vers redouble encore une fois cet hémipède. Or P. Grimal, 1994, p. 29-37 a fait des remarques lumineuses sur la valeur stylistique de ce sentiment de répétition rythmique dans le distique élégiaque.

métrique simple qui, en revanche, plusieurs fois, est en discordance avec le déploiement rhétorique. Ces variations rythmiques permettent à l'ode 4.7 d'éviter une trop grande simplicité. On citera le troisième quatrain, celui de 4.7. 9-12 :

Frigora mitescunt<sup>P</sup> Zephyris,<sup>H</sup> uer proterit aestas,  
interitura simul  
pomifer autumnus<sup>P</sup> fruges effuderit, et mox  
bruma recurrit iners.

Dans l'hexamètre dactylique, on note une concurrence entre la penthémimère métrique et une hephthémimère beaucoup plus pertinente rhétoriquement puisqu'elle coïncide avec un changement de proposition. La fin du second vers est effacée rhétoriquement puisqu'elle intervient juste après le subordonnant « simul ». De la même manière, la fin du troisième vers se trouve après deux monosyllabe proclitiques « et mox ». Tout cela donne peu de relief aux repères métriques encadrant les membres hémipès. On a, ainsi, dans tout ce quatrain, une concurrence entre la régularité et les correspondances verticales du schéma métrique et le déploiement de la phrase. Ce quatrain peint le passage du temps et il l'exprime dans un rythme un peu complexe : les contre-rejets de ces marqueurs temporels que sont « simul » et « et mox », rendent sensible l'aspect inéluctable du cycle des saisons.

L'ode 4.7 joue ainsi, à plusieurs reprises, sur un contrepoint métrique / rhétorique qui peut peindre la méditation mélancolique et douloureuse sur le passage du temps. La structure métrique demeure cependant toujours dominante, tant la répétition de l'hémipès est notable.

Les deux odes 1.4 et 4.7 font nettement ressortir, d'un vers à l'autre, la correspondance d'un ithyphallique dans le premier cas, d'un hémipès dans le second, grâce à des repères forts pour les deux grilles de lecture métriques et rhétoriques. Les rapports entre les deux grilles sont, à plusieurs reprises, dans l'ode 4.7, complexifiés par un relief syntaxique plus important donné à un autre repère, d'importance métrique secondaire, la penthémimère en 1.4, l'hephthémimère en 4.7. Ce contrepoint plus complexe permet d'éviter une lecture purement colométrique. Il s'agit d'odes qui partent d'images de la nature : cette légèreté du sujet doit donc éviter un rythme trop lourd et insistant. Reste que le jeu de correspondance est prégnant. Dans ces odes, où le moule quatrain est essentiel, ces relations rythmiques d'un vers à l'autre donnent une réalité interne à cette structure. Ces membres métrico-rythmiques réapparaissent à l'intérieur des quatrains.

Qu'en est-il alors de l'ode 2.18 ? Comme nous l'avons dit, cette ode permet une correspondance incomplète entre le lecythium, que constitue le premier vers du distique, et l'ithyphallique, que forme le second hémistiche du second vers, et qui peut s'interpréter comme la version catalectique du lecythium. Cette correspondance prend appui sur des repères métriques forts et partout présents ; en revanche, quelle en est l'importance dans la grille de lecture rhétorique ?

L'ode 2.18 est un poème moral à la structure assez claire<sup>32</sup>. Dans un premier temps, le poète se donne comme exemple d'une vie simple et équilibrée, recherchant l'*aurea mediocritas*. Puis, le poète condamne l'agitation et la recherche effrénée des richesses : cette seconde partie paraît débiter en 2.18. 15. Enfin, le poème se conclut avec une réflexion sur la mort qui, de toute manière, emportera tous les hommes, riches et pauvres : cette conclusion nous semble débiter au vers 2.18. 29. Le dernier chapitre de notre première partie était arrivé à la conclusion que la structure rhétorique quatrains n'est pas recherchée dans cette ode : de fait, le passage de la première à la deuxième partie se fait à la fin d'un vers non multiple de quatre. Il reste à voir comment les effets rythmiques s'organisent dans cette ode.

Une étude de M. Dominicy remarque le basculement de « l'esthétique du poème » entre une première et une deuxième moitié de cette ode<sup>33</sup> : les analyses menées par ce métricien recourent les nôtres, en dépit de quelques endroits où nous émettons des réserves. En suivant plus précisément la structure logique de cette ode, nous serions plutôt tenté de dire que le contraste rythmique distingue les vers 2.18. 1-14 du reste.

Dans les 14 premiers vers de l'ode, parmi les repères métriques qui encadrent le membre en correspondance, nous en repérons 5 seulement qui sont sans relief rythmique. Le cas le plus remarquable est celui de 2.18. 11 :

9                                    **At fides et ingeni**  
10        benigna uena est **pauperemque diues**  
    **me petit ; nihil supra**  
    **deos lacesso nec potentem amicum**  
    **largiora flagito,**

14        satis beatus **unicis Sabinis**

Comme le note M. Dominicy<sup>34</sup>, dans ces vers 2.18. 9-14, la plupart des débuts et fins de lecythium et d'ithyphallique ont un relief syntaxique : les repères métriques qui encadrent ces membres suivent ou précèdent souvent le début ou la fin d'un membre syntaxique (M. Dominicy parle, quant à lui, de « constituant continu »), même en 2.18. 10, la penthémimère correspond à un changement de proposition. Tout cela donne dans plusieurs cas un relief à ces membres lecythium et ithyphallique qui se répondent.

Mais en deux endroits de cette citation, le relief de ces repères est absent. En 2.18. 9, la fin de vers a un relief syntaxique nul puisqu'elle intervient en plein cours de proposition ; surtout, en 2.18. 11, la fin de vers intervient entre une préposition dissyllabique et son régime,

---

<sup>32</sup> Cf. A. Kiessling – R. Heinze, 1955, *ad loc.*, cité par K. Büchner, 1939, *art. cit.* = *id.*, 1962, p. 80 : voir ce que nous en avons dit dans la partie A, p. 292.

<sup>33</sup> M. Dominicy, 2002, p. 12.

<sup>34</sup> *Ibid.*, p. 9.

« supra || deos ». Une telle construction vient rompre soudain le sentiment de répétition du membre métrico-rythmique.

Dans ce premier tiers de l'ode 2.18, la correspondance verticale du lecythium avec le membre ithyphallique est donc plutôt sensible, grâce à des repères métriques, sauf exceptions, assez bien mis en relief par la syntaxe. Dans les cas où le rythme rhétorique ne favorise pas ce sentiment de correspondance, il se déploie en s'appuyant sur des repères qui auront beaucoup moins d'importance dans la suite de l'ode. On constate, en effet, que dans le premier tiers de l'ode, le quaternaire trochaïque possède un intermot trihémimère qui est plusieurs fois mis en relief. C'est le cas justement en 2.18. 11. On voit bien que dans cette phrase, l'intermot trihémimère du quaternaire est un repère essentiel : il est le centre d'un énoncé-fonction où s'oppose un énoncé affirmatif (« fides et ingeni benigna uena est pauperemque diues me petit ») et un énoncé négatif (« nihil supra deos lacesso »). De même, l'intermot trihémimère est d'une importance essentielle pour le rythme syntaxique en 2.18. 5 :

Non trabes Hymettiae  
premunt columnas ultima recisas  
Africa, <sup>T</sup> neque Attali  
ignotus heres regiam occupauit.

Dans cet énoncé, le relief de l'intermot trihémimère permet de varier le rythme syntaxique qui, autrement, donnerait une trop grande importance à la correspondance verticale « lecythium / ithyphallique ».

Dans le premier tiers de l'ode 2.18, il semble que l'on ait un rythme simple : l'unisson métrique / syntaxe en faveur de la correspondance lecythium / ithyphallique » domine ; il connaît seulement quelques jeux de variation qui prennent appui sur la trihémimère du quaternaire dactylique. Ce premier tiers de l'ode a donc un rythme assez univoque : le poète fait la louange de l'ordre qui naît de mœurs simples.

M. Dominicy constate que « l'esthétique du poème [2.18] bascule vers le milieu, en harmonie avec le passage de l'ordre au désordre ». Et de fait, si l'on examine le relief rhétorique des correspondances « lecythium / ithyphallique », on note qu'il est bien moins important que dans le premier tiers de l'ode. Du vers 15 jusqu'à la fin, parmi les repères métriques qui encadrent ces membres, 17 sont sans relief syntaxique. On citera par exemple 2.18. 17-22 où apparaît l'interpellation à une deuxième personne anonyme :

17 Tu secunda marmora  
locas sub ipsum funus et sepulcri  
inmemor struis domos  
20 marisque Bais obstrepentis urges  
summouere litora,

22 parum locuples continente ripa.

Au vers 2.18. 18, le second hémistiche n'a aucune pertinence syntaxique, puisqu'il débute (« sub ipsum | funus ») et s'achève (« sepulcri || inmemor ») au milieu de membres syntaxiques conjoints. Au vers 2.18. 20, il en va de même : coupe et fin de vers sont sans relief. Il y a donc ici un contrepoint complexe entre une grille de lecture métrique qui joue sur une correspondance lecythium / ithyphallique et une grille de lecture syntaxique qui présente un déploiement de nature totalement différente.

Du vers 2.18. 15 jusqu'à la fin, on note plusieurs cas où les repères métriques sont totalement effacés dans la grille de lecture rhétorique : en 2.18. 24, la fin de vers intervient entre une préposition dissyllabique et son régime (« ultra || limites »), en 2.18. 32, elle intervient entre l'adverbe et le verbe (« ultra | tendis »). Comme le note M. Dominicy au sujet de ces deux vers, « chaque fois, cette disposition paraît stylistiquement motivée par l'apparition du mot *ultra*, qui revêt une importance particulière dans un contexte où il est question de dépasser et de déplacer les bornes »<sup>35</sup>.

A partir du vers 2.18. 15, le mouvement rhétorique de l'ode est fort différent, il suit moins le cadre métrique : le contrepoint métrique / syntaxique se fait plus complexe. Cette complexification du rythme se fait au profit d'une coupe métriquement secondaire, l'hephtémimère, qui prend, dans la grille syntaxique, une grande importance. Il est plusieurs vers où l'hephtémimère est le lieu d'une ponctuation forte<sup>36</sup>. Déjà, en 2.18. 18, cité plus haut, l'intermot correspond à un changement de proposition. En 2.18. 32, l'hephtémimère est couplée à une diérèse 1 pour former une proposition à cheval sur la coupe penthémimère centrale<sup>37</sup> :

erum.<sup>D1</sup> **Quid ultra | tendis?** <sup>H</sup> aequa tellus

En 2.18. 36, une hephtémimère a également un fort relief rhétorique. Le poète dénonce l'excès des richesses : il le fait sentir par un rythme emporté qui mime l'agitation de l'homme (« ultra | tendis ») ou bien de même qui peint les ruses de l'argent :

..., nec satelles Orci

callidum Promethea

<sup>35</sup> M. Dominicy, 2003, p. 10.

<sup>36</sup> M. Dominicy, *ibid.*, p. 10, note que deux lectures différentes peuvent être faites du vers 2.18. 30 : « destinata » peut être rattachée à « fine » ou bien à « aula ». C'est ce dernier parti qui est suivi par F. Villeneuve, 1929 : cela donne à l'intermot hephtémimère qui précède « destinata » un relief faible mais identifiable, et qui coïncide avec l'agitation de l'ensemble de ce passage.

<sup>37</sup> R.G.M. Nisbet – M. Hubbard, 1978, p. 309-310 suggèrent cependant de ponctuer à la fin du vers 32 et de rattacher « erum » non pas à « manet » comme il est d'usage mais à « tendis » (« pourquoi viser au-delà de la propriété » avec un emploi du concret « erum » pour l'abstrait). Cette interprétation est suivie par l'édition de D.R. Shackleton Bailey, 2008. Néanmoins, comme le note M. Dominicy, *ibid.*, l'agitation de l'ensemble de ce passage justifie l'appui original sur une diérèse 1 après le rejet de « erum », et rend inutile de construire cet accusatif avec « tendis ».

reuxit auro captus. <sup>H</sup> Hic superbum

Tout cela montre, nous semble-t-il, qu'à partir de 2.18. 15, le rythme de l'ode devient peu à peu plus complexe. Ce n'est pas que la correspondance lecythium / ithyphallique disparaît : dans la grille de lecture métrique, elle, est toujours présente, et plusieurs vers soulignent syntaxiquement les limites de ces membres. Mais d'autres rythmes interviennent également, organisant un contrepoint beaucoup plus complexe, qui peint l'agitation des hommes qui recherchent l'enrichissement.

Nous avons entrepris d'étudier le relief rhétorique donné aux limites des membres métrico-rythmique en correspondance verticale en 1.4, 4.7 et 2.18. Dans ces odes, ces rythmes prennent appui sur une grille de lecture métrique simple, grâce à des repères métriques majeurs. Nous avons pu voir une progression dans la complexité des rythmes des odes, depuis un unisson qui, à l'intérieur du moule quatrain, fait nettement ressortir l'ithyphallique, jusqu'à l'ode 2.18 où des rythmes complexes sont créés. Dans cette dernière ode, où les phrases se déploient sans souci d'un moule quatrain, l'absence dans une bonne partie de l'unisson métrique/rhétorique empêche encore un peu plus toute impression d'organisation en quatrain.

ii. Membres métrico-rythmiques avec un repère métrique secondaire, l'hephthémimère : 1.7 et 1.28

Nous avons étudié les odes où les correspondances rythmiques prennent appui sur des repères métriques de premier ordre, toujours présents : c'est d'abord dans la grille de lecture métrique que ressortent ces rythmes. Il en va différemment en 1.7 et 1.28 où, nous l'avons dit, les membres en correspondance rythmique débutent soit sur une coupe non constante (la trihéminère du quaternaire dactylique), soit sur une coupe métriquement secondaire, l'hephthémimère de l'hexamètre. Dans ces conditions, la valeur rythmique de ce jeu de correspondance est très différente des cas précédents. Dans ces odes 1.7 et 1.28, la grille de lecture métrique fait d'abord ressortir la penthéminère de l'hexamètre (du moins, quand elle est présente) ; c'est seulement de façon secondaire que l'hephthémimère ressort. Si par ailleurs cette hephthémimère a un relief syntaxique, alors il y a contrepoint entre la lecture métrique qui souligne la penthéminère et la lecture rhétorique qui souligne l'hephthémimère et, avec elle, la correspondance.

Nous avons vu plus haut que 44,4 % des vers de 1.28 n'avaient pas les coupes métriques permettant de faire débiter la correspondance verticale, contre 25 % des vers de 1.7. Visiblement, cette dernière cherche davantage à créer cette correspondance.

Dans l'ode 1.28, quatre distiques seulement ont, dans les deux vers, les deux coupes où débute le membre métrico-rythmique : il s'agit de 1.28. 13-14, 17-18, 21-22, 35-36. Sur ces quatre distiques, deux seulement sont encadrés par des repères ayant tous un relief syntaxique : il s'agit de 1.28. 13-14 et 1.28. 17-18. Le dernier cas est intéressant, car il

intervient dans une phrase qui se moule dans quatre vers : c'est le seul passage qui pourrait laisser croire que l'ode 1.28 a une structure quatrain :

Dant alios Furiae <sup>P</sup> toruo <sup>H</sup> **spēctācūlā Mārtī,**  
 exitio est <sup>T</sup> **āūīdūm mārē nāūtīs;**  
 mixta senum ac iuuenum <sup>P</sup> densentur funera, nullum  
 saeua caput <sup>T</sup> **Prōsērpīnā fūgīt.**

Dans ces quatre vers, il y a non seulement le premier et le deuxième vers mais également le quatrième qui ont les coupes où débutent la correspondance verticale. Or, dans ces membres métrico-rythmiques ainsi formés sont nettement encadrés syntaxiquement, par des changements de propositions en fin de vers et, aux coupes, par une disjonction adjectif / nom (1.28. 17), par l'unité d'un membre syntaxique, avant (1.28. 20) ou après (1.28. 18) le repère. Ces quatre vers se trouvent au centre de l'ode et expriment avec force la loi fatale qui conduit tout homme à la mort. Il n'est pas impossible qu'à ce moment de l'ode, Horace ait cherché à créer un rythme ferme en introduisant une structure rhétorique quatrain que les jeux de correspondance rythmique soulignent encore. Mais partout ailleurs, aucune correspondance rythmique de ce type ne se fait sentir.

Si l'on se tourne maintenant vers 1.7, les choses sont très différentes : 10 distiques sur 16 ont à chaque vers les coupes permettant les correspondances ; quatre « quatrains » ont toutes les coupes. Si l'on peut douter de la recherche de correspondance dans l'ode 1.28, elle paraît plus certaine ici : le poète joue sur un rythme que permet l'hephthémimère de l'hexamètre, et qui se trouve ainsi placé en contrepoint du rythme naturel du vers, où domine normalement, dans l'hexamètre, la penthémimère. Pour bien comprendre la complexité du contrepoint rythmique ici créé, citons le premier quatrain 1.7. 1-4 :

Laudabunt alii <sup>P</sup> claram <sup>H</sup> **Rhōdōn āut Mytīlēnēn**  
 aut Ephesum <sup>T</sup> **bīmārīsuē Cōrīnthī**  
 moenia uel Baccho <sup>P</sup> Thebas <sup>H</sup> **uēl Āpōllīnē Dēlphōs**  
 insignis <sup>T</sup> **āut Thēssālā Tēmpē.**

Dans le second distique, le rythme métrique et le rythme syntaxique se confrontent dans un contrepoint complexe. Dans une lecture syntaxique, l'hephthémimère de l'hexamètre domine puisqu'elle correspond à la coordination d'un groupe fonctionnellement équivalent : dans une lecture *ad sensum* cet hexamètre a double coupe rhétorique diérèse 1 / hephthémimère. Cette importance de l'hephthémimère dans la grille de lecture rhétorique permet une correspondance verticale entre le membre métrico-rythmique qui la suit « uel Apolline Delphos », et le membre qui suit la trihémimère du quaternaire elle-même nettement mise en relief. En contrepoint de cette lecture rhétorique qui favorise l'hephthémimère et la correspondance verticale, la penthémimère de l'hexamètre est bien là, présente, et naturellement dominante dans une grille de lecture métrique.

Dans le premier distique, en revanche, le contrepoint entre la penthémimère métrique et l'hephthémimère point de départ de la correspondance verticale, est interne à la grille de lecture métrique. En effet, la penthémimère est ici dominante, aussi bien pour la métrique que pour la rhétorique, puisqu'elle correspond à un début de membre syntaxique («<sup>P</sup> claram Rhodon »). Mais, l'hephthémimère n'est pas non plus absente : même si, pour la métrique, elle est secondaire, même si, dans le déploiement syntaxique, elle intervient au milieu d'un groupe nominal, elle n'est sans doute pas totalement oubliée et la correspondance qu'elle introduit avec le membre dans le vers suivant après la trihémimère, existe bien comme mineur, secondaire, en contrepoint avec le rythme majeur créé par la penthémimère.

Ce premier quatrain de l'ode 1.7 est formé d'une accumulation de groupes nominaux reliés dans une polysyndète complexe : le rythme thématique ainsi créé incite à être attentif à des jeux de correspondance. Dans le second distique, la correspondance verticale est à l'unisson du rythme thématique, tandis que dans le premier, il est en discordance. Cette complexité du jeu rythmique dans ce quatrain permet l'évocation multiple de villes antiques et éclaire chaque mot d'une lumière particulière : dans cette priamel, le poète fait ainsi sentir la multiplicité des sujets que peuvent traiter les poètes et qu'il confrontera au sien.

Dans le schéma métrique des deux odes 1.7 et 1.28, le jeu rythmique créé par les correspondances verticales s'appuie sur des repères métriques qui peuvent être secondaires. En 1.28, ce jeu rythmique est peu fréquent, car les coupes métriques nécessaires y sont rares. En revanche, en 1.7, ces correspondances verticales sont sensibles et créent un contrepoint complexe avec la grille de lecture métrique. Ce rythme permet à certaines occasions d'éclairer des passages de façon originale.

### iii. Bilan des mises en relief rhétoriques

Nous avons étudié le relief rhétorique donné aux repères métriques qui encadrent les membres en correspondance verticale. Nous avons repéré différents effets rythmiques qui peuvent être ainsi créés. Dans les odes 1.4, 4.7, 2.18, où les membres en correspondance prennent appui sur des repères métriques majeurs, le rythme peut aller de l'unisson métrique / rhétorique à un contrepoint plus complexe. L'ode 4.7 présente de bons exemples d'un contrepoint très clair où la penthémimère métrique permet la correspondance verticale tandis que le déploiement syntaxique favorise plutôt une hephthémimère. Ces contrepoints n'ôtent pas le sentiment de correspondance verticale, qui se crée à l'intérieur de quatrains parfaitement clos. Dans l'ode 2.18, on constate également, à partir du second tiers de l'ode, un contrepoint complexe entre penthémimère métrique et hephthémimère rhétorique ; mais dans cette ode, où la phrase se déploie sans souci d'une structure quatrain, ce contrepoint complexe favorise un sentiment de désordre en accord avec le sens.

Dans les odes 1.7 et 1.28, les membres en correspondance verticale prennent appui sur un repère métrique secondaire, l'hephthémimère de l'hexamètre. Le sentiment de



correspondance sera alors plus ténu, moins univoque. L'effet peut aller d'un contrepoint entre la penthémimère métrique et une hephthémimère soulignée par le sens, jusqu'à un double rythme métrique, un rythme majeur où domine la penthémimère que souligne la syntaxique et un rythme mineur où l'hephthémimère, césure métrique secondaire, est sans relief rhétorique. Dans tous les cas, la correspondance verticale est suggérée, et non exprimée de façon insistante comme cela peut être le cas dans les odes précédentes. En 1.7, cette correspondance est sensible ; en 1.28, en revanche, l'absence des coupes nécessaires montre qu'elle est absente la plupart du temps. Dans cette dernière ode, où la structure rhétorique quatrains, par ailleurs, n'est pas recherchée, l'absence de correspondance verticale ne permet pas de relations rythmiques vers à vers.

Cette étude a permis, nous semble-t-il, d'avoir une vision claire des correspondances rythmiques créées dans ces odes en distiques dactyliques et/ou iambo-trochaïque. On voit que, dans ces odes de versification non-éolienne, Horace a joué sur des effets de répétitions rythmiques tout à fait comparables à ce que l'on a trouvé dans les odes en quatrains avérés. Outre l'absence de coupes constantes, il est cependant un autre point où la versification de ces odes se distingue de la versification éolienne : c'est la possibilité qui est offerte ici de substituer des quantités. Ces possibilités de substitution quantitative permettent de varier et de complexifier les correspondances vers à vers. C'est ce qu'il nous faut voir maintenant.

c) Choix des substitutions quantitatives dans les membres rythmico-syntaxiques en correspondance

L'une des grandes originalités du lyrisme éolien, poussée à son comble par Horace, est, on le sait, d'éviter les substitutions de quantités : une longue ne peut être monnayée en deux brèves, et même, une longue et une brève ne peuvent être substituées l'une à l'autre. Cette extrême régularité des vers permet évidemment des jeux très musicaux de correspondances d'un vers à l'autre. Qu'en est-il dans les odes de versification dactylique et iambo-trochaïque ?

Dans la versification iambo-trochaïque des *Odes*, on trouve un souci de régulariser les vers identique à celui qui existe dans les *Épodes*. Dans les *Épodes*, Horace écrit non pas des sénaires mais des trimètres iambiques, à la grecque, où les pieds pairs sont nécessairement purs<sup>38</sup>. De la même manière, les trimètres iambiques catalectiques de 1.4 et 2.18, le quaternaire trochaïque catalectique de 2.18, le membre ternaire trochaïque (ithyphallique) de l'archiloquien de 1.4 ont une versification très régulière, et la seconde moitié de ces vers, celle où justement se font les correspondances verticales. L'étude de métrique menée par M. Dominicy le montre<sup>39</sup> et il suffit donc de montrer les schémas métriques de ces distiques :

---

<sup>38</sup> Cette tendance qui va dans le sens d'une sophistication du vers est une tendance globale de la versification latine qui sera poursuivie par Sénèque : cf. là-dessus J. Soubiran, 1988.

<sup>39</sup> M. Dominicy, 2003, p. 1-6.

1.4:  $- \text{u} - \text{u} - \text{P} \text{u} - \text{u} | - \text{U} - \text{U} - \text{u}$

$\text{u} - \text{U} - - \text{P} \quad - \text{U} - \text{U} - \text{u}$

2.18:  $- \text{U} - \text{U} - \text{U} \text{u}$

$\text{u} - \text{U} \text{u} \text{u} \text{P} - \text{U} - \text{U} - \text{u}$

Si les premiers hémistiches des trimètres font l'objet de quelques variations quantitatives, les seconds sont, eux, parfaitement purs et permettent une correspondance parfaite avec le vers ou le membre trochaïque qui précède et qui est, lui aussi, entièrement purs.

Dans la versification iambo-trochaïque, Horace a donc poussé loin également le souci de régularité, ce qui permet des jeux de correspondances verticales parfaits. En revanche, dans la versification dactylique, les monnayages sont constants, identiques à ce que l'on trouve dans les emplois de l'hexamètre par les autres poètes, épiques ou autres. Néanmoins, cette possibilité constante de remplacer un dactyle par un spondée (sauf au cinquième pied) ne signifie pas pour autant que, dans ce type de vers, le choix de l'un ou l'autre pieds soit sans importance : par exemple, J. Collart a montré que, dans des moments de célébration, il y avait une pertinence stylistique dans la répétition d'hexamètres dactyliques faisant alterner dactyles et spondées selon des schémas étudiés<sup>40</sup>. Cela suffit à montrer que dans la versification dactylique, le choix du dactyle ou du spondée n'est pas sans signification et que des correspondances verticales des schémas utilisés ont une valeur stylistique. Il faut alors se demander si les membres métrico-rythmiques connaissent des correspondances également dans le choix des substitutions.

Dans les correspondances verticales *a fine* des odes 1.7 et 1.28, la question se pose seulement pour le quatrième temps faible de l'hexamètre, puisque le cinquième et le sixième pied ne connaissent pas de substitution, pas plus que les troisième et quatrième pieds du quaternaire. Rappelons le schéma métrique de ces deux odes :

$- \text{u} - \text{u} - \text{u} - \text{H} \text{u} - \text{u} - \text{u} ||$

$- \text{u} - \text{T} \quad \text{u} - \text{u} - \text{u} ||$

Le quatrième temps faible de l'hexamètre et le deuxième du quaternaire sont-ils réalisés en une longue ou en deux brèves et y-a-t-il des possibilités de correspondance sur ce point ? En 1.28, nous l'avons dit, la correspondance verticale ne semble pas recherchée, sauf peut-être en 1.28. 17-20, mais même là, on ne peut rien conclure.

Dans l'ode 1.7, en revanche, il n'est pas impossible de reconnaître des jeux de correspondance dans le choix des substitutions quantitatives. Le cas le plus intéressant se trouve en 1.7. 17-20 :

perpetuo, sic tu <sup>P</sup> sapiens <sup>H</sup> finirē mēmētō                      -SDS

<sup>40</sup> J. Collart, 1974.

tristitiam <sup>T</sup> <b>uitāquē lābōrēs</b>	<b>-SDS</b>
molli, Plance, mero, <sup>P</sup> seu te <sup>H</sup> <b>fūlgēntiā signīs</b>	<b>-SDS</b>
castra tenent, <sup>T</sup> <b>sēu dēnsā tēnēbīt</b>	<b>-SDS</b>

Tiburis umbra sui.

Dans ce quatrain, on a une correspondance verticale assez sensible entre les membres qui débutent après l'hephtémimère de l'hexamètre et la trihémimère du quaternaire. Dans les deux premiers vers, les membres forment des groupes syntaxiques assez unifiés, un groupe verbal d'abord (*finire memento*), un groupe nominal dans le second (*uitaeque labores*) ; dans le quatrième vers, le début du membre est nettement marqué par un changement de proposition (*seu densa tenebit*) ; il n'est que dans le troisième vers que le membre métrico-rythmique n'est pas souligné par des repères syntaxiques. On peut donc admettre qu'en contrepoint d'une grille de lecture métrique où domine la penthémimère de l'hexamètre, une grille de lecture rhétorique permet de faire sentir une correspondance verticale.

Or ces membres en correspondance sont isosyllabiques, grâce à la réalisation en spondée des quatrième et sixième pieds des hexamètres et des troisième et quatrième des quaternaires. Ce quatrain se situe au début de la deuxième moitié de l'ode : il exprime l'idée essentielle, l'exhortation à jouir de la vie tant qu'il en est encore temps. Ce qui précède est l'argument qui justifie ce conseil ; ce qui suit en est l'illustration grâce à un *exemplum* mythologique. Ce quatrain est donc d'une importance essentielle pour l'ode et il n'est pas surprenant qu'il fasse l'objet d'une recherche rythmique particulière. Le membre en correspondance ressort nettement d'un vers à l'autre : il constitue en lui-même, dans une grille de lecture rhétorique, un élément rythmique de six syllabes, qui équivaut à un reizianum. Réapparaissant en écho d'un vers à l'autre dans le même quatrain, il crée un effet de refrain sensible, en contrepoint d'une grille de lecture métrique où domine la penthémimère de l'hexamètre.

Ce quatrain est le cas unique où les quatre vers répètent à la fin le même membre isosyllabique. Le premier quatrain de cette ode 1.7 doit également être rappelé :

Laudabunt alii <sup>P</sup> claram <sup>H</sup> <b>Rhōdōn āut Mytilēnēn</b>	<b>-DDS</b>
aut Ephesum <sup>T</sup> <b>bimārisuē Cōrīnthī</b>	<b>-DDS</b>
moenia uel Baccho <sup>P</sup> Thebas <sup>H</sup> <b>uēl Āpōllīnē Dēlphōs</b>	<b>-DDS</b>
insignis <sup>T</sup> <b>āut Thēssālā Tēmpē.</b>	<b>-SDS</b>

Nous avons déjà dit comment en 1.7. 1-4 la correspondance des membres métrico-rythmiques s'inscrit dans un contrepoint complexe entre métrique et rhétorique qui vise à montrer la multiplicité des sujets que les poètes peuvent traiter. Dans les trois premiers vers, le membre en correspondance est isosyllabique, avec sept syllabes : l'utilisation du dactyle avant la clausule héroïque a un effet d'accélération qui va dans le sens de l'accumulation des sujets poétiques. Enfin, le quatrième vers s'achève sur un membre, nettement isolé

syntactiquement, où le temps faible ne correspond pas à un biforme mais à une longue. Le choix d'un spondée au deuxième pied du quaternaire semble correspondre à un effet de freinage dans l'accumulation, avant la fin de l'énoncé ; d'ailleurs, après les trois vers précédents, ce choix correspond à un automatisme de rupture qui annonce la fin de l'énoncé<sup>41</sup>.

L'ode 1.7 témoigne ainsi de la volonté de rendre sensible les correspondances verticales qu'elle crée, jusque dans un souci d'isosyllabie, et ce à des moments clés de l'ode, au début et au milieu.

Si l'on se tourne maintenant vers l'ode 4.7, des correspondances isosyllabiques se retrouvent également. Dans cette ode, le second vers du distique, l'hémiépès ne souffre pas les substitutions et se réalise constamment par un double dactyle suivi d'une longue. Qu'en est-il alors des hexamètres ? Dans deux quatrains consécutifs, en 4.7. 13-20, la correspondance des hémiépès est isosyllabique ; de plus dans tous ces vers, les membres en correspondance sont encadrés par des repères métriques qui ont un certain relief syntaxique :

<b>Dāmnā tāmēn cēlērēs</b> <sup>P</sup> reparant caelestia lunae:	<b>DD –</b>
<b>nōs ūbī dēcīdīmūs</b>	<b>DD –</b>
<b>quō pātēr Āēnēās,</b> <sup>P</sup> quo diues Tullus et Ancus	<b>DD –</b>
<b>pūluīs ēt ūbrā sūmūs.</b>	<b>DD –</b>
<b>Quīs scīt ān ādīcīānt</b> <sup>P</sup> hodiernus crastina summae	<b>DD –</b>
<b>tēmpōrā dī sūpērī ?</b>	<b>DD –</b>
<b>Cūnctā mānūs āuīdā</b> <sup>P</sup> fugient heredis, amico	<b>DD –</b>
<b>Quā dēdērīs ānīmō.</b>	<b>DD –</b>

Ces deux quatrains font la transition entre les deux idées de l'ode, l'évocation du printemps d'une part, la réflexion proprement dite sur la mort de l'autre. À ce moment central de l'ode, où l'image de la vitalité du monde débouche sur une réflexion morale, il n'est pas étonnant que le rythme se fasse un peu gnomique : c'est ce qui apparaît surtout en 4.7. 13-16. De fait, métrique et rhétorique sont ici en parfait unisson, chaque repère métrique ayant un relief sensible ; de plus, on note une rime insistante entre trois des quatre vers (« decidimus / Ancus / umbra sumus »). Tout converge donc pour inciter à une lecture quasi colométrique : il y a là une insistance quasi tragique sur le caractère inéluctable de la mort. Les membres hémiépès ressortent avec grande netteté et ils entrent, les uns avec les autres, dans une correspondance d'autant plus forte qu'elle s'appuie sur une isosyllabie.

<sup>41</sup> Sur les automatismes de rupture pour clore les accumulations, cf. J. Dangel, 1982, p. 166-168. Rappelons qu'à cause de sa complexité, nous n'avons pas étudié ce procédé pour lui-même dans l'analyse des rythmes thématiques en Partie B, Chapitre II.

Dans le second quatrain de la citation, les mêmes correspondances réapparaissent, mais aux vers 4.7. 19-20, le rythme se complexifie un peu du fait du contre-rejet de « amico ». Un mouvement plus vif se fait ainsi sentir qui tient sans doute à la prise à partie de l'allocutaire par l'interrogation directe et le recours à la deuxième personne.

Dans ces deux quatrains, on a une isosyllabie des quatre hémipèdes en correspondance d'un vers à l'autre. Sans doute est-il également possible de repérer des effets un peu plus complexes, qui évitent un sentiment de répétition trop insistante : ainsi dans le premier quatrain, on a une isosyllabie des hémipèdes des hexamètres entre eux, et de l'autre une isosyllabie entre les deux hémipèdes formant vers :

<b>Diffūgērē nīuēs,</b> <sup>P</sup> redeunt iam gramina campis	<b>SD –</b>
<b>ārbōrībūsquē cōmāē ;</b>	<b>DD –</b>
<b>mūtāt tērrā uīcēs</b> <sup>P</sup> et decrescentia ripas	<b>SD –</b>
<b>flūminā prāetērēunt.</b>	<b>DD –</b>

Le premier vers de l'ode débute ainsi sur un hémistiche superposable à celui d'un asclépiade mineur<sup>42</sup> : le caractère lyrique du poème est ainsi nettement souligné. Ce membre est répété de la même manière au troisième vers et l'on ne peut qu'être sensible à la rime riche qui unit ces deux membres (nīuēs<sup>P</sup> / uīcēs<sup>P</sup>)<sup>43</sup>. De leur côté, les vers impairs ont leur structure habituelle, double dactyle – longue. Cette correspondance syllabique croisée unit le quatrain et lui donne une cohésion comparable à ce que l'on trouve dans les odes en quatrains avérés.

Ces études nous semblent montrer qu'Horace a su jouer, dans la versification dactylique, à des moments précis, des principes d'isosyllabie qui ont un rôle fondamental dans la versification éolienne. L'isosyllabie permet de souligner des correspondances verticales, à l'intérieur de structure quatrain.

Pour finir, il reste à dire un mot d'un point important pour le jeu de correspondance verticale dans le schéma métrique des odes 1.7 et 1.28 : l'homodynie de fin de vers.

#### d) Recherche d'homodynie dans les membres rythmico-syntaxiques en correspondance

Dans le schéma métrique des odes 1.7 et 1.28, il y a correspondance verticale *a fine* entre l'hexamètre dactylique et le quaternaire. Or, on sait que la fin de l'hexamètre dactylique se caractérise par une métrique verbale très particulière : comme le rappelle L. Nougaret, la clause de l'hexamètre suit une structure régulière, 2+3 ou 3+2 avec des possibilités

<sup>42</sup> On sait que le premier hexamètre des *Épîtres* d'Horace, où celui-ci fait ses adieux à la poésie lyrique, débute également sur un hémistiche de ce type (« prima dicte mihi »). Les critiques ont souvent souligné le rapprochement avec un asclépiade mineur (cf. l'édition commentée des *Épîtres*, par J. Préaux, 1968, *ad loc*). Sur cette alliance du lyrique et de l'épique dans cette métrique verbale de l'hexamètre, cf. J. Dangel, 1999 (2), p. 90.

<sup>43</sup> Nous parlons de rime riche, parce que la répétition sonore prend appui sur un isomorphisme phonique, quantitatif et accentuel (nīuēs / uīcēs) : sur la richesse que l'on peut reconnaître aux « rimes » latines, cf. J. Dangel, 2005 (2), p. 78.

d'arrangement de monosyllabes<sup>44</sup>. La conséquence (ou la cause, nous ne rentrerons pas dans le débat) d'une telle métrique verbale est de rendre possible une homodynie aux deux derniers pieds du vers<sup>45</sup>. Cette homodynie finale est un trait essentiel du rythme de l'hexamètre dactylique.

La question se pose alors de savoir si le quaternaire dactylique a également cette fin homodyne, car si ce vers connaît une fin hétérodyne, la correspondance avec la fin de l'hexamètre homodyne se trouve nettement compromise.

Dans les 34 quaternaires des odes 1.7 et 1.28, on en compte 13 où la fin est hétérodyne :

- 8 à cause d'un mot final quadrisyllabique : 4 en 1.7 et 4 en 1.28 :

ex. : 1.28. 6 : *percurisse pólum moritúro*.

- 5 à cause de deux mots finaux dissyllabique, tous en 1.28:

ex. : 1.28. 16: *et calcanda semel uía léti*.

Ces chiffres assez élevés montrent qu'il n'est pas dans la nature du quaternaire dactylique de rechercher une fin homodyne<sup>46</sup>. En revanche, dans les cas où le quaternaire a une trihéminère et est susceptible d'avoir un membre final en correspondance avec la fin d'un hexamètre dactylique, l'homodynie n'est-elle pas présente pour assurer une correspondance sensible ?

Il ne semble pas utile de prendre en considération l'ode 1.28 où l'on peut estimer que les correspondances verticales ne sont pas ou quasiment pas recherchées. En revanche, qu'en est-il de l'ode 1.7 ? Dans tous les passages de cette ode que nous avons cités jusqu'ici et où nous avons repéré des correspondances<sup>47</sup>, on note que les quaternaires dactyliques ont une fin homodyne : c'est le cas de 1.7. 2, 4, 18, 20, 30. Dans ces quatrains où le jeu rythmique nous a paru très sensible, l'homodynie dans les deux membres renforce encore la correspondance. Il en va différemment par exemple en 1.7. 25-26 :

Quo nos cumque feret<sup>P</sup> melior<sup>H</sup> fortúna parénte

ibimus, o<sup>T</sup> socíi comitésque.

Ici la présence d'une hepthémimère dans l'hexamètre et d'une trihéminère dans le quaternaire pouvait faire envisager une correspondance verticale. Mais l'hétérodyne dans le membre du quaternaire lui donne une apparence fort différente de celui de l'hexamètre. D'ailleurs, l'intermot trihéminère du quaternaire est sans pertinence syntaxique, puisqu'elle intervient entre l'interjection « o » et le nom « socii ».

---

<sup>44</sup> L. Nougaret, 1948.

<sup>45</sup> J. Dangel, 1999 (2).

<sup>46</sup> C'est ce que note également F. Crusius, 1955, p. 61.

<sup>47</sup> 1.7. 1-4 : p. 1054; 1.7. 17-20 : p. 1057 ; 1.7. 29-30 : p. 1041.

Il semble donc bien que, lorsqu'Horace rapproche un quaternaire à trihémimère d'un hexamètre à hephthémimère et qu'il donne aux membres métrico-rythmiques qui suivent ces coupes un cadre nettement souligné par la syntaxe, il crée une correspondance entre ces vers qu'il souligne encore davantage en donnant au quaternaire une fin homodyne identique à la fin d'un hexamètre. Cela conforte l'idée qu'il y a bien, dans cette ode, des recherches de correspondance verticale.

### Conclusion de la section

L'étude des odes de métrique dactylique et iambo-trochaïque nous a montré qu'ici également, Horace pratique souvent des jeux rythmiques fondés sur des répétitions de membres rythmiques qui s'inscrivent dans un contrepoint entre deux grilles de lecture, métrique et rhétorique. L'analyse de ces jeux rythmiques permet de se faire une idée assez précise de ce qu'Horace a voulu faire dans chacune de ces odes.

Dans l'ode 1.4, le membre ithyphallique ressort nettement dans la grille de lecture métrique ; il peut prendre un relief varié dans la grille de lecture rhétorique, soit qu'il y a un unisson entre les deux grilles soit que le contrepoint se fait plus complexe. Dans cette ode où est peinte la vitalité de la nature, la réapparition régulière de ce membre qui contraste avec le reste des vers apporte de la fraîcheur à l'énoncé.

Dans l'ode 1.7, la correspondance verticale a moins d'importance dans la grille de lecture métrique ; elle n'existe vraiment que si elle est mise en valeur par la syntaxe : c'est de là que naît le contrepoint entre les deux grilles de lecture. La correspondance verticale est plusieurs fois absente dans cette ode, mais à plusieurs endroits stratégiques, elle donne de la profondeur à l'énoncé : c'est le cas au début, au milieu ainsi qu'à la fin.

Dans ces deux odes, la structure rhétorique quaternaire ressort nettement. Dans ces conditions, les jeux de correspondance verticale se font à la fois à l'intérieur des phrases et des quatrains : ces correspondances structurent ainsi, de l'intérieur, le cadre quaternaire en y apportant un sentiment de régularité.

L'ode 1.28, qui utilise le même schéma métrique que 1.7, n'utilise quasiment pas ces correspondances verticales : dans cette ode étrange, qui n'est pas structurée rhétoriquement en quatrains, les jeux rythmiques d'un vers à l'autre paraissent beaucoup moins forts.

L'ode 2.18 non plus n'est pas structurée rhétoriquement en quatrains. Cependant, la grille de lecture métrique fait nettement ressortir une correspondance verticale possible, incomplète certes mais réelle, que la syntaxe souligne plusieurs fois à l'unisson. On a noté sur ce point une différence entre le début de l'ode où l'unisson est net entre métrique et rhétorique pour souligner cette correspondance, et la suite où le contrepoint se fait plus complexe, au moment précisément où le poète dénonce le désordre des mœurs.

L'ode 4.7 enfin use d'un schéma métrique qui fait, lui aussi, nettement ressortir une correspondance verticale. Des jeux rythmiques permettent au sens de se développer avec

clarté, depuis un unisson parfait entre métrique et rhétorique jusqu'à un contrepoint entre coupe métrique et coupe rhétorique. Mais ces jeux rythmiques demeurent parfaitement cadrés à l'intérieur d'une structure rhétorique quatrain très prégnante.



## CONCLUSION DU CHAPITRE IV

Ce chapitre IV a eu les mêmes objectifs que les chapitres II et III. Dans ces derniers, nous avons étudié les odes en strophes quatrains avérées. Nous avons montré comment dans ces structures métriques quatrains, la syntaxe de la phrase peut se déployer sans prendre appui seulement sur des repères métriques, mais en définissant des repères à seule pertinence rhétorique. Par ces repères rhétoriques, la phrase apporte aux structures métriques une nouvelle organisation ; une lecture *ad sensum* de ces structures met à jour des effets originaux de correspondances métriques qui participent du rythme rhétorique de l'ode. Ces jeux de correspondance métrico-rythmique demeurent cependant inscrits à l'intérieur d'un cadre strophique quatrain bien clos. La singularité du lyrisme horatien tient dans cette structure quatrain, parfaitement définie comme unité à la fois métrique et sémantique, et cependant suffisamment ample que la phrase s'y déploie et en propose un éclairage original.

Toute la question de ce quatrième chapitre a été de savoir si, dans les odes en distiques et monostiques, des jeux rythmiques, où métrique et rhétorique entrent en contrepoint, se font ou non également à l'intérieur de structures quatrains. Pour répondre à cette question, nous avons étudié successivement les odes de métrique éolienne et ceux de métrique iambo-trochaïque et dactylique : cette division était nécessaire car les jeux de correspondance rythmique ne s'y font pas de la même manière.

Dans la première partie de notre travail, nous avons suivi des critiques comme K. Büchner et reconnu que dans un certain nombre d'odes en distiques et monostiques (et dans toutes celles écrites dans le livre IV), la phrase et le sens se déploient selon des schémas quatrains, même si dans certaines odes en monostiques (1.1 et 1.18), ces schémas quatrains s'associent à d'autres (distiques et sizains). Il fallait donc, dans ce chapitre, entreprendre une contre-épreuve, et voir si, dans ces odes, le contrepoint entre la structure métrique et le déploiement rhétorique s'organise à l'intérieur de schémas quatrains identiques aux strophes quatrains avérées que nous avons étudiées dans les précédents chapitres.

Dans chaque section, nous avons commencé par chercher quelle réorganisation rhétorique était susceptible de souligner dans les structures métriques des correspondances originales. Chaque fois, nous avons noté que les vers utilisés en distiques avaient de l'un à l'autre des points communs, des ressemblances que le déploiement de la phrase peut mettre en évidence.

Ces points communs sont évidents dans les odes en distiques éoliens : glyconien et asclépiade mineur semblent appartenir à la même famille, le second paraissant formé par le redoublement de l'élément choriambique central du premier. Il en va de même entre le saphique majeur et l'aristophanien.

Dans les odes de versification dactylique et/ou iambo-trochaïque, nous avons également reconnu des correspondances très nettes entre les vers utilisés en distiques.

Toute la question a alors été de savoir comment les phrases mettent en relief ces correspondances possibles et si, dans le déploiement de ces phrases, ces correspondances se font à l'intérieur d'une structure quatrain.

Reconnaissons d'abord que dans les odes en monostiques, même celles où notre première partie avait reconnu une structure quatrain, il ne nous a pas paru possible de dire que les correspondances des structures métriques éclairées par la syntaxe s'organisaient dans un cadre quatrain. Ces correspondances métriques soulignées par une lecture *ad sensum* ont cependant été reconnues.

Dans la plupart des distiques, en revanche, nous avons noté que le déploiement de la phrase permet la mise en relief de correspondances métrico-rythmiques originales et que ces correspondances se font dans des structures quatrains sensibles.

Certes l'ode 2.18 ne paraît guère appuyer le déploiement du sens sur de telles correspondances ; certes dans l'ode 1.28, les correspondances métrico-rythmiques sont également peu soulignées par la syntaxe et ne se font pas dans des structures quatrains ; en revanche, dans toutes les autres odes, les correspondances sont notables et prennent globalement appui sur une structure quatrain.

Avec certains types de vers, les correspondances métrico-rythmiques sont soulignées rhétoriquement grâce à la mise en relief de repères à pertinence métrique : c'est donc quand il y a coïncidence entre métrique et rhétorique qu'apparaissent nettement les jeux de correspondance qui ont une valeur aussi bien dans une lecture *ad metrum* que dans une lecture *ad sensum*. En revanche, dans l'ode 1.7, c'est par une coupe hephthémimère en hexamètre dactylique qu'une correspondance se fait sentir avec un quaternaire dactylique à intermot trihémimère. Surtout, dans les odes en distiques glyconien / asclépiade mineur, les correspondances métriques *ab initio* ou *a fine* ne sont rendues sensibles que par la mise en relief d'intermots sans pertinence métrique : ceux-ci se rencontrent régulièrement mais entretiennent un contrepoint complexe entre métrique et rhétorique. Le rythme est alors plus complexe.

Dans beaucoup de ces odes en distiques et monostiques, Horace a donc su mettre en place des phrases amples et puissantes qui prennent appui sur des correspondances dans les structures métriques grâce à des repères rhétoriques qui, dans certains types de distiques, n'ont pas de pertinence métrique. Un contrepoint s'instaure alors entre une lecture *ad metrum* et une lecture *ad sensum* de ces structures métriques. Bien souvent, il nous a semblé possible de dire que ce contrepoint prenait place à l'intérieur d'un cadre quatrain : par là, Horace agit de la même manière que dans les odes en strophes quatrains avérées.

## CONCLUSION GENERALE DE LA PARTIE C

Dans la partie B de notre travail, nous avons commencé à étudier comment les phrases s'organisent dans le cadre strophique et comment elles déploient un rythme rhétorique, en coïncidence ou non avec le rythme propre du vers. Dans cette partie B, nous avons reconnu ce rythme rhétorique dans l'usage d'abord d'un matériel syntaxique (changements de propositions de nature variée), ensuite d'un matériel rythmique lexical et phonique (répétitions de mots et de sons).

Cette partie C s'est intéressée à un troisième matériel dont use tout énoncé rhétorique : le matériel métrique. Nous avons essayé de montrer comment la phrase, dans son déploiement, tire profit des structures métriques du vers, les réorganise à sa manière, en imposant des repères rhétoriques, de façon à en proposer une lecture *ad sensum*, en contrepoint de la lecture *ad metrum*. Les cas qui nous ont intéressé sont bien sûr ceux où ce contrepoint est complexe, où il n'y a pas coïncidence entre les deux lectures des structures métriques. Pour mener à bien l'étude de ce contrepoint, nous avons procédé en deux temps. D'abord, dans un premier chapitre, nous avons étudié les repères métriques qui organisent la lecture *ad metrum* des vers et nous avons examiné les cas où ces repères perdent de leur pertinence, soit parce qu'ils sont effacés à l'intérieur même de la grille de lecture métrico-prosodique, soit parce qu'ils constituent des intermots effacés dans une grille de lecture rhétorique. Après avoir étudié l'effacement des repères métriques, nous nous sommes intéressé à la constitution des repères rhétoriques qui leur sont concurrents : cette étude est beaucoup plus complexe, elle a nécessité des distinctions bien plus importantes et a fait l'objet des trois chapitres suivants.

Avant de tirer les conclusions des rythmes rhétoriques créés par les réorganisations *ad sensum* des mètres, une remarque d'importance doit être faite sur les structures métriques en elles-mêmes.

Les vers éoliens d'Horace sont des vers complexes qui ont été peu étudiés du point de vue de la métrique verbale et de la métrique stylistique. Or l'étude que nous avons menée ici semble montrer que ces vers éoliens se prêtent à des analyses tout à fait identiques à celles qui ont été faites pour l'hexamètre dactylique ou le sénaire iambique. Comme ces derniers, les vers éoliens ont des coupes métriques (qui ont seulement la particularité d'être souvent constantes) en contrepoint desquelles d'autres intermots peuvent jouer un rôle rythmique important. Les analyses de cette partie forment, nous semble-t-il, une contre-épreuve qui

incite à reconnaître dans ces vers éoliens, comme nous l'avons fait depuis le début, une lecture scandée en pieds battus. Admettre une scansion en pieds iambiques, trochaïques, dactyliques, anapestiques, c'est reconnaître à chaque intermot une valeur propre parce qu'il est placé à une position précise de cette lecture scandée. Or, tout au long de cette partie, nous avons montré que des intermots distants seulement d'une syllabe, comme par exemple, trihémimère et diérèse 1 du vers saphique, ne jouaient pas le même rôle rythmique ; bien plus, nous avons montré dans le vers saphique la possibilité de combiner ensemble certains intermots précis (trihémimère – hephthémimère notamment) de façon à créer des doubles coupes rhétoriques. Tout cela témoigne d'une attention extrême donnée à chaque intermot des vers éoliens, ce qui ne se justifierait pas si ces intermots ne se trouvaient pris dans une scansion stricte en pieds battus.

Nous espérons donc avoir donné de la métrique de ces vers éoliens une analyse aussi précise que possible. , nous pensons avoir montré à quel point l'hendécasyllabe saphique se comporte comme l'hexamètre dactylique, avec des intermots fréquents identiques et des jeux de doubles coupes qui s'y apparentent. De même, nous avons essayé de faire ressortir avec la plus grande netteté l'articulation verbale très complexe de l'ennéasyllabe alcaïque.

Mais l'objet final de cette partie n'était pas métrique ; il ne s'agissait pas seulement d'étudier comment s'articulent les vers éoliens. Le but était aussi et surtout de saisir comment la syntaxe de la phrase scande les structures métriques des vers, comment cette lecture *ad sensum* des vers participe au rythme rhétorique de l'énoncé, comment, enfin, ce rythme rhétorique, affirmé en contrepoint d'un cadre métrique parfaitement maîtrisé et où domine la lecture *ad metrum*, définit une poétique du sens bien particulière.

À plusieurs reprises, nous avons comparé le cadre strophique à un espace clos dans lequel le poète fait se déployer le sens d'après des chorégraphies plus ou moins complexes, qui tirent profit des particularités des cadres strophiques eux-mêmes. Si l'on peut parler de poétique du sens, c'est dans la mesure où la rhétorique des énoncés est mise en spectacle à l'intérieur de l'espace métrique.

Quand la chorégraphie du sens est simple, quand le rythme de l'énoncé se déploie en prenant appui sur les repères du cadre métrique, la phrase prend une forme aux contours connus d'avance, métrique et rhétorique se renforcent mutuellement en vue de l'expression d'un sens clair, simple et transparent. L'ode donne alors le spectacle d'un énoncé objectif et immédiatement efficace : il s'agit d'hymnes, de passages moraux, où semble s'exprimer une voix universelle, dénuée de toute subjectivité, et qui paraît immédiatement saisissable et mémorisable par l'auditeur.

Dans cette partie C, nous nous sommes occupé des passages où la chorégraphie du sens est complexe, où le rythme de l'énoncé s'appuie sur des repères différents des repères métriques et propose par là une scansion rhétorique originale des structures métriques. Alors, le poète donne le spectacle d'un sens complexe et profond, où les mots, les membres de

phrases acquièrent un éclairage qui n'est pas univoque. À travers une chorégraphie originale du déploiement de la phrase et du sens, Horace donne le spectacle d'émotions vives, de sentiments puissants, de pensées complexes, spectacle qui demeure cependant parfaitement maîtrisé dans un cadre métrique clos et qui, par là, est mis à distance.

Dans cette partie C, nous avons essayé d'analyser comment les structures métriques horatiennes rendent possible le déploiement rhétorique complexe des phrases, lui apportent des richesses rythmiques remarquables, tout en conservant une parfaite intégrité. Pour donner une réponse synthétique à ce problème, passons en revue les différents types de strophes qui sont autant d'espaces métriques aux contours spécifiques et aux richesses rythmiques variées.

La strophe saphique est un espace rythmique clos : nous l'avons remarqué dès la première partie de notre travail. Le déploiement du sens y suit en général les repères métriques, d'après un unisson global. Dans le premier chapitre de cette partie, nous avons reconnu que les incidents prosodiques étaient rares dans les repères métriques de cette strophe (sauf en ce qui concerne la synaphie entre les deux derniers vers) et que ces repères n'étaient pas souvent totalement effacés rhétoriquement. En dépit de cette tendance générale, notre second chapitre a mis en lumière certaines tendances par lesquelles les structures métriques sont mises en lumière de façon originale par le déploiement de la phrase.

Indéniablement, l'emploi de la coupe rhétorique diérèse 3 est la tendance la plus fréquente par laquelle le déploiement rhétorique se démarque des repères métriques. Cette coupe rhétorique crée un effet d'ampleur ; l'énoncé tire une grande puissance du rythme trochaïque qui se trouve mis à jour grâce à elle. Un tel contrepoint entre métrique et rhétorique est assez équilibré : la coupe métrique penthémimère n'est pas oubliée dans la lecture *ad metrum*, mais un intermot jouit d'un plus grand relief rhétorique. Horace a souvent recours à cette diérèse 3 lorsque, à un moment précis, s'affirme la grandeur de sa tâche de poète. Pour donner de la puissance à une réflexion qui touche la cité (1.2. 2, 1.12. 51, C.S. 37), pour montrer l'importance du poète qui donne profondeur et complexité à une rhétorique hymnique (1.10. 3,5, 3.30. 2,5, C.S. 2), pour mettre l'accent, enfin, sur une réflexion métapoétique (3.32. 14), le poète recourt à ce contrepoint clair et puissant. Il en va de même de jeux de doubles coupes rhétoriques, avec trihémimère et hephthémimère, par lesquelles le poète souligne la complexité d'une pensée.

Dans les passages de rhétorique parénétique, des rejets en début de vers prenant appui sur la diérèse 1 ou la trihémimère sont à même d'apporter un effet de vivacité soudaine qui fait soudain sentir la subjectivité du locuteur dans un énoncé globalement objectif.

C'est cependant dans des passages narratifs ou dans les prosopopées de personnages mythologiques que le rythme rhétorique va prendre appui sur des structures métriques organisées de la façon la plus originale. Nous avons insisté sur le décalage très vif créé entre métrique et rhétorique par la mise en relief de l'intermot hephthémimère : c'est lui que l'on rencontre dans la narration d'1.22 (v. 10, 15) lorsque le poète, à la fois, dramatise son récit et

en souligne l'importance comme affirmation de la grandeur de la poésie. Mais bien sûr, c'est dans les mythes d'Hypermnestre (3.11) et d'Europe (3.27) que la rhétorique pathétique se déploie de la façon la plus complexe, suggérant une organisation des structures métriques en forte discordance avec l'organisation *ad metrum*. Par là, s'expriment les sentiments vifs, l'agitation de la pensée : chaque mot acquiert un poids spécial. Mais la grille de lecture métrique maintient malgré tout un cadre parfaitement clos et met à distance, comme en spectacle, l'effusion de sentiments.

Comparée à la strophe saphique, la strophe alcaïque constitue un espace métrique où le sens se déploie de façon beaucoup plus complexe. Dans le premier chapitre de cette partie, nous avons reconnu que les repères métriques de cette strophe faisaient l'objet de davantage d'incidents prosodiques et étaient plus souvent effacés dans la grille de lecture rhétorique. Dans les chapitres II et III, nous avons reconnu combien les vers de cette strophe pouvaient faire l'objet d'organisations rhétoriques complexes. Les hendécasyllabes et le décasyllabe contiennent des temps faibles bifformes : leur division, en métrique verbale et surtout dans l'organisation syntaxique, constitue un danger pour l'intégrité du vers et suscite donc une discordance forte entre les deux grilles de lecture. Les repères rhétoriques à ces endroits sont rares et ne se rencontrent que dans des passages d'une rhétorique vive et agitée. Par ailleurs, cette strophe alcaïque est formée de deux vers sans coupe constante dont l'articulation verbale et syntaxique peut faire l'objet d'un grand nombre de variantes que nous avons étudiées en détail. L'espace de la strophe alcaïque s'avère donc un espace complexe où la phrase peut se déployer selon des schémas très variés.

Dans les passages hymniques adressés aux dieux écrits avec cette strophe, certes l'unisson global entre métrique et rhétorique est recherché. Mais plusieurs fois, des rejets en début de vers (1.19. 3, 3.21. 6), des contre-rejets (1.35. 15) témoignent de décalages très vifs entre métrique et rhétorique. Par là, le poète donne à l'énoncé une complexité nouvelle. Ce contrepoint apporte une profondeur de sens à l'énoncé. L'ode 1.35 n'est pas qu'un hymne à *Fortuna* : elle mêle à l'hymnique une réflexion civique qui va évoluer vers une rhétorique du *pathos*. Le locuteur de l'ode 2.19 mêle également les deux postures de célébrant et de conseiller civique, mais il y ajoute encore celle de poète inspiré. Enfin, l'ode 3.21 associe à l'hymnique traditionnel l'invitation bachique. Le sens de toutes ces odes est ainsi complexe, et la chorégraphie du déploiement phrastique dans l'espace strophique en donne l'image.

Mais la complexité rythmique des odes alcaïques est particulièrement sensible dans celles où le poète tient la posture de conseiller civique, dans les *Odes Romaines*, en 3.1-6, ou encore dans les épiniées et les hymnes civiques du livre IV, en 4.4, 14, 15. Certes, dans un certain nombre de passages des *Odes Romaines*, la rhétorique des phrases se met à l'unisson du cadre métrique pour énoncer des vérités morales universelles. Mais dans bien des endroits de ces odes 3.1-6, les décalages sont vifs et expriment l'inquiétude du poète et l'urgence qu'il y a selon lui à réformer la cité. On le voit dans les prosopopées de Junon en 3.3, de Régulus en 3.5, dans la Titanomachie de 3.4 ou dans la description des mœurs dépravées en 3.6. Les

odes civiques du livre IV témoignent également d'effets rythmiques puissants qui expriment la volonté du poète de se mettre au niveau de la grandeur des sujets qu'il traite.

Nombreux et variés sont les éclairages que le déploiement de la phrase peut alors apporter aux structures métriques. Outre les partages du biforme qui suggèrent des renversements rythmiques, dans les moments de grande vivacité (3.5. 6, 3.6. 26, 4.4. 46, 4.15. 9), outre les rejets en début de vers et contre-rejets en fin de vers, l'articulation verbale et rhétorique de l'ennéasyllabe est à même d'apporter à l'organisation d'ensemble de la strophe un éclairage particulier. Il en va de même des relances qui interviennent souvent dans le cours du décasyllabe. Par exemple, l'intermot hephthémimère en ennéasyllabe donne de l'ampleur au rythme ; le choix d'une trihémimère comme coupe dominante dans ce même vers permet de placer ensuite un groupe nominal unifié au poids prosodique et sémantique important. La coupe rhétorique en penthémimère est également d'un effet rythmique puissant : elle propose une réarticulation nouvelle du vers et apporte clarté et solennité à l'énoncé.

Lorsque la strophe alcaïque est utilisée pour des sujets plus légers, pour parler d'amour, d'amitié, pour inviter à des fêtes bachiques, les grandes capacités rythmiques de la strophe permettent de peindre la joie de la situation (1.9, 1.27) ou encore de donner une profondeur métapoétique à l'énoncé (1.16, 1.17).

En ce qui concerne les deux strophes qui usent d'asclépiades mineurs, nous avons souligné l'ambiguïté naturelle du module choriambique qui se rencontre au moins une fois dans chaque vers. Le déploiement syntaxique de la phrase est à même de suggérer des rythmes très variés. Devant trihémimère, un molosse en rejet en début de vers donne un poids nouveau à l'énoncé. Une coupe rhétorique en diérèse 4 est à même de souligner le dactyle qui précède, qui peut alors s'opposer à l'anapeste qui vient avant. L'asclépiade mineur s'avère être ainsi un vers au rythme ondulant où peuvent s'exprimer des sentiments variés, et en même temps un vers assez long pour permettre un énoncé ample.

La strophe asclépiade b peut exprimer des rythmes joyeux et vifs. Les coupes rhétoriques permettent de suggérer des renversements rythmiques sensibles, grâce à des lectures *ad sensum* différentes des modules choriambiques de ses vers. Qu'il s'agisse de parler d'amour (1.5, 1.23, 3.7, 4.13) ou de décrire la nature dans un hymne frais et plein de vitalité (3.13), cette strophe permet un éclairage rhétorique complexe de ses structures métriques. Un hymne comme 1.21, écrit dans cette strophe, prend ainsi un aspect plus léger : même s'il y a un unisson global entre métrique et rhétorique dans cette ode, les quelques discordances permettent de suggérer des tableaux vivants (1.21. 7-8, 11-12) ou de donner de la vivacité à la pensée (1.21. 13-16).

La strophe asclépiade a est plus simple : les correspondances rythmiques qui peuvent être suggérées grâce au glyconien sont moins variées. Des rejets en début de vers (2.12. 6,13, 3.16. 7) peuvent apporter un sentiment de vivacité. C'est surtout dans l'ode 1.15 qu'un contrepoint complexe s'exprime entre métrique et rhétorique : la narration prophétique de la

guerre est faite de façon pathétique, et une réflexion métapoétique est suggérée par l'introduction d'un tel sujet épique dans un poème lyrique.

Dans le quatrième chapitre de notre travail, nous avons examiné les odes écrites en distiques et monostiques, afin de voir si les jeux de réorganisation des structures métriques d'après le sens semblaient ou non se faire à l'intérieur d'un cadre quatrain. Dans la majorité de ces odes, il nous a semblé concevable de l'admettre. Nous avons reconnu, en effet, que tous les distiques horatiens permettent d'un vers à l'autre des jeux de correspondances entre membres métrico-rythmiques que la syntaxe souligne. Si le lyrisme horatien peut se définir dans une recherche d'une musicalité extrême créée par un contrepoint complexe entre métrique et rhétorique, le cadre quatrain semble être un moule suffisamment vaste pour accueillir ces jeux rythmiques et les odes écrites en distiques et en monostiques semblent souvent user de ce moule.

Au long de cette partie, nous avons tâché de mener une analyse aussi complète que possible des structures métriques horatiennes. Nous pensons avoir montré à quel point le cadre strophique permet des jeux de correspondances métriques complexes entre ses vers et comment le déploiement de la phrase est à même de tirer profit de ces correspondances en les soulignant par des repères rhétoriques. Le croisement entre la lecture *ad metrum* des vers et la mise en relief de structures originales du fait du déploiement rhétorique correspond à une polyphonie qui peut se faire très complexe. Par là, le moule strophique devient la caisse de résonance où s'unissent toutes les passions, toutes les inquiétudes, toutes les joies que contient chaque instant de cette vie qu'Horace, poète lyrique, entreprend de saisir.



## CONCLUSION GENERALE

Puisque nous sommes maintenant arrivé au terme de notre travail, il importe de proposer une synthèse en forme de conclusion. Il ne saurait être question de reprendre et résumer tout ce qui a été dit au long de notre développement : pour cela, nous avons proposé des conclusions et bilans à chaque fin de section, de chapitre, de partie. En revanche, il paraît utile de réunir les différents éléments de notre étude, afin d'apporter une réponse claire et entière à la question initialement posée : par quelles pratiques stylistiques Horace rend-il fonctionnel et profondément expressif un lyrisme complexe à même de donner au sens qui s'y développe une profondeur poétique qui lui est propre ?

L'ode lyrique éolienne est une forme héritée de la tradition et définie par des critères métriques et rhétoriques ; la pratique qu'en a Horace aboutit à un approfondissement de ses capacités expressives, par la combinaison de stratégies rhétoriques aux visées fort différentes, venant de genres fort différents : l'hymne, l'invitation bachique, le conseil moral, amical, érotique, l'ode civique... Toute la question de notre travail a été de comprendre comment la forme lyrique accueille ces pratiques rhétoriques, les moule à l'intérieur d'elle et leur apporte une profondeur poétique singulière. Autrement dit, comment ce nouveau genre lyrique qu'invente Horace est-il rendu possible ? Par quelles stratégies d'écriture Horace est-il parvenu à donner à cette forme lyrique une portée expressive complexe, et ainsi à faire de l'ode lyrique le lieu d'expression d'un sens à la valeur poétique profonde et singulière ?

Dans cette conclusion, nous nous proposons d'apporter à cette question une réponse en trois points synthétiques. D'abord, nous donnerons une présentation globale de notre étude du contrepoint entre métrique et rhétorique, contrepoint qui, à nos yeux, fonde le style lyrique horatien en donnant au sens qui se développe dans les odes sa spécificité poétique. Ensuite, nous passerons en revue trois thèmes importants dans les poèmes d'Horace, thèmes qui sont approfondis dans des énoncés dont nos études stylistiques ont permis de comprendre la profondeur poétique : nous retiendrons le thème du lieu, celui du temps et celui d'un dieu protecteur, Bacchus. Enfin, nous rappellerons comment ces actes de style signalent la confrontation du genre lyrique avec d'autres genres poétiques, l'iambe, l'élégie et l'épopée.

## SYNTHESE : DEVELOPPEMENT DU SENS DANS L'ODE

Par les analyses métriques, rhétoriques, stylistiques que nous avons menées, nous sommes arrivé à un certain nombre de conclusions sur le mode poétique du sens qui se

développe dans les *Odes*. Ce mode poétique du sens horatien touche bien sûr à la poésie dans sa nature même, mais il se repère plus spécifiquement dans les traits singuliers qui caractérisent le style lyrique d'Horace

## POLYPHONIE DU DISCOURS POÉTIQUE

D'emblée, nous avons fait le choix de mener, sur les *Odes* d'Horace, une étude stylistique centrée non pas sur le vocabulaire, sur les images dominantes de notre poète, mais sur les lois d'agencement à l'œuvre dans le vers et dans la phrase. À une étude de type paradigmatique, nous en avons préférés une de type syntagmatique. Il est possible que les Anciens aient reconnu la poéticité d'un texte davantage dans le choix des mots que dans leur agencement dans la phrase et dans le vers<sup>1</sup>. Pourtant, sans nier l'importance de cet aspect (que nous avons pris en compte dans nos analyses de détail), nous avons cru que, pour cerner la spécificité d'un discours poétique, en l'occurrence celui du lyrisme horatien, il fallait la rechercher non dans une hypothétique langue poétique, mais dans les relations entre le code linguistique et un code métrique qui lui est extérieur ; or, pour étudier systématiquement ces relations, ces interactions, il convenait de s'intéresser aux principes d'agencement qui président à chacun de ces codes.

À propos de ces interactions, nous avons d'abord parlé de contrepoint, à la manière d'une polyphonie. Il y a polyphonie, parce que le code métrique impose, du discours, une lecture qui croise celle imposée par le code linguistique auquel s'associe le code rhétorique<sup>2</sup>. Le mètre fonctionne comme un rythme pré-établi, qui plonge l'auditeur dans un monde du « déjà-dit », comme une forme-sens définie par avance<sup>3</sup> ; le travail du poète est de remotiver sans cesse cette forme-sens en y surimposant une autre grille de lecture, linguistico-rhétorique.

Cette grille linguistico-rhétorique constitue un code tout aussi strict que le code métrique<sup>4</sup>. Mais, tandis que la lecture métrique suggère, pour ainsi dire, un « discours

---

<sup>1</sup> Tout naturellement, un rhéteur, comme Cicéron, compare le discours poétique au discours oratoire, en se plaçant du point de vue des pratiques rhétoriques : dans l'*Orator* 68, il estime que c'est dans le choix des mots (*electio uerborum*), dans l'originalité à créer et à allier des mots (*licentia faciendorum iungendorumque uerborum*) que réside la spécificité poétique. Horace, lui-même, dans la *Satire* 1.4. 45-62, semble faire résider la poéticité dans le choix des mots et des images.

<sup>2</sup> J. Dangel, 1999 (2), p. 63 : « au code linguistique *a priori* de la langue et au code *a posteriori* d'une littérature générique s'ajoute un autre code *a posteriori*, celui de la métrique ».

<sup>3</sup> M. Dominicy, 1999, p. 347 : « la poésie insère le matériau linguistique dans une grille autonome qui, même si elle est novatrice, présente la parole comme un « déjà-dit » ». Dans les cas des *Odes* d'Horace, cette grille, la strophe éolienne, n'est que partiellement novatrice : elle est chargée d'un sens qui lui vient d'une tradition métrique.

<sup>4</sup> Ce code, nous l'avons reconnu, tout au long de notre travail, dans l'emploi de lieux communs de la rhétorique (Partie A chapitre I), dans les structures syntaxiques (Partie A chapitre II, Partie B chapitre I), et rythmiques (Partie B chapitre II et III) qui forment l'écriture horatienne, d'après cette grille de lecture. Nous n'avons cependant étudié ce code que dans son rapport avec le code métrique. En procédant autrement, nous aurions ramené la poésie à une simple rhétorique.

préfabriqué », le code linguistico-rhétorique constitue des stratégies qui prétendent à exprimer un sens singulier et unique<sup>5</sup>. C'est en cela que, de notre point de vue, le poème se présente comme un message à la fois nouveau et « déjà-dit »<sup>6</sup>.

Parce que la lecture rhétorique donne l'apparence d'un sens singulier et efficace qui se surimpose à une lecture métrique au rythme pré-établi, nous en sommes venu à concevoir le sens poétique d'après la métaphore d'une chorégraphie du sens, d'un sens mis en spectacle à l'intérieur d'un espace métrique. Si le sens se déploie selon un rythme linguistico-rhétorique en apparence singulier et visant sa pleine efficacité, cette efficacité est immédiatement mise à distance par le rythme métrique pré-établi au point qu'il suggère un espace aux limites fixées d'avance.

Par cette mise à distance, le cadre métrique apporte au code linguistico-rhétorique un nouvel éclairage en le plongeant dans un espace autre. Les stratégies syntaxico-rhétoriques, organisation topique du discours, structuration des phrases, changent de portée selon la manière dont elles se positionnent dans l'espace métrique. En outre, dans tous les cas, ces stratégies sont mises à distance, leur efficacité devient objet de spectacle.

À l'inverse, le développement rhétorique du sens actualise sous des formes inattendues le cadre métrique par les structures qui lui sont propres. L'objet de notre partie C a ainsi été de comprendre quelles lectures le code linguistique peut donner du cadre métrique : l'espace métrique est réorganisé par le sens qui s'y déploie, ou plus exactement une réorganisation linguistico-rhétorique du vers se fait entendre, comme un rythme second, derrière la lecture métrique du vers.

Ainsi, bien que syntaxe et rhétorique constituent une codification du sens et que le mètre soit une forme pré-établie, le croisement des deux grilles de lecture suggère un sens complexe, profond, à la fois nouveau et déjà-dit.

Comme le note M. Dominicy, cette présentation de la parole comme un « déjà-dit », ces contraintes formelles qui fondent la poésie peuvent paraître peu conciliables avec l'idée de style individuel d'auteur<sup>7</sup>. Mais, pour citer ce poéticien, « ces pratiques [codifiées], censément stéréotypées, deviennent le germe de nouvelles démarches esthétiques, sans cesse hantées par le désir de motiver l'inévitable »<sup>8</sup>. Le problème de notre travail a donc été de comprendre d'une part de quelles manières précisément se met en place cette polyphonie créée par le

---

<sup>5</sup> La « modalité rhétorique » du rapport du langage implique « l'élaboration de stratégies susceptibles de capter l'intentionnalité sémantique » (M. Dominicy, 1989, p. 503) tandis que « selon la modalité poétique, « l'intentionnalité du texte nous échappe » : « le texte poétique dispose, ou prétend disposer d'un univers préalablement peuplés d'entités connues » (*Ibid.*, p. 502).

<sup>6</sup> M. Dominicy, 1988, p. 59 : « le poème se présente comme un message à la fois nouveau et « déjà-dit ». Je crois donc que le texte poétique est « polyphonique ». »

<sup>7</sup> M. Dominicy, « Du « style » en poésie », in G. Molinié – P. Cahné (éd), 1994, p. 115-137

<sup>8</sup> M. Dominicy, 1999, p. 348

contrepoint entre métrique et rhétorique dans les *Odes*, et d'autre part, de quelles valeurs esthétiques (qui peuvent être le fondement de valeurs éthiques) Horace charge cette polyphonie.

## EXPRESSION HORATIENNE D'UN SENS POETIQUE

Nous avons reconnu la complexité du lyrisme horatien dans les rythmes très variés qui naissent de pratiques rhétoriques plurielles venant se déposer dans le cadre métrique. Si le lyrisme horatien parvient à se définir en combinant des discours très variés, c'est grâce à des stratégies d'écriture qui permettent au sens de se déployer, avec ses rythmes rhétoriques propres, en se moulant néanmoins dans un cadre métrique clos. Ce sens qui se déploie tout en trouvant sa place dans la strophe, c'est une voix qui se positionne à l'intérieur du mètre. Pratiquer un lyrisme complexe, comme le fait Horace, c'est définir une voix qui s'exprime à travers des *personae* variées, dans des situations de communication diverses, ce qui conduit à des rhétoriques également complexes, mais demeurant néanmoins moulé à l'intérieur d'une forme fixe<sup>9</sup>. Les odes horatiennes se définissent comme le moulage d'une voix aux facettes multiples, à l'intérieur d'une forme préétablie mais aux richesses rythmiques suffisamment variées pour pouvoir l'accueillir. La question a donc été de comprendre les principes de ce moulage, ses capacités expressives et, par delà cela, sa valeur esthétique.

Le moulage de la voix lyrique dans le cadre strophique correspond à une mise en spectacle d'un sens se déployant selon des chorégraphies plus ou moins complexes à l'intérieur de l'espace métrique.

La nature de cet espace métrique n'est pas à négliger. Les strophes horatiennes forment des unités plus amples qu'un simple distique, elles permettent donc un déploiement du sens plus ample ; néanmoins par la tradition à laquelle elles appartiennent, par les pratiques prosodiques qui y sont à l'œuvre, ces strophes appartiennent naturellement à une « petite forme », à la *tenuitas*. Cela, nous l'avons dit dès notre introduction, nous avons montré également que chaque strophe était caractérisée par un *ethos* propre. Tout cela donne une identité propre à l'espace où se déroule le « spectacle du sens » : la *tenuitas* de l'espace métrique montre que, même dans les moments d'une rhétorique ample, puissante, traitant de sujets graves, le sens qui se déploie est donné en spectacle dans un espace métrique qui n'appartient pas au *genus sublime*.

Les principes qui régissent la chorégraphie de la voix lyrique dans le cadre strophique varient selon la position de cette voix par rapport à la communauté humaine où elle prend

---

<sup>9</sup> Nous en revenons très exactement à la conception de M. Dominicy, 1988, p. 59 de la poésie comme polyphonie « dans l'acception de Ducrot, selon qui la polyphonie s'installe dès que le locuteur ne s'identifie pas à tous les énonciateurs qu'il « met en scène ». » Le cadre strophique en lecture métrique devient le garant du poète locuteur, tandis que les *personae* énonciateurs affirment un sens appuyé sur un code linguistico-rhétorique.

place. En effet, le projet du premier recueil d'odes, celui des *Livres I-III*, est le suivant : représenter une voix qui se pose pour faire sens et pour donner sens à la communauté. La chorégraphie, dans la strophe, de la voix lyrique lui donne sens, en ceci qu'elle fait voir sa position face à la communauté humaine, et elle donne sens à cette communauté, en ceci qu'elle donne le spectacle des principes qui permettront de la construire.

Les chorégraphies du sens dans le cadre métrique horatien adoptent certains principes communs pour tous les types de mètres utilisés, et d'autres particuliers à chaque mètre. Résumons donc ces principes d'abord pour le premier recueil d'odes, celui des *Livres I-III*.

Le déploiement phrastique le plus simple que l'on puisse rencontrer dans les strophes est celui qui prend appui sur les repères métriques en respectant leur hiérarchie, coupe métrique, fin de vers, fin de strophe. Le cas le plus remarquable est bien sûr celui d'une phrase s'achevant en fin de strophe et formée de propositions coordonnées s'étendant sur la longueur d'un vers : nous disons que le rythme rhétorique est à l'unisson avec le rythme métrique dans ses repères internes (coupes, fins de vers) et dans ses repères externes (fins de strophe). Cet unisson entre métrique et rhétorique peut être rendu plus fort par des procédés rhétoriques que nous avons étudiés dans la seconde partie de notre travail : utilisations de repères syntaxiques analytiques, anaphores lexicales, jeux de rimes. L'unisson parfait du rythme rhétorique et du rythme métrique donne à entendre une voix où toute subjectivité serait absente, une voix qui développe un sens au contour déjà connu d'avance : nous avons parlé d'une poétique de la clarté, de la transparence, qui est utilisée dans les moments où la voix et la communauté humaine dont elle est issue paraissent ne faire qu'un. Alors, cette voix, qui se construit dans l'espace métrique, est la voix de la communauté elle-même : l'unisson entre métrique et rhétorique est utilisé dans les passages hymniques, où la communauté s'adresse à ses dieux, ou gnomiques, lorsque sont énoncées des vérités morales constitutives de cette communauté.

Mais c'est bien sûr les cas de discordances entre les deux rythmes, métrique et rhétorique, qui ont attiré le plus notre attention. Nous avons essayé d'analyser, de la façon la plus circonstanciée, les décalages entre les deux grilles de lecture. À l'intérieur de la strophe, nous avons distingué trois positions métriques : le cours de vers (sans valeur de repère métrique), la coupe (repère métrique interne moyen), la fin de vers (repère métrique interne fort). Il y a décalage du sens dès que la rhétorique donne à une position métrique une importance plus faible ou plus grande qu'elle ne devrait en avoir par rapport aux autres positions métriques. Un repère rhétorique intervenant en cours de vers plutôt qu'à la coupe, à la coupe plutôt qu'en fin de vers, témoigne, dans l'un comme dans l'autre cas, d'une discordance, plus ou moins forte, entre métrique et rhétorique.

Au niveau du repère externe de fin de strophe, nous avons souligné la différence qui existe entre un enjambement progressif et un enjambement compact. L'enjambement progressif permet le déploiement d'une phrase ample qui dépasse le cadre strophique mais cependant maintient un certain respect du repère externe. Lorsque, par ailleurs, le rythme

rhétorique respecte les repères métriques internes de la strophe, l'enjambement progressif crée un rythme puissant et clair, qui permet, souvent, pour des sujets graves, de souligner l'assurance de la voix lyrique prenant en charge la communauté.

Contrairement aux enjambements progressifs, les enjambements compacts marquent une discordance vive entre métrique et rhétorique : ils témoignent d'une dissonance de même nature, mais bien plus puissante, que les cas de décalages du sens avec les repères métriques internes (coupes, fins de vers). Cette discordance entre métrique et rhétorique, à l'intérieur de la strophe ou par un enjambement compact entre deux strophes, quand elle est ponctuelle, marque un mouvement de la subjectivité, qui peut être, selon le contexte, vif ou gracieux. Dans la rhétorique gnomique, souvent, nous avons rencontré des moments ponctuels de décalage avec le cadre métrique : alors derrière cette transparence du sens qui semblait l'expression de la voix de la communauté, pointe une voix plus individuelle. Souvent, nous avons conclu qu'ainsi Horace évitait de donner l'impression d'une poésie purement gnomique, et rappelait, par un écart soudain du développement général du sens dans le mètre, que ce qui est en jeu, c'est d'abord une représentation poétique du sens, et, en l'occurrence, d'une mise en scène du discours moral.

Quand les discordances entre le déploiement du sens et le mètre ne sont plus seulement ponctuelles, mais se font plus fréquentes, il faut alors distinguer les cas où les discordances demeurent internes aux strophes de celles où, en plus, il y a enjambement strophique. Dans les discordances seulement internes d'un sens qui demeure cependant moulé dans la strophe, le rythme peut être gracieux ou mouvementé, selon l'importance et la fréquence des discordances. En tous les cas, on a affaire alors à une subjectivité prononcée. C'est souvent ce que l'on rencontre dans les invitations à boire ou dans les passages où le poète s'adresse à une femme aimée ; dans les conseils amoureux, également les discordances entre le sens et les repères métriques peuvent se multiplier lorsque des sujets concrets sont abordés. On voit bien qu'il n'y a plus rien là d'une voix communautaire ; c'est l'individu qui s'adresse à un autre individu.

Mais des discordances entre métrique et rhétorique se font également sentir pour des sujets graves, qui touchent la cité : alors s'exprime la voix d'un *uates* inspiré, non pas se mêlant à la communauté civique, mais au contraire la guidant au moyen d'une rhétorique exhortative puissante, usant souvent de nombreuses ressources (matériels lexical, phonique). L'ampleur de cette rhétorique nécessite régulièrement des enjambements strophiques, progressifs et même compacts. La vivacité est alors à son comble.

Notons enfin que les discordances complètes entre métrique et rhétorique, à la fois dans la strophe et d'une strophe à l'autre, peuvent également se rencontrer pour des sujets plus légers, quand est utilisée une rhétorique du *pathos* très forte.

Ces différentes chorégraphies du sens dans le cadre métrique sont communes à tous les types de strophes horatiennes, y compris dans un certain nombre d'odes en distiques ou

monostiques où nous avons reconnu des structures rhétoriques quatrains sous-jacentes. Dans les première et deuxième parties de notre travail, nous avons étudié ces différentes dispositions : nous avons reconnu qu'elles étaient plus ou moins fréquentes selon le type de strophe utilisé. L'*éthos* naturel de chaque strophe justifie souvent la préférence pour tel ou tel type de contrepoint avec le rythme rhétorique, et, inversement, le type de contrepoint prend une couleur différente selon l'*éthos* de la strophe où il s'instaure. La strophe saphique est plus close et plus simple : l'unisson avec les repères métriques est plus fréquent. Aussi peut-on repérer un bon nombre d'hymnes écrits dans cette strophe : elle permet une certaine gravité, même si elle est une forme brève qui relève d'une tradition légère. C'est dans une forme humble que se donne le spectacle de la voix communautaire de ces hymnes. La strophe alcaïque est plus vive et permet des discordances beaucoup plus fortes entre métrique et rhétorique : dans les odes civiques, ces possibilités de discordances prennent tout leur intérêt, mais elles peuvent aussi s'adapter à l'expression de passions individuelles. La strophe asclépiade a s'apparente par sa simplicité à la strophe saphique, mais elle évite plus encore les enjambements strophiques ; quant à la strophe asclépiade b, elle est souvent le lieu d'un contrepoint vif avec la syntaxe.

S'il est des tendances qui peuvent être étudiées en commun dans tous les types strophiques, en revanche, dès que l'on veut étudier précisément les discordances entre mètre et syntaxe, il convient d'analyser séparément chaque vers. Aussi, dans notre troisième partie, avons-nous montré que chaque vers de chaque strophe possède des ressources rythmiques propres qui permettent des effets singuliers de contrepoint complexe entre métrique et rhétorique. Ainsi l'hendécasyllabe saphique peut-il se réorganiser de façon complexe : l'emploi d'une coupe rhétorique diérèse 3 permet de donner une ampleur nouvelle au vers et de donner un sentiment de puissante subjectivité, qui se rencontre même dans les hymnes. De même, les rejets et contre-rejets, la mise en place d'une double coupe rhétorique permet d'accueillir dans la strophe saphique l'expression d'un *pathos* parfois très vif. Mais les vers de strophe alcaïque se sont révélés bien plus riches en dispositions variées : alors que les discordances en hendécasyllabes saphiques suivent des schémas récurrents, les vers alcaïques sont beaucoup plus divers. Il paraît inutile dans cette conclusion de redire toute cette variété des jeux rythmiques de la strophe alcaïque ; rappelons seulement que les possibilités de partage des biformes dans l'hendécasyllabe et le décasyllabe, l'absence de coupes constantes dans l'ennéasyllabe et le décasyllabe permettent des effets rythmiques nombreux et puissants. Dans les structures métriques, utilisant l'asclépiade mineur et des vers apparentés (les strophes asclépiades a et b, les distiques et monostiques usant de vers asclépiades), nous avons reconnu que l'ambiguïté du module choriambique encourage des contrepoints très variés avec le rythme rhétorique. Enfin, il est apparu que, dans les odes de versification iambique ou dactylique, Horace utilisait également le rythme rhétorique pour suggérer des correspondances verticales singulières entre plusieurs vers d'un même quatrain.



Ces analyses ont permis, pensons-nous, de mieux comprendre les vers éoliens d'Horace et d'y reconnaître une versification aussi complexe que celle de l'hexamètre dactylique. Au-delà de ces analyses métriques, le but a été de comprendre précisément le contrepoint entre les deux rythmes, métrique et rhétorique, dans les *Odes*. La complexe chorégraphie du sens, qui se met ainsi en place, permet à chaque mot de prendre une force spécifique, de rayonner d'une façon singulière. Par delà l'efficacité rhétorique de l'énoncé, le contrepoint avec le cadre métrique retient cet énoncé dans un miroitement du sens : les mots mis en lumière invitent à une méditation de l'auditeur, à la reconnaissance d'une réflexion métapoétique, d'une connotation singulière d'un mot, d'une expression. Le sens acquiert par là sa profondeur.

Les odes éoliennes, telles qu'Horace les a pratiquées, possèdent donc des structures métriques très malléables, qui permettent au sens de s'y mouler selon des principes très variés. Cette forme relève d'une tradition de la poésie légère, mais Horace a su en approfondir les capacités expressives et créer un nouveau genre lyrique qui soit fonctionnel. Il nous a semblé que l'objet du premier recueil formé par les *Livres I-III* était de représenter l'entreprise de fondation d'une voix lyrique pour la communauté civique. Au lendemain des guerres civiles, alors que l'État romain est à reconstruire, Horace prend pour point de départ une forme de lyrisme individuel, mais qu'il travaille pour la rendre à même d'accueillir une réflexion sur la communauté civique. La voix lyrique que construit Horace mêle des facettes très différentes, depuis l'individu singulier jusqu'à la voix communautaire en passant par celle du *uates* inspiré. L'organisation du sens dans le cadre strophique est l'image du rapport de la voix avec la communauté civique, entre assimilation (dans le cas de l'hymnique) et affirmation personnelle qui peut correspondre à une poésie de l'individu ou à l'affirmation d'une voix capable de guider la communauté qu'elle contribue ainsi à définir<sup>10</sup>. C'est cette construction d'une voix lyrique complexe qui semble le sujet même du recueil des *Livres I-III*. Comment être poète, quand la communauté civique a été disloquée, quand la fin des guerres civiles fait aspirer à une tranquillité individuelle mais, tout autant, à une réorganisation de l'État ? Pour donner une réponse à cette question, la forme de l'ode paraît être un espace de recherche, d'exploration d'un sens, d'une voix qui fasse sens pour elle-même et pour une communauté en élaboration.

Après les *Livres I-III*, le *Chant Séculaire*, composé quelque cinq ans plus tard, témoigne d'un unisson global entre métrique et rhétorique : il s'agit de produire une rhétorique simple auquel le rythme métrique ne s'oppose pas, mais qu'au contraire il souligne.

---

<sup>10</sup> C'est ainsi que le lyrisme d'Horace charge d'une valeur esthétique et éthique singulière la polyphonie qui définit par nature le discours poétique selon M. Dominicy, 1988 et qui oscille, dit-il (p. 62), entre deux situations : « l'énonciateur mis en scène est une sorte de voix supérieure et générale, dont les propos échappent dès l'abord à l'individuel » et « l'énonciateur se dissimule derrière le locuteur, sans lequel il n'existerait pas, et dont il feint de partager la singularité ».

Il s'agit assurément ici, plus que jamais, de produire une voix communautaire, claire et transparente à elle-même, pour se chanter elle-même. Et pourtant, l'emploi étonnant, pour un hymne civique, de la strophe saphique dénonce le caractère poétique de l'œuvre : là-encore, on est incité à voir le spectacle d'une voix civique. Bien plus, en approfondissant l'analyse, il apparaît que cette voix civique, dont on nous donne le spectacle, n'est pas si univoque, qu'elle mêle communauté et individu, temps long du siècle et propagande augustéenne. Le style le montre : si l'unisson est global entre métrique et rhétorique, un contrepoint plus complexe s'instaure à certains moments, et révèle une profondeur inattendue du sens.

Enfin le *Livre IV* pose quelques nouvelles questions. Si un certain nombre d'odes usent de stratégies d'écriture identiques à celles des *Livres I-III*, d'autres témoignent de recherches nouvelles, en pratiquant une rhétorique puissante, qui semble s'apparenter au lyrisme pindarique, et en permettant des discordances fortes entre cette rhétorique et le cadre métrique qui, lui, n'a pas changé. Il nous a semblé que le *Livre IV* avait pour thème essentiel la régénération, le renouvellement : alors que les guerres civiles se sont éloignées, le poète, qui sait qu'il a su produire une voix lyrique forte (même s'il craint qu'elle soit maintenant vieillie) aspire désormais à un apaisement du monde, à un retour du chef, Auguste, autour de la communauté qu'il a restaurée. Aussi les nouvelles tendances du lyrisme horatien, dans le *Livre IV*, oscillent entre deux idées. D'un côté, au long du *Livre IV*, Horace dit plusieurs fois qu'il aspire à mêler sa voix à celle de la communauté autour d'une célébration d'Auguste. L'unisson complet entre métrique et rhétorique apparaît donc dans plusieurs odes civiques, mais il nous est rappelé chaque fois que cette assimilation de la voix lyrique à la communauté n'est qu'un horizon. D'un autre côté, Auguste n'est pas encore rentré, et quand des généraux rentrent à Rome, c'est pour célébrer des victoires militaires : aussi la tranquillité n'est-elle pas encore instaurée. Dans ces conditions, la voix du poète lyrique ne peut se mêler encore à celle du peuple, elle doit rester comme un guide pour ce peuple : la pratique de l'épinicie où le poète semble imiter Pindare montre une voix lyrique qui se veut puissante, à même d'organiser le triomphe des généraux romains. Les phrases très amples, les enjambements strophiques puissants donnent le spectacle d'une voix forte qui, continue, plus que jamais, à donner sens à la communauté civique. Mais la forme demeure celle du lyrisme éolien : malgré tout, la forme brève, humble reste l'origine de cette voix.

Au long de ce travail, nous avons donc essayé de montrer qu'au travers de rhétoriques diverses à relier à des genres poétiques divers, par des jeux complexes de contrepoint entre ces rhétoriques et le cadre métrique, s'élabore une voix lyrique qui se positionne face à une communauté humaine, se définissant dans des relations avec différents groupes humains, des amis, des maîtresses, la cité entière, qu'elle conseille, exhorte, accompagne. Les stratégies d'écriture, que nous avons étudiées dans ce travail, donnent leur place, dans le cadre métrique, à toutes ces visées discursives, à tous ces groupes humains dans la communauté civique.

## SYNTHESE : REFLEXIONS THEMATIQUES

Si les odes d'Horace donnent le spectacle de l'élaboration d'une voix lyrique, d'une voix qui fasse sens pour elle-même et qui donne sens à une communauté civique, il est nécessaire que cette voix s'ancre dans une réalité, dans un monde. Le poète parle de ce monde et lui donne sens. Même si notre travail a, bien sûr, été stylistique et non thématique, il nous a permis d'apporter un éclairage intéressant à des questions qui touchent le contenu même des odes. La question du positionnement de la voix lyrique dans la communauté humaine nous invite à poser, dans cette synthèse conclusive, trois problèmes thématiques : quel lieu pour la voix lyrique et la communauté ? quel temps ? enfin quel dieu protecteur ?

### UN LIEU LYRIQUE A TROUVER

La question d'un lieu où vivre est récurrente dans les *Odes* : elle est posée à travers des rhétoriques parénétiqes, quand le poète invite un interlocuteur à venir boire, se réjouir, vivre en un lieu ou au contraire enjoint de ne pas se rendre en un lieu, ou bien épidiqtiques, quand le poète fait l'éloge ou le blâme d'un lieu. Par les études que nous avons menées, nous avons vu comment ces rhétoriques s'inscrivaient dans le cadre métrique : cela éclaire la valeur que le poète reconnaît à ces lieux.

Nous venons de voir que la voix lyrique n'est pas une, qu'elle est constituée de mille facettes. Il en va de même pour le lieu où s'établissent cette voix et la communauté qu'elle définit : il n'est pas stable, il oscille entre ville et campagne, entre vie civique et tranquillité, entre luxe décadent et isolement.

Le lieu où le poète invite ses amis à des réjouissances bachiques est un lieu de retraite tranquille : c'est dans un lieu identique qu'il invite Tyndaris en 1.17, qu'il désire être enterré en 2.6. Ce lieu est décrit souvent au printemps, quand les neiges fondent (1.4, 4.7, 4.12). C'est un lieu en Italie, non éloigné de Rome (1.7, 1.9, 1.20), ombragé par un bois (*nemus* : 1.17, 3.17, *lucus* : 1.4, 1.7). Les arbres et les eaux s'y mêlent pour former un tableau plein de vie ; de même, les animaux domestiques paissent tranquillement. Il s'agit d'une campagne où il fait bon vivre, apaisée, caractéristique de la *tenuitas* lyrique. Quand Horace évoque ce lieu lyrique, les phrases demeurent bien enfermées dans le cadre strophique, et quelques petites discordances avec des repères métriques internes suscitent des effets gracieux<sup>11</sup>. Dans ce lieu de réjouissance simple, où le poète désire retrouver ses amis, une subjectivité légère se fait sentir, une certaine vivacité qui exprime la joie du locuteur. On notera que c'est un lieu identique qui fait l'objet de l'hymne à la fontaine de Bandusie (3.13) : là aussi, en dépit de l'unisson métrique – rhétorique, habituel dans l'hymne, quelques légères discordances

---

<sup>11</sup> Le lieu des réjouissances, dans l'ode 1.9, est décrit dans la première strophe : pour son rythme clos, cf. p. 100, pour les légères discordances, cf. p. 790 et 874 ; pour les effets rythmiques remarquables dans l'évocation du lieu de l'ode 1.17, cf. p. 768 et 882 ; pour ceux de l'ode 2.3, cf. p. 99, 440, 916, 930.

apportent de la vitalité au tableau du lieu<sup>12</sup>. Partout, les discordances entre les deux grilles de lecture font surgir la profondeur du sens développé, il témoigne de la réflexion métapoétique qui est en jeu (en 1.17), des hybridations génériques (1.18, 3.13 mêlent l'hymnique et l'individuel), ou, tout simplement, en mettant l'accent sur tel ou tel mot, de la volonté de montrer l'importance fondamentale que le poète reconnaît à ce lieu où vivre.

Ce lieu de réjouissance est un lieu de sociabilité apaisé, un lieu équilibré auquel s'opposent à la fois les lieux d'isolement et la ville décadente. Un premier isolement est celui de l'homme amoureux qui délaisse le monde pour la femme qu'il aime. Une telle attitude est dénoncée par le poète en 1.8 ; en 1.5, il s'en amuse simplement. Quand Horace évoque cette position, il arrive souvent que les phrases jouent un enjambement compact d'une strophe à l'autre<sup>13</sup>, ce qui témoigne d'un mouvement vif où s'exprime une forte subjectivité : le poète fait ainsi sentir la passion qui conduit un tel isolement. Pourtant, la dénonciation de la passion amoureuse et de l'isolement auquel il conduit, n'est jamais faite dans un décalage prolongé avec le cadre métrique : de telles odes apparaissent plutôt comme des chansons d'amour mises à distance par le poète<sup>14</sup>.

Dans l'ode 1.5, le lieu où les amants se retrouvent, loin des amants, est, de façon topique, une grotte en bord de mer. De façon plus générale, la mer est, par excellence, le contraire d'un lieu de sociabilité : partir en mer, c'est quitter les hommes. La mer est le lieu de tous les dangers. C'est pourquoi, les énoncés où le poète évoque la mer sont souvent en décalage très vif avec le cadre métrique : cela peint l'éloignement des proches, le naufrage, la mort<sup>15</sup>. Les dangers d'un tel lieu provoquent l'expression d'une subjectivité très vive qui explique les décalages très forts entre métrique et rhétorique.

La campagne, lieu de réjouissance bachique, est opposée à la mer, à des lieux d'isolement. Elle est opposée également à la ville, lieu de souci ou de luxe décadent. Dans l'ode 3.29, Horace invite Mécène à quitter les soucis de Rome : le rythme est lourd, usant de mots longs<sup>16</sup>. Par là, le poète donne de l'insistance à son incitation rhétorique à quitter Rome. C'est également avec une rhétorique de la dénonciation, mais dénonciation cette fois du luxe urbain, qu'Horace évoque la ville en 2.15. 1-10 ou en 3.1. 33-40 : il montre les constructions qui ne cessent de se multiplier jusqu'à envahir la mer même. Le rythme rhétorique adopté est là-encore très lourd avec des mots longs qui donnent de l'insistance aux propos<sup>17</sup>. Cette fois,

---

<sup>12</sup> Pour l'évocation du lieu dans l'hymne à Bandusie, cf. p. 640 et p. 637, 990.

<sup>13</sup> Pour les vives discordances entre strophes dans l'ode érotique 1.5, cf. p. 197, 991 ; pour l'ode 1.8, cf. p. 1024, pour l'ode 2.9, cf. p. 97.

<sup>14</sup> Cf. notre synthèse sur ce point p. 382.

<sup>15</sup> Cela est particulièrement net dans le *propemptikon* de l'ode 3.27 (ex : v. 2 : cf. p. 721 ; v. 18-20 : cf. p. 331, 686 ; v. 25-28 : cf. p. 686 : pour une synthèse sur les modulations rythmiques dans cette ode, cf. p. 389) ; cf. également le *propemptikon* allégorique 1.14 (cf. p. 233) et l'ode funéraire 1.28 (cf. p. 1043).

<sup>16</sup> 3.29. 9-12 : cf. p. 574 ; comparer au contraire la suite où le poète invite Mécène en un lieu de réjouissance : 3.29. 21-24 : cf. p. 877.

<sup>17</sup> 3.1. 37 : cf. p. 200.

les décalages entre métrique et rhétorique sont importants, car le poète s'élève contre les mœurs urbaines de son temps, et il le fait avec force<sup>18</sup> : le développement du sens se charge d'un sentiment de menaces, de dangers qui renvoie chacun des auditeurs au souvenir personnel qu'il a des guerres civiles encore toutes proches. Enfin, Horace montre également le désordre des *kômos* érotiques dans les rues de Rome : le rythme est là-encore très agité<sup>19</sup>.

Ainsi la question du lieu où habiter, où établir la voix lyrique provoque des énoncés de rhétoriques très diverses, dénonciation des mœurs, conseils amoureux, invitation. Le lieu de réjouissance simple est évoqué dans un contrepoint léger, jouant sur des décalages gracieux entre métrique et rhétorique. Les lieux de luxe décadents sont dénoncés avec un rythme rhétorique fort, et plusieurs fois en discordance vive avec le cadre métrique.

## UN MOMENT LYRIQUE A DEFINIR

Si un lieu est essentiel pour établir la voix lyrique et la communauté qu'elle définit, un moment, une époque à même de les accueillir n'en sont pas moins indispensables. Les *Odes* d'Horace entreprennent de montrer qu'après l'époque des guerres civiles, un retour à l'ordre doit être possible, qui permettra de renouer avec ce qui ressemble à un âge d'or. Ces idées sont développées dans des énoncés aux visées discursives fort diverses : les guerres civiles sont évoquées dans une rhétorique narrative, ou dans une rhétorique épидictique du blâme. Les dieux et Auguste, qui doivent permettre le retour à l'ordre, sont loués, priés, encouragés. Enfin un âge d'or est plusieurs fois décrit dans des odes de louange. Là-encore, la question se pose de savoir quelle place est donnée dans le cadre métrique à ces rhétoriques.

Nous avons vu combien il était problématique de développer dans une ode lyrique la narration des guerres civiles : celle-ci tourne court très rapidement<sup>20</sup>. Ces guerres sont décrites dans leurs détails concrets, comme en 1.35 ou en 2.1, ou bien vues d'un point de vue plus élevé dans l'intervention de divinités, comme en 1.2. L'énoncé peut témoigner d'un rythme rhétorique vif concurrent du rythme métrique<sup>21</sup> et joue souvent sur un contrepoint complexe<sup>22</sup> qui montre la profondeur de la pensée, l'alliance de réflexions politiques, religieuses parfois, morales et poétiques.

Les guerres civiles représentent une dislocation de la communauté civique, un moment où ce qui réunissait les individus disparaît laissant chaque homme isolé : l'expression d'une vive subjectivité est de mise, le sens éclate en une multiplicité d'interprétations personnelles. La complexité rythmique de ces passages permet cette multiplicité.

---

<sup>18</sup> On comparera ainsi deux passages au sens très proche et aux effets rythmiques comparables : 2.15. 1-5 : p. 665 et 3.1. 33-37 : cf. p. 200, 766.

<sup>19</sup> Cf. 1.25 : cf. p. 382, 683 ; 3.10 : cf. p. 823 ; 4.13 : cf. p. 382.

<sup>20</sup> Ode 2.1 : cf. p. 112.

<sup>21</sup> 2.1.17-20 : cf. p. 529.

<sup>22</sup> 1.2. 1-20 : cf. p. 421, 611, 687 ; 1.21. 13-16 : cf. p. 616, 978 ; 1.35. 29-40 : cf. p. 135, 196.

À l'opposé de cela, Horace aspire à un temps où la communauté pourra se reconstruire, renouer avec sa morale ancienne, se réunir à nouveau, un temps où les oppositions cesseront. À plusieurs reprises, Horace évoque le temps de l'ancienne Rome, celle de l'antique République à la morale inflexible : ces évocations se font dans une rhétorique parénétiq ue qui encourage à renouer avec cette morale. Cette rhétorique use de procédés très puissants qui entrent en décalage avec le cadre métrique<sup>23</sup> : ce qui s'exprime alors c'est l'ampleur et la vigueur de la pensée du poète qui se fait *uates* inspiré pour guider une communauté devant se reconstruire, un poète qui s'inspire de la posture pindariq ue comme en 1.12, ou bien qui semble se placer en 3.5 dans un contexte plus romain.

Horace garde souvent cette posture de voix sûre d'elle-même, à la rhétorique puissante, capable de guider la communauté : le sentiment d'ampleur qui naît du décalage entre ce rythme rhétorique et le cadre métrique est sensible dans les moments où le poète évoque son présent qui est celui de l'entreprise de restauration augustéenne<sup>24</sup>, dans les épiniq ues du *livre IV*<sup>25</sup>.

À l'horizon de ce désir de refondation, se trouve l'aspiration à renouer avec un âge d'or, où tout conflit cesserait, où les individualismes subjectifs se confondraient dans une communauté de sentiments. Cet âge d'or est, à plusieurs reprises, décrit concrètement<sup>26</sup> : il est le résultat de l'action bénéfique de Faune ou d'Auguste lui-même. Ces passages sont ceux où l'unisson entre métrique et rhétorique est le plus achevé : l'accord est absolu entre le vers et la phrase, comme entre le loup et l'agneau, comme entre le marin et la mer. L'unisson parfait entre les deux grilles de lecture relève d'une poétique d'un sens clair et transparent, d'une voix qui se confond avec son objet et avec son destinataire : la voix se fait voix de la communauté se célébrant elle-même. Nous l'avons dit, tel semble être le rêve d'un nouveau chant auquel Horace aspire explicitement dans le *Livre IV* : mêler sa voix à la communauté. Dans les Livres I-III, la voix lyrique, qui se construit, reste empreinte de subjectivité : dans l'ode 1.17, c'est dans une invitation personnelle à une femme qu'est peint un lieu dont les caractéristiques sont celles de l'idylle d'un âge d'or. Dans ce passage, il y a des décalages entre métrique et rythmique qui montre la subjectivité du poète, qui souligne la complexité de l'ode, ses allusions méta-poétiques.

## UN DIEU PROTECTEUR A INVOQUER : LE CAS DE BACCHUS

Si la voix lyrique a besoin d'un lieu et d'un moment pour s'établir, elle et la communauté qu'elle définit, elle a besoin également d'un dieu protecteur. La voix lyrique est complexe, le lieu et le moment instables ; on comprend que la divinité, dont Horace parle le

---

<sup>23</sup> 1.12. 32-40 : cf. p. 482, 502 ; 3.5 : cf. p. 346, 528, 763.

<sup>24</sup> 1.2. 45-52 : cf. p. 194, 466 ; 1.12. 49-60 : cf. p. 429.

<sup>25</sup> 4.4 et 4.14 : cf. p. 123, 173.

<sup>26</sup> 3.18. 9-16 : cf. p. 376 ; 4.5. 17-24 : cf. p. 374.

plus dans son œuvre lyrique, soit également une divinité aux aspects complexes et parfois contradictoires : il s'agit de Bacchus. Cette importance de Bacchus dans les *Odes* s'explique par ce que nous venons de dire : le lieu lyrique par excellence, est un endroit où se réjouir autour du vin, de même le rêve de l'âge d'or appelle des références à ce dieu du vin, à ce dieu associé au mythe de l'âge d'or.

Les références interviennent dans des énoncés aux visées discursives diverses : rhétorique hymnique, invitation à boire, condamnation morale, ... Ces énoncés adoptent dans l'espace strophique des chorégraphies variées. Tout cela témoigne de l'image très complexe de la divinité, aussi complexe que cette poésie lyrique où elle intervient.

Bacchus, comme dieu du délire du vin, est présent dans les *Odes* : le poète le redoute, car il engendre la violence ; aussi encourage-t-il à s'en méfier. Ce Bacchus débridé, violent à la manière thrace, est évoqué dans des énoncés en décalage très vif avec le cadre métrique<sup>27</sup> : on y reconnaît l'expression de subjectivités exacerbées, entrant en conflit les unes avec les autres. Dans ce Bacchus violent, qui a dépassé la mesure, Horace reconnaît l'exposition interdite des cultes à mystères et le délire bachique est associé à celui des Corybantes, des sectateurs de Cybèle<sup>28</sup>. Chaque fois que cet aspect de la divinité est évoqué, le rythme fait sentir des discordances vives.

À cette figure violente du dieu, Horace oppose un *uerecundus Bacchus* (1.27. 3), un *modicus Liber* (1.18. 7). De même qu'il fait d'une forme poétique brève le support d'une voix qui participe à la fondation d'une communauté humaine, de même le poète reconnaît-il à Bacchus un rôle central, comme libérateur des hommes, fondateur de la communauté humaine, inspirateur de la voix lyrique. Il est intéressant sur ce point de voir quels dieux il accompagne. Bien souvent, Bacchus est aux côtés de Vénus (cf. 1.18. 6, 1.27. 13, 1.32. 9, 3.21. 21) : c'est un dieu léger, dieu des réjouissances de toutes sortes. Or, dans l'ode 1.12, la voix lyrique parvient à associer dans la même strophe Bacchus Liber aux enfants de Latone, Diane et Apollon : le rythme complexe de cette strophe parfaitement close sur elle-même témoigne d'une entreprise de moulage, de fondation de quelque chose. Le poète qui, dans cette ode, prend une posture pindarique, entreprend de réunir ces divinités opposées et de les associer dans un chant de grâce<sup>29</sup>.

Bacchus devient alors le dieu combattant qui participe à la libération des hommes ; il paraît même associé à la fondation de la cité, avec Teucer en 1.7, à la défense de la cité en 1.32. Le rythme n'est plus alors violent ; dans les passages hymniques, il peut même donner l'impression d'un unisson global de la métrique et de la rhétorique<sup>30</sup>. Mais des décalages vifs

---

<sup>27</sup> 1.27 : cf. p. 104, 581 ; 1.17. 22-24 : cf. p. 188, 953.

<sup>28</sup> Cf. 1.18. 7-15 : cf. p. 295 et 1027 ; 1.16. 7-8 : cf. p. 163, 900.

<sup>29</sup> 1.12. 21-24 : cf. p. 489, 590 ; cf. également 2.6. 17-20 où le poète réunit, dans le lieu où il désire mourir, Bacchus et Jupiter : cf. p. 144.

<sup>30</sup> 2.19. 16-24 : cf. p. 378 ; 3.21. 13-20 : cf. p. 556.

se font sentir par moment, qui témoignent d'une pensée ample agitée et complexe<sup>31</sup>. Un tel rythme donne l'image d'une divinité importante, au rôle fondamental, qui garde en elle sa complexité.

Une dernière image de Bacchus est celle du dieu inspirateur de la voix lyrique : en 2.19 et 3.25, Horace devient le poète inspiré du souffle de Bacchus, *pleno Bacchi pectore* (2.19. 6), *tui plenum* (3.25. 1-2). Alors, les énoncés apparaissent agités, en décalage complet avec le cadre métrique<sup>32</sup> : un tel rythme peint, bien sûr, l'extase du poète. La voix lyrique, qui se veut guide d'une communauté à définir, paraît vive, capable de soubresauts puissants : loin de se fondre dans une voix communautaire, ici elle s'affirme dans sa singularité et dans sa force qu'elle tient d'un dieu. Bacchus devient ainsi le dieu qui inspirera le poète guide d'une communauté à fonder : en 3.25, c'est lui qui doit permettre au poète de chanter César.

Bacchus est le dieu le plus présent dans les *Livres I-III* des *Odes* : son image témoigne de la même complexité que le genre lyrique qu'il va patronner, et l'évolution de son image semble suivre la réalisation du projet poétique du livre<sup>33</sup>. Bacchus est le dieu qui accompagne les réjouissances entre amis, réjouissances qui, si elles sont modérées, sont bénéfiques, libératrices ; mais Bacchus devient aussi un guide pour les hommes et pour le poète. Comme il a protégé l'ordre olympien (2.19. 21-24), comme il a fait preuve de *constantia* (3.3. 13-15), il peut permettre l'instauration d'un nouvel ordre, d'une nouvelle communauté. Bacchus s'associe naturellement au mythe de l'âge d'or qu'il peut permettre de restaurer : pour cela, il est accompagné de Faune (1.17, 3.18). C'est bien le dieu, d'origine humble, qui guide la voix lyrique pour donner sens à une nouvelle communauté humaine.

## SYNTHESE : L'INTERGENERICITE

Au long de ce travail, nous avons donc entrepris de montrer par quelles stratégies d'écriture Horace parvient à donner dans ses odes le spectacle d'une voix lyrique se définissant par une chorégraphie à l'intérieur d'un espace métrique. Cette voix lyrique est complexe, car elle combine en elle des *personae* empruntées à différents sous-genres lyriques. Cette voix, représentante d'un genre lyrique complexe défini au long des *Odes*, peut être posée en concurrence avec des voix d'autres genres, la voix épique, la voix élégiaque... À l'intérieur même de son recueil, Horace crée des contacts entre cette voix lyrique et ces genres extérieurs, contacts par lesquels le genre lyrique, à la fois, montre sa singularité et s'enrichit de voix extérieures. Les relations entre le lyrisme et d'autres genres sont nombreuses ; elles ont été étudiées par de nombreux critiques, et notre travail, dans ce domaine, a visé non pas à

---

<sup>31</sup> 2.19. 15-32 : cf. p. 663 et surtout p. 319 ; 3.21. 13-20 : cf. p. 556.

<sup>32</sup> 2.19. 5-8 : cf. p. 131, 905, 916 ; 3.25 : cf. p. 282, 498 et 1020.

<sup>33</sup> La figure de Bacchus évolue d'un scepticisme initial à une extase finale en passant par une phase de conversion. Trois odes sont symptomatiques de cette progression : l'ode 1.18 (cf. p. 1027), l'ode 2.19 (cf. p. 319), l'ode 3. 25 (cf. p. 1020).



dire quelque chose de neuf, mais à montrer comment une étude stylistique pouvait enrichir ces analyses génériques. Pour synthétiser ce que nous avons reconnu, nous nous intéresserons aux contacts que la voix lyrique horatienne tisse avec trois genres, l'iambe, l'élégie, l'épopée ou le lyrisme choral.

## LYRISME ET IAMBES

Lorsqu'Horace invite à comparer son lyrisme à d'autres genres poétiques, deux points sont en jeu. D'une part, l'espace métrique qui accueille la voix lyrique diffère par nature des structures métriques des autres genres. D'autre part, le sens que déploie la voix lyrique est autre que ceux des autres genres.

Dans le cas des iambes, les relations avec le lyrisme sont très particulières : Horace a pratiqué l'iambe avant l'ode éolienne et, à l'en croire, celle-ci est dans la continuité de celle-là<sup>34</sup>. Rappelons que l'iambe se réclame d'Archiloque.

Pour ce qui est des structures métriques, la différence est grande : les iambes constituent des distiques ou des monostiques où s'affirment nettement des contre-rythmes, des oppositions entre un mouvement ascendant et un mouvement descendant, un rythme égal et un rythme double. Au contraire, la structure métrique de l'ode éolienne est le quatrain, plus ample, à même d'accueillir une phrase plus développée ; de plus, les renversements rythmiques sont plus enrobés, davantage moulés. Tout cela, nous l'avons dit dès notre introduction : nous avons reconnu par là que la structure métrique des odes éoliennes évite l'agressivité de l'iambe, crée un rythme plus calme.

Au long de notre travail, nous avons examiné les odes en distiques : certaines usent de distiques d'origine archiloquienne. Or nous avons reconnu que dans la majorité des cas, ces odes en distiques s'organisaient selon une structure rhétorique quatrain : le rythme rhétorique de ces odes semble souvent respecter une organisation en quatre vers. Dans une certaine mesure, même les odes en distiques archiloquiens adoptent donc une structure un peu différente des épodes.

La voix lyrique qui se développe dans les odes fait, à plusieurs reprises, référence au genre iambique. Ces contacts permettent de situer le genre lyrique par rapport à l'iambe mais aussi de l'enrichir. C'est bien sûr l'ode 1.16 où la référence au genre iambique est la plus explicite : il s'agit d'une palinodie où le poète rétracte les iambes qu'il a autrefois prononcés à l'encontre d'une femme. Par là, la voix lyrique se définit comme une voix de paix, une voix d'apaisement, de recherche d'union, contre une voix iambique agressive. Mais les choses ne sont pas si simples : par ce contact, la voix lyrique intègre en elle une part de la vigueur de l'iambe. Nous avons étudié cette ode 1.16 et nous avons reconnu la vigueur des discordances entre métrique et rhétorique : elle témoigne, à n'en pas douter, d'une réflexion métapoétique

---

<sup>34</sup> Sur les rapports entre le mètre archiloquien et le mètre éolien, cf. ce qu'en dit Horace dans l'*Épître* 1.19. 21-34. Pour les diverses interprétations de ce passage, cf. J. Luque Moreno, 1996, p. 204-210.

complexe<sup>35</sup>. Horace parvient à faire place, dans l'espace métrique, au sentiment de colère : il y parvient par la pratique rhétorique de la *recusatio* et par un contrepoint complexe entre métrique et rhétorique<sup>36</sup>. En cela, on peut dire que le contact avec le genre iambique enrichit l'expressivité de la voix lyrique.

La voix iambique à laquelle se confronte la voix lyrique est conçue comme une voix agressive, chargée d'une subjectivité violente en opposition avec d'autres. On n'est donc pas surpris que, lorsque l'ode donne un écho à cette voix, les discordances entre métrique et rhétorique soient fortes.

La voix iambique est également une voix engagée politiquement : émise avec la conscience d'une communauté civique en ruine, elle lance avec vivacité des reproches contre des citoyens sans morale, exprime son dégoût pour la décadence. Les accents d'une telle voix se retrouvent dans la voix lyrique des *Odes* mais leur violence est atténuée. Les reproches contre la violence des citoyens, en 1.35. 33-40 ou 2.1. 19-26, ressemblent beaucoup à ceux que l'on entend dans l'Épode 7. Mais d'une part, ces reproches demeurent ici moulés dans un espace strophique qui en assourdit la verve : les décalages entre métrique et rhétorique dans ces passages sont vifs, mais, malgré tout, le cadre métrique, bien plus large que dans l'épode, demeure et maintient l'énoncé<sup>37</sup>. D'autre part, ces deux passages ne sont qu'une partie d'odes, ils ne représentent qu'un seul accent d'une voix bien plus riche. Par ailleurs, dans les *Odes*, les reproches directs s'accompagnent de réflexions plus générales<sup>38</sup>, parfois aussi plus constructives<sup>39</sup>.

Mais quoi qu'il en soit, la voix lyrique sort enrichie de ce contact avec les accents iambiques. Un même contact intergénérique, plus fréquent d'ailleurs, se retrouve entre la voix lyrique et l'élégie.

## LYRISME ET ELEGIES

Les élégies comme les iambes laissent entendre une voix à la subjectivité exacerbée, si forte qu'elle s'oppose à une communauté humaine : les iambes dénoncent les dysfonctionnements des comportements humains, les élégies chantent la difficulté de créer un lien durable entre homme et femme. Par les contacts avec ces genres, la voix lyrique s'enrichit

---

<sup>35</sup> 1.16. 5-12 : cf. p. 163, 900 ; 1.16. 17-25 : cf. p. 562, 802.

<sup>36</sup> Le rapport avec l'iambe a été décelé également dans l'ode 2.13 où dans les trois premières strophes s'exprime la colère : cf. p. 903, 956. Comme nous l'avons vu, à partir de cette opposition iambe / lyrisme, cette ode développe une réflexion métalittéraire importante : cf. p. 772 note.

<sup>37</sup> 1.35. 33-40 : cf. p. 135 ; 2.1. 19-26 : cf. p. 112, 529.

<sup>38</sup> Par exemple, les reproches très concrets en 3.6. 21-28 (cf. p. 767, 892) s'accompagnent de réflexions générales au rythme très différents en 3.6. 32-44 (cf. p. 242, 343).

<sup>39</sup> Par exemple, sans parler des appels à Auguste, les considérations concrètes en 3.1. 33-40 (cf. p. 200, 766) sont précédées de pensées morales au rythme très différent en 3.1. 17-32 (cf. p. 425, 485).

de leurs capacités expressives et les met au service de son projet propre : s'affirmer comme voix qui ait sens et qui donne sens à la communauté civique.

Pour la réalisation de ce projet, la violence des iambes ne peut être admise en tant que telle ; mais en se définissant contre ce genre, le lyrisme en reprend cependant la vigueur utile à l'affirmation d'une voix puissante. De même, la plainte élégiaque ne peut convenir à une voix qui ne peut se contenter d'un pur individualisme ; mais l'expressivité élégiaque peut enrichir cette voix lyrique.

Deux odes reprochent à un allocataire ses plaintes élégiaques : 1.33 adressée à Albius (sans doute Tibulle) et 2.9 adressée à Valgius Rufus. Dans les deux cas, le poète dépeint, dans un rythme aux décalages mesurés entre métrique et rhétorique, l'agitation stérile de l'amoureux élégiaque<sup>40</sup>. C'est avec force qu'Horace dénonce cette rhétorique du *pathos*, du *flebile*, et encourage au contraire à se tourner vers des sujets civiques et grandioses<sup>41</sup>.

Ces accents élégiaques font l'objet d'une parodie dans l'ode 3.10 : nous avons essayé de montrer que l'association de passages au rythme vif<sup>42</sup> et d'autres où la coïncidence métrique / rhétorique est nette<sup>43</sup>, permet à la fois de faire entendre les souffrances d'une subjectivité individuelle et de la dépasser dans une distance un peu ironique<sup>44</sup>.

La voix élégiaque est faible ; le distique élégiaque est court. En reprenant les *topoi* élégiaques dans ses odes lyriques, Horace peut développer des énoncés plus amples et donner ainsi plus de force à la pensée. La strophe lyrique intègre ainsi en elle les accents d'une subjectivité pleine de sensibilité : les décalages entre le déploiement de ce sens et la structure métrique font sentir l'individualisme puissant qui s'y exprime et la complexité du dialogue intergénérique entre cet individualisme élégiaque et le projet lyrique d'Horace.

Faire leur place aux accents élégiaques dans la poésie lyrique permet de mener une réflexion complexe sur l'amour en poésie. Dès notre introduction, nous avons insisté sur l'image non-univoque de l'amour dans les *Odes*. Assurément un amour malheureux renferme l'homme dans son individualisme et lui brise la voix, l'élégie n'étant plus qu'un « chant d'en bas ». Horace fait sa place à l'expression amoureuse dans la voix lyrique : comme dans l'élégie, l'amour devient symbole de l'inspiration du poète<sup>45</sup>, et, par là, ce sentiment individuel peut prendre sa place dans la communauté civique.

---

<sup>40</sup> 1.33. 5-9 : cf. p. 170, 425 ; 2.9. 1-17 : cf. p. 97, 917.

<sup>41</sup> 1.33. 1-4 : cf. p. 84 ; 2.9.17-24 : cf. p. 884. On verra de même l'appel à cesser les pleurs de deuil en 1.24 : cf. p. 89.

<sup>42</sup> 3.10. 5-7 : cf. p. 823 ; 3.10. 13-17 : cf. p. 199, 826.

<sup>43</sup> 3.10. 7-8 : cf. p. 355 ; 3.10. 9-12 : cf. p. 354.

<sup>44</sup> De la même manière, l'ode 3.7 reprend des *topoi* élégiaques, mais cette fois, ce n'est pas le poète qui est amoureux : cela lui permet d'avoir une distance dans ses propos. Les rythmes très discordants qu'on rencontre dans cette ode peignent également la subjectivité élégiaque : 3.7. 5-8 : cf. p. 844 ; 3.7. 21-24 : cf. p. 812 ; 3.7. 25-32 : cf. p. 551, 814.

<sup>45</sup> Cf. 1.22 : cf. p. 186 ; 3.26 ; 4.1 : cf. p. 1010.

## LYRISME ET GENRES ELEVES : EPOPEE ET LYRISME CHORAL

Les voix iambiques et élégiaques, telles que les présentent les *Odes*, sont des voix isolées, individuelles, enfermées dans leurs critiques ou dans leurs plaintes : si Horace les critique, il leur fait néanmoins une place dans son lyrisme pour y intégrer leurs capacités expressives. Si l’iambe et l’élégie sont de petits genres, la voix lyrique se pose également et même surtout face aux genres élevés, représentés essentiellement par l’épopée.

La voix épique chante une communauté unifiée autour de valeurs fortes et indiscutables : le combat épique montre la réalisation d’un idéal de courage et d’honneur défini d’avance. Ce monde épique est connu de la voix lyrique qui y fait allusion régulièrement et qui l’identifie aux victoires contemporaines d’Auguste<sup>46</sup>. Mais la voix lyrique ne peut inclure en elle, sans discussion, ce monde épique, et ce, pour deux raisons. D’abord la communauté civique que représente ce monde épique n’existe plus : précisément c’est le travail de cette voix lyrique de la refonder. Ensuite, dans ce monde à refonder, les valeurs élevées de courage et de combat que représente l’épopée, ne sont pas les premières qu’envisage la voix lyrique : le combat épique a été dévoyé en guerres civiles, et, d’après la voix lyrique horatienne, si une communauté peut être refondée, c’est en partant de valeurs plus simples, plus humbles. Malgré tout, l’horizon ultime du lyrisme horatien, tel qu’il semble apparaître dans le *Livre IV*, est de fondre la voix lyrique dans un chant communautaire se célébrant elle-même, et avec elle des valeurs qui sont empruntées au monde épique. C’est bien cet horizon qui apparaît dans les derniers vers de la dernière ode du Livre IV<sup>47</sup> : la coïncidence quasi complète entre métrique et rhétorique, dans ce passage, montre la possibilité d’intégrer ces valeurs épiques dans un chant communautaire.

Mais avant d’atteindre cet horizon, la voix lyrique doit se construire. La place du monde épique dans les *Odes* variera donc selon les *personae* qui constituent les différents accents de cette voix lyrique.

Dans les passages hymniques, quand la voix lyrique veut atteindre une transparence du sens qui serait celui de la communauté tout entière, le mythe épique peut être évoqué, comme représentant de valeurs communautaires : la concordance entre rhétorique et métrique paraît alors globale et il y a coïncidence entre les repères rhétoriques et les repères métriques les plus importants. Mais, dans le détail, nous avons reconnu des discordances : elles témoignent de la difficulté d’intégrer ce monde épique dans le lyrisme. Dans l’hymne à Mercure, des récits mythologiques, épiques sont évoqués dans des strophes closes mais au rythme très complexe : ce monde n’est plus saisi comme une valeur communautaire, mais comme symbole de l’art poétique dont Mercure est présenté comme le patron. Si dans ces hymnes, le monde épique est peint dans des rythmes complexes, cela tient donc à la difficulté de

---

<sup>46</sup> En 1.6. 5-12, 2.12. 1-12, Horace, dans des accumulations, associe les récits épiques, mythologiques et les victoires d’Auguste.

<sup>47</sup> 4.15. 25-32 où est dit l’espoir de chanter en commun la fondation mythique de Rome et sa filiation avec Troie : cf. p. 236.

l'évoquer à travers la voix d'une communauté qui serait sûre d'elle-même et de ses valeurs : chaque fois pointe la voix du poète artiste<sup>48</sup>, celle du poète inspiré par Bacchus<sup>49</sup>, se font entendre les accents de pensées politiques contemporaines<sup>50</sup>. Cette polyphonie de voix, à l'origine de la complexité rythmique de ces passages, témoigne de l'impossibilité de développer un sens unifié et transparent à lui-même chargé de valeurs communautaires préétablies.

Si la voix lyrique a bien pour ambition de se construire pour donner sens à la communauté civique, vouloir d'emblée intégrer l'épique dans cette voix reviendrait à faire ce contre quoi Junon met en garde les Romains en 3.3. 57-68 : ce serait vouloir refonder Troie, quand il s'agit au contraire de fonder un espace lyrique, un lieu lyrique fondamentalement italien<sup>51</sup>.

Les mythes épiques sont ainsi retravaillés pour qu'ils puissent trouver leur place dans l'espace lyrique, selon des procédés tout à fait comparables à ce que l'on rencontre chez les élégiaques romains : ainsi les odes érotiques évoquent-elles des histoires d'amour entre héros épiques. Ce que nous avons cherché à montrer, c'est que dans ces passages où le mythe épic est rapproché du poème érotique, les discordances entre le déploiement rhétorique et la structure métrique témoignent de la profondeur du sens ainsi mis en jeu<sup>52</sup> : il s'agit tout à la fois de réinventer le mythe et de refonder une communauté dont il sera le support. Le mythe est infléchi par le contexte amoureux où il intervient et celui-ci prend une nouvelle coloration par l'intervention de la comparaison épic.

Par les contacts entre une forme légère et les mythes épiques, le poète lyrique définit la singularité de sa voix et en même temps l'enrichit d'une expressivité nouvelle. Cela permet aussi au poète d'élever sa voix à des accents plus puissants. Quand le poète se fait guide et conseiller d'une communauté civique à construire, comme dans les *Odes Romaines*, les références mythiques peuvent se multiplier. C'est ainsi que se développe le récit de la Titanomachie en 3.4 ou le monologue de Junon en 3.3. Cette posture du poète qui le rend capable de raviver les mythes et de leur faire donner sens à la communauté, est la posture du poète pindarique, celle du lyrisme choral, qu'on retrouve dans les épinicies du *Livre IV*.

Cet usage du mythe épic dans une posture lyrique est exceptionnel dans le premier recueil des *Livres I-III*. Il est notable de remarquer que le monologue de Junon en 3.3

---

<sup>48</sup> La rencontre de Priam et Achille en 1.10. 13-16 est narrée dans une strophe parfaitement close mais au rythme fortement centripète (cf. p. 236) ; sur la complexité rythmique de la strophe précédente, cf. également p. 377.

<sup>49</sup> La Gigantomachie en 1.19. 21-32 est narrée dans un rythme ferme (cf. p. 378) mais où ressortent des mouvements vifs (cf. p. 663).

<sup>50</sup> Cf. 2.19. 21-24 : cf. p. 378 ; voir également 1.35 où *l'aretologia* de Fortune évolue en déploration de la guerre civile : cf. p. 134. Même dans le *Chant Séculaire*, la célébration religieuse de valeurs communautaires se teinte de pensées politiques contemporaines : cf. p. 696 et note.

<sup>51</sup> C'est ce que fait très exactement Teucer, en 1.7. 21-32, quittant Salamine et s'arrêtant à Tibur pour une fête bachique : cf. p. 365.

<sup>52</sup> 1.8. 13-16 ; 1.16. 17-21 : cf. p. 562, 802 ; 2.4. 5-12 : cf. p. 621.

développe justement l'idée de ne pas refonder Troie, de ne pas recréer l'espace épique. L'ode 3.4 est le cas le plus achevé d'un mythe, celui de la Titanomachie, mis au service d'un discours politique. Nous y avons reconnu une rhétorique puissante, qui témoigne de la force de la voix lyrique : le contrepoint entre cette rhétorique et le cadre métrique provoque tour à tour des impressions d'ampleur, de violence, de réorganisations rythmiques saisissantes<sup>53</sup>.

Mais c'est dans le *Livre IV* que l'utilisation du mythe épique dans un discours politique se développe nettement : Horace s'approche alors d'un lyrisme pindarique et développe de nombreux mythes épiques. Les phrases témoignent alors d'une ampleur toute nouvelle<sup>54</sup>. Le contrepoint entre cette rhétorique pindarique et la forme de l'ode éolienne provoque des enjambements puissants, où se fait entendre le concert d'une voix légère et humble et d'accents mâles et puissants.

Sans doute la voix épique est-elle la plus éloignée de la voix lyrique. Quand la première s'efface derrière le mythe, la seconde affirme nettement la situation d'énonciation ; quand elle affirme des valeurs communautaires indiscutables, la seconde, au contraire, entreprend d'en établir. Par les contacts complexes et divers que le lyrisme horatien entretient avec les mythes épiques, il tire cependant une expressivité nouvelle, une capacité à s'élever au-dessus du présent pour l'illuminer et lui donner force. Ces contacts intergénériques se font dans un espace strophique clos qui fait résonner cette polyphonie : la chorégraphie très complexe du sens que nous avons reconnue dans ces passages témoigne de l'entreprise d'approfondissement générique d'Horace.

## SYNTHESE : AEOLIUM CARMEN AD ITALOS DEDUXISSE MODOS

Au long de ce travail, nous avons donc essayé de montrer qu'une étude stylistique des relations entre le rythme rhétorique et le rythme métrique pouvait permettre de comprendre comment Horace a su reprendre la forme de l'ode éolienne pour en faire un espace de recherche, recherche d'une voix aux mille facettes s'insérant de façon complexe dans l'espace métrique, et donnant ainsi le spectacle d'un sens en cours de définition : ce sens, celui de la voix lyrique pour elle-même et celui de la communauté humaine où elle prend place, tire de ce contrepoint avec un rythme métrique défini d'avance, une profondeur poétique complexe et singulière.

Une ultime conclusion s'impose au terme de cette étude. On a dit parfois que tout était grec dans les *Odes* et, de fait, les strophes éoliennes, les sous-genres lyriques sont directement empruntés au lyrisme archaïque. À travers notre travail, nous espérons avoir montré de façon

---

<sup>53</sup> Le récit de la Titanomachie en 3.4. 42-64 allie l'emphase (cf. p. 159) et la vivacité rythmique (cf. p. 443, 888, 925).

<sup>54</sup> 4.6. 1-24 : cf. p. 184.

originale qu'à de nombreux points de vue, on peut voir néanmoins dans l'entreprise lyrique horatienne un travail de romanisation d'une forme grecque.

D'abord au niveau thématique et générique. Nous avons montré au long de notre développement, nous avons redit de façon synthétique dans cette conclusion, que la voix lyrique que crée Horace dans ses *Odes* est une voix complexe, qui est certes empreinte des accents du lyrisme archaïque grec, mais qui les combine de façon originale et moderne. Les contacts entre les sous-genres lyriques, les relations entre d'autres genres poétiques témoignent d'un travail de genericité qui relève typiquement des pratiques poétiques romaines d'époque augustéenne. Nous avons de plus souligné, dans les pages précédentes, que cette entreprise de fondation d'une voix s'inscrivait très nettement dans un contexte historique romain précis, celui du retour à la paix après les guerres civiles.

Mais, bien sûr, notre travail n'a pas été thématique, mais stylistique, rhétorique et métrique. C'est de ces points de vue également que l'on peut reconnaître un projet de fonder un lyrisme romain.

Au niveau rhétorique, les énoncés horatiens savent user de toutes les ressources de la langue pour définir un rythme tout à fait comparable aux phrases oratoires latines. La rhétorique latine sert à Horace pour ses odes : elle lui permet de développer des jeux de sonorités, de jeux lexicaux, de construire des phrases complexes, larges ou acérées.

Au niveau métrique, notre troisième partie nous a semblé permettre de mieux comprendre le fonctionnement des vers éoliens tels que les pratique Horace. Une lecture en pieds battus des vers éoliens a permis de faire ressortir, par exemple, dans l'hendécasyllabe saphique, des tendances très comparables à celles de l'hexamètre dactylique latin.

Surtout, le rythme naturel de la langue latine donne à l'ode éolienne une forme toute nouvelle. Régulièrement, nous avons attiré l'attention sur l'usage mesuré et calculé des mots longs dans les vers éoliens : cela tient à la nature même de la langue latine, qui se distingue par là radicalement de la langue grecque où l'unité du mot est beaucoup moins nette. L'indépendance phonétique du mot, caractère essentiel de la langue latine, conduit à transformer la forme de l'ode éolienne. C'est cette indépendance phonétique qui permet un contrepoint entre une chaîne verbale et la structure métrique : d'un certain point de vue, l'ensemble de notre travail sur les relations entre rythme métrique et rythme rhétorique tient à cette caractéristique. À des positions métriques très particulières, même indépendamment de la syntaxe, l'unité phonétique du mot a des conséquences rythmiques et stylistiques forte : nous pensons avoir montré que les vers éoliens étaient globalement sensibles au problème du partage du temps faible *biceps*, à l'instar de ce que l'on trouve dans l'hexamètre dactylique romain. De même, sans pouvoir trop y insister, nous avons souligné à plusieurs reprises qu'un contrepoint complexe entre un membre syntaxique et un membre métrique pouvait être accentué par une relation particulière entre l'accent des mots et les ictus du vers.

Tout cela va dans le même sens : le lyrisme horatien relève d'une poésie typiquement romaine, tant au point de vue thématique qu'au point de vue rythmique.

## BIBLIOGRAPHIE

### **TEXTES :**

#### **Horace, *Odes* :**

Sauf remarque contraire, le texte cité des *Odes* est celui qui a été établi par F. Villeneuve aux Belles-Lettres :

*Horace : Odes et Epodes*, texte établi et traduit par F. Villeneuve, Paris : Les Belles-Lettres (C.U.F.), 1929 (11<sup>e</sup> tirage : 1981).

Les éditions et traductions suivantes ont également été consultées :

*Horace : œuvres*, texte latin : publiées par F. Plessis et P. Lejay, Paris : Hachette, 1911.

*Q. Horati Flacci Opera*, texte établi par F. Klingner, Leipzig : B.S.B. Teubner, 3<sup>e</sup> ed., 1959.

*Odes*, texte établi et traduit par F. Villeneuve, introduction et notes d'O. Ricoux, Paris : Les Belles-Lettres, classiques en poche, 2000.

*Oden und Epoden*, herausgegeben und übersetzt von G. Fink, Düsseldorf / Zürich : Artemis und Winkler Verlag, Sammlung Tusculum, 2002.

*Horatius. Opera*, texte établi par D.R. Shackleton Bailey, Leipzig : B.S.B. Teubner, 4<sup>e</sup> éd., 2008.

#### **Autres auteurs antiques :**

Les références et les textes des auteurs antiques ont été donnés d'après leur édition aux Belles-Lettres, à l'exception des *Grammatici Latini* qui ont été cités d'après leur édition par H. Keil (Leipzig : Teubner, 1855-1880 ; référence abrégée : *GLK* suivi de la tomaiison).

### **BIBLIOGRAPHIES :**

Kissel W. 1981 : „Horaz 1936-1975. Eine Gesamtbibliographie“, *ANRW* II 31.3, p.1403-1558.

Doblhofer E. 1992: *Horaz in der Forschung nach 1957*, Darmstadt : Erträge der Forschung 279.

Holzberg N. 2007 : *Horaz, eine Bibliographie* :

<http://www.klassphil.uni-muenchen.de/worddokumente/holzberghorazbibl.doc>



**ETUDES :**

- Abel W. 1930 : *Die Anredeformen bei den römischen Elegikern*, Charlottenburg : Gebrüder Hoffman Verlag.
- Adams J.N./ Mayer R.G. 1999 (éd.): *Aspects of the language of latin poetry*, Oxford : Proceedings of the british academy n° 93.
- Allen W.S. 1973: *Accent and rhythm, prosodic features of latin and greek: a study in theory and reconstruction*, Cambridge: university press.
- Alvarez Hernandez A.R. 1995 : « Horacio, la elegía, los elegíacos », *Euphrosyne* 23, p. 43-62.
- Andrewes M. 1948: « an aspect of horatian imagery », *CR* 62, p. 111-112.
- Andrieu J. 1937: *Le rôle des sons dans la poésie d'Horace*, Mém. De Dipl. d'Ét. Sup. Fac. des Lettres de Paris ; cf. *REL* 15, 1937, p. 344.
- Aquien M. 1993 : *dictionnaire de poétique*, Paris : librairie générale française, livre de poche.
- Axelsson B. 1945 : *Unpoetische Wörter, ein Beitrag zur Kenntnis der lateinischen Dichtersprache*, Lund.
- Barchiesi A. 1996 : "Poetry, Praise and Patronage : Simonides in Book 4 of Horace's Odes", *CAnt* 15, p. 1-47.
- Bannier W. 1914 : „Wiederholungen bei älteren griechischen und lateinischen Autoren“, *Rh.M.* 69, p. 491-514.
- Bellinger A.R. 1957 : « The lesser Asclepiadean Line of Horace », *YClS* 15, p. 101-109.
- Benveniste E. 1970 : « l'appareil formel de l'énonciation », *Langages* 17, p.12-18 : repris dans *Problèmes de linguistique générale II*, Paris : Gallimard, 1974, p. 79-88.
- Bermúdez Ramiro J. 1985 : « lógica, retórica y estética del sintagma nominal adjetivo-sustantivo en las Odas de Horacio », *EClás* 27, n°89, p. 195-217.
- Bermúdez Ramiro J. 1991 : « Capacidad expresiva de los sonidos en las *Odas* de Horacio : función eufónica y función semántica », *Myrtia* 6, p. 49-70.
- Blackett J.P.M. 1956 : « A note on the Alcaic stanza », *G&R* 3, p. 83-84.
- Blangez G. 1964 : « La composition métrique et l'ode d'Horace », *REL* 42, p. 262-272.
- Bo D. 1960 : *Q. Horati Flacci Opera III : De Horati poetico eloquio : indices nominum priorum, metricarum rerum, prosodiacarum grammaticarumque*, Turin : Paravia
- Bo D. 1965-1966 : *Lexicon Horatianum*, 2 vol., Hildesheim : G. Olms Verlag.
- Bohnenkamp K. E. 1972 : *die horazische Strophe : studien zur „Lex Meinekiana“*, Hildesheim / New York : G. Olms Verlag.

Bibliographie

- Recension : J. Perret, *Latomus* 32, 1973, p. 895-896.
- Bömer F. 1957: "Beiträge zum Verständnis der augusteischen Dichtersprache", *Gymnasium* 64, p. 1-21.
- Bonavia-Hunt N.A. 1969 : *Horace the minstrel, a practical and aesthetic study of his aeolic verse*, 2<sup>e</sup> éd., Kington : the Rounwood Press (1<sup>ère</sup> éd : 1954).
- Recension : P. Grimal, 1969 : *REL* 47, p. 85-86.
- Bradshaw A. 1978 : « Horace and the therapeutic Myth. Odes 3. 7, 11, 27 », *Hermes* 106, p. 156-176.
- Breguet E. 1962 : « Le thème *alius...*, *ego* chez les poètes latins », *REL* 40, p. 128-136.
- Brisson J.P. 1992 : *Rome et l'âge d'or : de Catulle à Ovide, vie et mort d'un mythe*, Paris : La Découverte.
- Brisson J. P. 1993 : « *Achaius ignis* : Horace I 15 et IV 6 », *REL* 71, p. 161-179.
- Büchner K. 1962 : *Studien zur römischen Literatur, B. 3 : Horaz*, Wiesbaden : F. Steiner Verlag.
- Cairns F. 1971 : « Five religious Odes of Horace : 1.10 ; 1.21, 4.6 ; 1.30 ; 1.15 », *AJPh* 92, p. 433-452.
- Cairns F. 1972 : *Generic Composition in Greek and Roman Poetry*, Edinburgh : University Press.
- Cairns F. 1975: « *Splendide mendax*: Horace *Odes* III.11 », *G&R* 22, 129-139.
- Cairns F. 1977 : « Horace, Odes 3.13 and 3.23 », *AC* 46, p. 523-543.
- Cairns F. 1982 : « Horace Odes 3.22 : Genre and sources », *Philologus* 126:2, p. 227-246.
- Cairns F. 1983: "Alcaeus' Hymns to Hermes, P.Oxy fr. 1 and Horace Odes 1,10", *QUCC* 13, 29-35.
- Cairns F. 1995 : "M. Agrippa in Horace Odes 1.6", *Hermes* 123, p. 211-217.
- Calame C. 1994 : « *Les Hymnes homériques*: modalités énonciatives et fonctions », *Métis* 9, p. 391-400.
- Calboli G. 1985 : « Wortstellung und literarische Nachahmung im vierten Odenbuch des Horaz », *Klio* 67, p. 168-176.
- Calboli G. 1989 (éd.): *Subordination and other topics in Latin, Proceedings in the 3<sup>rd</sup> colloquium on Latin Linguistics, April 1985*, Amsterdam-Philadelphia : J. Benjamins Publishing Company.
- Castillo M. dèl 1991 : « La interpretación antigua de los versos liricos de Horacio », *Emerita* 59, p. 297-312.

- Chausserie-Laprée J.P. 1969: *L'expression narrative chez les historiens latins, histoire d'un style*, Paris : de Boccard.
- Chausserie-Laprée J.P. 1979 : « une lecture par organisations sonores dans la poésie dactylique », *REL* 57, p. 355-382.
- Chausserie-Laprée J.P. 1981 : « une approche stylistique des textes littéraires », in S. Kresic (éd) : *Contemporary literary hermeneutics and interpretation of classical texts*, Ottawa : University Press.
- Chevallier R. 1988: *Présence d'Horace*, Publications de l'Université de Tours.
- Christ W. 1879 : *Metrik der Griechen und Römer*, 2<sup>e</sup> éd., Leipzig : LSB Teubner.
- Collart J. 1974 : « Sentences et formules monostiques chez Virgile et Horace. Quelques remarques de métrique », in *Mélanges P Boyancé*, Rome, p. 205-212.
- Collinge N.R. 1955: "Form and content in the horatian lyric", *Classical Philology*, p. 161-168.
- Collinge N. E. 1961 : *The Structure of Horace's Odes*, Oxford : University Press.
- Commager S., 1962: *The Odes of Horace. A critical study*, New Haven / London: Yale University Press.
- Commager S. 1980: "Some Horatians vagaries", *SO* 55, p. 59-70.
- Connor P.J. 1970 : « The dramatic monologue. A study of Horace Odes II 14 and II 3 » *Latomus* 29, p. 756-765.
- Conte G.B. 1994: *Genres and readers : Lucretius, Love Elegy, Pliny's Encyclopedia*, (trans : G.W. Most), Baltimore : Johns Hopkins University Press.
- Conte G.B. 1986 : *The rhetoric of imitation, genre and poetic memory in Virgil and other latin poets*, translated from italian, edited and with a foreword by C. Segal, Ithaca and London : Cornell University Press.
- Cordier A. 1939 : *L'allitération latine : le procédé dans l'Énéide de Virgile*, Paris : Vrin.
- Cortés Tovar R. / Fernández Corte J. C. 1994 (ed.): *Bimilenario de Horacio*, Salamanca, p. 299-306.
- Crusius F. 1955 : *Römische Metrik : eine Einführung*, 2. Auflage : neu bearbeitet von H. Rubenbauer, München : M. Hueber Verlag (1. Auflage : 1929).
- Cupaiuolo F. 1967 : *Lettura di Orazio lirico*, Napoli : Libreria scientifica editrice.
- Dain A. 1965 : *Traité de métrique grecque*, Paris : Klincksieck.
- Dangel J. 1982 : *La phrase oratoire chez Tite-Live*, Paris : Belles-Lettres.
- Dangel J. 1983 : « Césures et pauses syntaxiques dans l'Énéide : structures verbales et incidences métriques », *REL* 61, p. 284-311.

- Dangel J. 1985 : « Les enjambements dans l'*Enéide* : lecture syntactique et incidences métriques », *Latomus* 44.1, p. 72-100.
- Dangel J. 1989 (1) : « *Diverbia et cantica* chez Accius », *REL* 67, p. 191-212.
- Dangel J. 1989 (2) : « *Oratio vincta et oratio numerosa* dans les vers iambo-trochaïques d'Accius », *Euphrosyne* 27, 1989, p. 63-89.
- Dangel J. 1992 : « La *retractatio* dans la tragédie républicaine romaine : choix métriques et dramaturgiques », *Pallas* 38, p. 312-326.
- Dangel J. 1993 : « Les réécritures de la métrique grecque dans les tragédies d'Accius », *REL* 71, p. 55-72.
- Dangel J. 1996 (1) : « Catulle 51 : étude stylistique d'une réécriture de Sapho », *Euphrosyne* 24, 1996, p. 77-97.
- Dangel J. 1996 (2) : « Typologie des textes et rhétorique antique », in Rastier F. (éd.), *Texte et sens*.
- Dangel J.- Hinard F. 1998 : *Joseph Hellegouarc'h, Liberalitas, scripta varia*, Bruxelles : Latomus.
- Dangel J. 1999 (1) : « Parole et écriture chez les Latins : approche stylistique », *Latomus* 58.1, p. 3-29.
- Dangel J. 1999 (2) : « L'hexamètre latin : une stylistique des styles métriques », *Florentia iliberritana* 10, 1999, p. 63-94.
- Dangel J. 2000 : « De la métrique accentuelle à la poétique du vers syllabique », in M. Murat (éd.), *Le vers français*, Paris : Champion, p. 167-191.
- Dangel J. 2001 : « La musique des vers latins déclamés, modulés et chantés : *carmen, cantica, carmina* », in Foyard J. (éd.), *Le vers et sa musique*, Université de Bourgogne : coll. Le texte et l'édition, actes n° 8.
- Dangel J. 2001 (éd.) : *Le poète architecte, arts métriques et arts poétiques latins*, Louvain/Paris : Peeters.
- Dangel J. – M. Murat, 2005 (éd.) : *Poétique de la rime*, Paris : Champion.
- Dangel J. 2007 : « hymnique tragique et lyrique à Rome : l'épidictique mis en scène », in Y. Lehmann (éd.), *L'hymne antique et son public*, Turnhout : Brepols, p. 381-398.
- Dangel J. 2008 : « réécriture topique en réception polyphonique : Sapho lyrique revisité par Ovide élégiaque », *Latomus* 67. 1, p. 114-129.
- Darney-Naylor H. 1922 : *Horace Odes and Epodes, a study in poetic word-order*, Cambridge : University Press.
- Davis G. 1991 : *Polyhymnia, the rhetoric of Horatian lyric discourse*, Berkeley : University of California Press.

- Recension : H. Zehnacker, 1993 : *REL* 71, p. 292-294.
- De Groot A. W. 1934 : « Le mot phonique et les formes littéraires du latin », *REL* 12, p. 117-139.
- Della Corte F. 1996-1998 (éd.) : *Enciclopedia Oraziana*. Fondata da F.D.C. Direttore: Scevola Mariotti, Roma, *vol.1: L'opera: I luoghi. Le persone 1996; vol. 2: La cultura: La società. La poesia 1997; vol. 3: La fortuna. L'esegesi. L'attualità 1998*.
- De Neubourg L. 1978: "Sprachlicher und metrischer Zwang bei der Stellung von Adjectiv und Substantiv im lateinischen daktylischen Hexameter", *Glotta* 56. 1-2, p. 102-122.
- De Neubourg L. 1986 : *La base métrique de la localisation des mots dans l'hexamètre latin*, Brussel : Paleis der Academiën.
- Depew M. – Obbink D. (éd.), 2000 *Matrices of genre: authors, canon and society*, Harvard : University Press.
- Deremetz A. 1995 : *Le miroir des Muses*, Lille : Presse universitaire du Septentrion.
- Desbordes F. 2006 : *Scripta varia : rhétorique antique et littérature latine*, Paris : Peeters.
- Dettmer H. 1983 : *Horace : a Study of structure*, Hildesheim : Olms.
- Devine A. M. – Stephens L. 1975 : « Anceps », *GRBS* 16, p. 197-215.
- Dominicy M. 1988 : « Y a-t-il une rhétorique de la poésie? », *Langue Française* 79, p. 51-63.
- Dominicy M. 1989 : « De la pluralité sémantique du langage. Rhétorique et poétique », *Poétique* 80, p. 499-514.
- Dominicy M. – Nasta M. 1993 : « Métrique accentuelle et métrique quantitative », *Langue Française* 99, p. 75-96.
- Dominicy M. 1999 : « Postface », in Billy (D.), éd., *Métriques du Moyen Âge et de la Renaissance*, Paris/Montréal, L'Harmattan, 1999, p. 347-373.
- Dominicy M. 2002 : « Colométrie, période et rythme dans le lyrisme choral en Grèce ancienne », *Les Études Classiques* 70, p. 321-352.
- Dominicy M. 2003: « Horace: Ode II, 18. Esquisse d'une analyse poétique : le jeu réciproque du mètre et de la syntaxe », lu à la Journée des Classiques, Université Libre de Bruxelles, mars 2003 (version dactylographiée non publiée).
- Dominik W. – Hall J. 2007: *A Companion to Roman Rhetoric*, Malden : Blackwell.
- Drexler H. 1942 : « Rhythmus und Metrum », *Glotta* 29, p. 1-28.
- Drexler H. 1950 : « Caesur und Diaerese », *Aevum* 24, p. 332-366.
- Drexler H. 1951 : « Hexameterstudien I », *Aevum* 25, , p. 435-466 ; p. 512-547.
- Drexler H. 1952 : « Hexameter V : Verse ohne semiquinaria oder mit überwiegender Semiptenaria », *Emerita* 20, p. 427.

- Drexler H. 1953 : *Hexameterstudien II – III : II : Iambiche und spondeische Wörter vor der Semiquinaria ; III : Verse mit überwiegender Semiquinaria : Wortschuss nach der vierten Hebung oder der vierten Senkung*, Salamanca, 1953.
- Drexler H. 1960 : „Quantität und Wortakzent“, *Maia* 12, p. 167-189.
- Drexler H. 1967 : *Einführung in die Römische Metrik*, Darmstadt : wissenschaftliche Buchgesellschaft.
- Dubois L. 1995 (éd): *Poésie et lyrique antiques*, Lille : Presse universitaire du Septentrion.
- Dunn F.M. 1995 : « rhetorical approaches to Horace's *Odes* », *Arethusa* 28, p. 165-176.
- Dupont F. – Valette-Cagnac E. 2005: *Façons de parler grec à Rome*, Paris: Belin.
- Edmunds Lowell, 1982 : « The latin invitation-poem : What is it ?Where did-it come from ? », *AJPh* 103, p. 184-188.
- Elder P. 1982 : « Horace 3. 19 », *AJPh* 103, p. 178-183.
- Ernout A. – Thomas F. 1953 : *Syntaxe latine*, Paris : Klincksieck (2<sup>e</sup> édition).
- Études horatiennes, en l'honneur du bimillénaire d'Horace*, 1937, Travaux de la Faculté de Philosophie et Lettres de l'Université de Bruxelles, 7.
- Évrard-Gillis J. 1976 (1) : « L'Ode à Pyrrha d'Horace: étude des structures », *LEC* 44, p. 222-233.
- Évrard-Gillis J. 1976 (2) : *La récurrence lexicale dans l'œuvre de Catulle : étude stylistique*, Belles-Lettres, Bibliothèque de la faculté de Philosophie et Lettres de l'université de Liège.
- Évrard-Gillis J. 1978 : « Enonciation et lyrique horatienne. Les marques de la première personne », *RPh* 52, p. 50-65.
- Farrell J. 2003 : “Classical Genre in Theory and Practice”, *New Literary History* 34.3, p. 383-408.
- Fontán A 1964 : « tenuis ... Musa ? la teoría de los χαρακτήρες en la poesía augústea », *Emerita* 32, p 193-208.
- Fourcade J. 1980: « Typologie trochée + iambe au pied I de l'hexamètre, d'Ennius à Lucain, analyse et essai d'interprétation », *Pallas* 27, p. 39-55.
- Fraenkel E. 1957 : *Horace*, Oxford : University Press.
- Fraenkel E. 1968: *Leseproben aus Reden Ciceros und Catos*, Roma: edizioni di storia e letteratura.
- Galinsky K. 1992 (éd.) : *The interpretation of roman poetry : empiricism or hermeneutics ?*, Frankfurt - Bern - New-York - Paris : Peter Lang.

- Gérard J. 1980 : *La ponctuation trochaïque dans l'hexamètre latin d'Ennius à Juvénal*, Paris : Les Belles-Lettres.
- Gilbert P. 1937 : « Catulle et Horace », *Latomus* 1, p. 88-93.
- González de la Caele P.U. 1936 : « De re metrica horatiana », *Emerita* 4, primera parte : p. 38-73, segunda parte : p. 248-275.
- Granarolo J. 1967 : *L'œuvre de Catulle, aspects religieux, éthiques et esthétiques*, Paris : Les Belles-Lettres.
- Grimal P. 1975 : « Les odes romaines d'Horace et les causes de la guerre civile », *REL* 53, p. 135-156.
- Grimal P. 1978 : *le lyrisme à Rome*, Paris : P.U.F.
- Grimal P. 1993 : « Recherches sur l'épicurisme d'Horace », *REL* 71, p. 154-160.
- Grimal P. 1994 : « Sens et destin du distique élégiaque », *CRAI* janvier 1994, p. 29-37.
- Guerrero G. 2000 : *Poétique et poésie lyrique*, Paris : Le Seuil. Traduit *Teorías de la Lírica*, Fondo de Cultura Económica, 1998.
- Haase W. (dir.) 1981 : *Aufstieg und Niedergang der römischen Republik*, II Principat, 31,3, Berlin – New-York : De Gruyter.
- Halpern B. 1976 : *the contribution of syntax to poetic effect in Horace's Odes*, Diss. University of North Carolina at Chapell Hill : DA 38, 1977, 772A.
- Halporn J.W. / Ostwald M. / Rosenmeyer T.G., 1963 : *The meters of Greek and Latin poetry*, London.
- Harisson S. J. 1988 (1) : « Horace, *Odes* 3.7: an Erotic Odyssey? », *CQ* 38, p. 186-192.
- Harisson S. J. 1988 (2) : « A tragic Europa ?: Horace, *Odes* 3. 27 », *Hermes* 116, p. 427-434.
- Harrison S. J. 1995 (éd.), *Homage to Horace : a bimillenary celebration*, Oxford : Clarendon Press.
- Harrison S. J. 2001 (1): “Simonides and Horace”, in Boedeker/Deborah/Sider, David : *The New Simonides: Contexts of Praise and Desire*, Oxford, p. 261-271.
- Harrison S. J. 2001 (2) : “Some Generic Problems in Horace's *Epodes*: Or, On (Not) Being Archilochus”, in Cavarzere/Aloni/Barchiesi, *Iambic Ideas: Essays on a Poetic Tradition from Archaic Greece to the Late Roman Empire*, Lanham, MD 2001, p. 165-186.
- Harrison S. J. 2007 : *Generic enrichment in Vergil and Horace*, Oxford : University Press.
- Harrison S.J. 2007 (éd) : *The Cambridge Companion to Horace*, Cambridge: University Press.
- Harvey A.E. 1955 : « the classification of greek lyric poetry », *CQ* ns 5, III, p. 157-175.

- Havet L. 1924 : *Métrie grecque et latine*, 6<sup>e</sup> éd., Paris : Hachette.
- Heinze R. 1960 : *Vom Geist des Römertums*. Ausgewählte Aufsätze, herausgegeben von E. Burck, 3<sup>e</sup> ed., Stuttgart : B.G. Teubner.
- Hellegouarc'h J. 1964 : *Le monosyllabe dans l'hexamètre latin*, Paris : Klincksieck.
- Hellegouarc'h J. 1966 : « Observations stylistiques et métriques sur les vers lyriques d'Horace », *IF* 18, p. 66-74.
- Hellegouarc'h J. 1978 : « Les structures stylistiques de la poésie latine : méthode d'analyse et application pratique », *IL* 30, p. 234-245.
- Hellegouarc'h J. 1982 (éd.) : *L'accent latin (colloque de Morigny 19 mai 1979)*, Paris (Civilisation n°6).
- Helmbold W.C. 1960 : « Word repetition in Horace », *CPh.* 55, p. 173-174.
- Herescu N.I. 1960 : *La poésie latine : les structures phoniques*, Paris : Belles-Lettres.
- Hierche H. 1974 : *Les épodes d'Horace, art et signification*, Bruxelles: Latomus 136.
- Holleman, A. W. J. 1972 (1) : « Horace and Faunus : Portrait of a *Nympharum fugientum amator* », *AC* 41, p. 563-572.
- Holleman A. W. J. 1972 (2) : « Horace, *Odes* III 18 („mitten im Winter der Frühling beginnend“) », *Latomus*, 31, 492-496.
- Huber G. 1970 : *Wortwiederholung in den Oden des Horaz*, Diss. Zürich : Juris Druck Verlag.
- Influence grecque sur la poésie latine de Catulle à Ovide (I')*, 1953 : Entretiens sur l'antiquité latine, Fondation Hardt, Vandoeuves - Genève.
- Irigoin J. 1953 : *Recherches sur les mètres de la lyrique chorale grecque*, Paris : Klincksieck.
- Irigoin J. 1956 : « La structure des vers éoliens », *AC* 25, p. 5-19.
- Irigoin J. 1957 : « Côlon, vers et strophe dans la lyrique monodique grecque », *RPh* 31, p. 234-238.
- Jenny L 1990 : *La parole singulière*, Paris : Belin.
- Jones C. P. 1971 : « Tange Chloen semel arrogantem », *HSPH* 75, p. 81-86.
- Karamalengou H. 2003 : « poétique ou poétiques chez les poètes augustéens », *REL* 81, p. 133-156.
- Kiessling A. – Heinze R. 1955 : *Q. Horatius Flaccus, erklärt v. A.K., Oden und Epoden besorgt v. R.H.*, Berlin : weidmannsche Verlagsbuchhandlung, 8. Auflage.
- Kirsten G. 1938: *De infinitivi atque accusativi cum infinitivo apud Horatium usu*, Engelsdorf-Leipzig : Vogel.
- Klingner F. 1956 : *Römische Geisteswelt*, 3. Auflage, München : Verlag Hermann Rinn.



- Kollmann D. 1982 : "Zum Enjambement in der lateinischen Hexameterdichtung", *Rh.M.* 125.2, p. 117-134.
- Koster W.J.W. 1925: "de glyconeï et pherecrateï origine", *Philologus*, 80, p. 353-365.
- Koster W.J.W. 1953 : *Traité de métrique grecque suivi d'un précis de métrique latine*, Leiden, 2<sup>e</sup> édition.
- Kranz W., 1961: „Sphragis : Ichform und Namensiegel als Eingangs- und Schlußmotif antiker Dichtung“, *RhM* 104, p. 97-124.
- Kroll W. 1924 : *Studien zur Verständnis der römischen Literatur*, Stuttgart (= Darmstadt, wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1964).
- La Penna A. 1963 : *Orazio e l'ideologia del principato*, Torino: G. Einaudi editore.
- Landolfi L. 1995 : « Metro e forma : lettura di Hor. c1,11 », *AC* 64, p. 217-235.
- Lausberg H. 1960 : *Handbuch der literarischen Rhetorik. Eine Grundlegung der Literaturwissenschaft*, München : Max Hueber Verlag (2 vol.).
- Lavency M. 1975-1976 : « Les valeurs de la « conjonction » cum en latin classique », *LEC* 43, p. 367-386 ; *LEC* 44, p. 45-59.
- Lefèvre E. 1968 : „*Rursus bella moves?* Die literarische Form von Horaz, c. 4,1“, *Rh.M.* 111, p. 166-189.
- Lenchantin M. 1934 : « i metri eolici della lirica latina », *Athenaeum* 12, p. 239-255.
- Lenchantin M. 1944-45 : « Meletemeta metrica », *Athenaeum* 22-23, p. 72-97.
- Lee M. Owen 1969 : *Word, Sound, and Image in the Odes of Horace*, Ann Arbor : University of Michigan Press.
- Lieberg G. 1976 : « Horace et les Muses », *Latomus* 37.
- Lindholm E. 1931 : *Stilistische Studien. Zur Erweiterung der Satzglieder im Lateinischen*, Lund : Glerup.
- Lowrie M. 1994 : « Lyric's *elegos* and the aristotelian mean : C. 1.24, 1.33, 2.9 », *CW* 87/5, p. 377-394.
- Lowrie M. 1997 : *Horace's narrative Odes*, Oxford : Clarendon Press.
- Luck G. 1989 : "Three Observations on Horace's Metrical Practice in the Odes", *Euphrosyne* 17, p. 115-128.
- Lucot R. 1955 : « un type d'hexamètre latin, d'Ennius à Virgile », *Pallas* 3, p. 29-39.
- Lucot R. 1963 : « De Lucrèce à Virgile : études de rythmes », *Rh.M.* 106.4, p. 336-348.
- Lucot R. 1967 (1) : « Sur un type pathétique d'hexamètre », *Pallas* 14, p. 69-80.
- Lucot R. 1967 (2) : « Molosses en rejet », *Pallas* 14, p. 81-112.

- Ludwig W. 1957 : „Zu Horaz c II, 1-12“, *Hermes* 85, p. 336-345.
- Ludwig W. 1993 : *Horace, l'œuvre et les imitations, un siècle d'interprétation*, Vandœuvres – Genève : entretiens de la fondation Hardt sur l'antiquité classique n°39.
- Luque Moreno J. 1976: “Consideracion en torno a la lírica latina”, *CFC* 11, pp. 199-218.
- Luque Moreno J. 1994 : *Arsis, Thesis, Ictus, La marcas del ritmo*, Granada : Servicio de public. de la Univ.
- Luque Moreno J. 1995 : *De pedibus, de metris : unidades de medida en la rítmic y en la métrica antiguas*, Granada : Servicio de public. de la Univ.
- Luque Moreno J. 1996 : « Las formas métricas de la lirica horaciana », *Florentia iliberritana* 7 II, 1996, p. 187-211.
- Lyne R.O.A.M. 1995 : *Horace : behind the public poetry*, New Haven / London : Yale University Press.
- Lyne R.O.A.M. 2005: “Horace *Odes* book 1 and the alexandrian edition of Alcaeus”, *CQ* 55, p. 542-548.
- Maas P. 1962 : *Greek metre*, translated by H. Lloyd-Jones, Oxford : Clarendon Press.
- Marache R. 1956, « le mythe dans les *Odes* d'Horace », *Pallas* 4, p. 59-66.
- Marouzeau J. 1922 : *L'ordre des mots dans la phrase latine. Tome I : les groupes nominaux*, Paris : Champion.
- Marouzeau J. 1935 : *Traité de stylistique latine*, Paris : Belles-Lettres.
- Marouzeau J. 1938 : *L'ordre des mots dans la phrase latine. Tome II : le verbe*.
- Marouzeau J. 1949 (1) : « Quelques éléments de poétique : l'art horatien » in *Quelques aspects de la formation du latin littéraire*, Paris : Klincksieck, p. 193-222.
- Marouzeau J. 1949 (2) : *L'ordre des mots dans la phrase latine. Tome III : les articulations de l'énoncé*, Paris : Les Belles-Lettres.
- Marouzeau J. 1952 : « Énoncé autonome et énoncé fonction », *Latomus* 11, p.149-152.
- Marouzeau J. 1953 : *L'ordre des mots en latin, Volume complémentaire*, Paris : les Belles-Lettres.
- Marouzeau J. 1960 : « Sur un aspect de la corrélation en latin. Le cas de l'énoncé-fonction », *REL* 38, p. 172-181.
- Marouzeau J. 1961 : « un cas particulier de l'énoncé-fonction : un cliché de construction chez Virgile », *REL* 39, p. 111-116.
- Meschonnic H. 1982 : *Critique du Rythme*, Lagrasse : Verdier, 1982.
- Mette H.J. 1961 : « *Genus tenue und mensa tenuis* bei Horaz », *MH* 18, p. 136-139.

- Michel A. 1992 : « Poétique et sagesse dans les *Odes* d'Horace » *REL* 70, p.126-137.
- Miller P.A. 1991 : « Horace, Mercury and Augustus, or the poetic Ego of Odes 1-3 », *AJPh* 112, p. 365-388.
- Miller P.A. 1994 : *Lyric texts and lyric consciousness, the birth of a genre from archaic Greece to Augustan Rome*, London and New York : Routledge.
- Mindt N. 2007 : *die Meta-sympotischen Oden und Epoden des Horaz*, Göttingen: Vertumnus. Berliner Beiträge zur Klassischen Philologie 3.
- Molinié G. / Cahné P. 1994 (éd.) : *Qu'est-ce que le style ?*, Paris : P.U.F.
- Molinié G. 1996 : *Dictionnaire de Rhétorique*, Paris : librairie générale française, livre de poche.
- Moritz L.A. 1968 : « some *central* thoughts in Horace's Odes », *CQ* 18, p. 116-131.
- Mørland H. 1966 : « Wortbrechung und Hypermetra in den Oden des Horaz », *SO* 41, p. 108-114.
- Muller F. 1936-1937 : « De horatianis metris deque eorum usu poetae animi habitui respondente », *Mnemosyne* 4, p. 114-128.
- Muller R. 1952 : *Motivkatalog der römischen Elegie, eine Untersuchung zur Poetik der Römer*, Diss.Zürich : Juris Druck Verlag.
- Nadeau Y. 1983 : « Eloquentes structurae (Pars secunda). Horace, Odes 3. 1-3. 6 », *Latomus* 42, p. 303-331.
- Nadeau Y. 1986 : « Eloquentes structurae (Pars Tertia). Horace, Odes 3. 7-3. 12 », *Latomus* 45, p. 522-540.
- Nilsson N.-O. 1952: *Metrische Stildifferenzen in den Satiren des Horaz*, Uppsala : Almqvist & Wisells Boktryckeri ab (Studia Latina Holmiensia 1).
- Nisbet R.G.M. –Hubbard M. 1970 : *a commentary on Horace, Odes Book I*, Oxford : Clarendon Press.
- Nisbet R.G.M. – Hubbard M. 1978 : *A commentary on Horace : Odes Book II*, Oxford : Clarendon Press.
- Nisbet R.G.M. – Rudd N. 2004: *A commentary on Horace: Odes Book III*, Oxford : Clarendon Press.
- Norberg D. 1952 : « Le quatrième livre des *Odes* d'Horace », *Emerita* 20, p. 95-107.
- Norden E. 1913 : *Agnostos Theos : Untersuchungen zur Formengeschichte religiöser Rede*, Leipzig : Teubner.
- Nougaret J. 1948 : *Traité de métrique latine classique*, Paris : Klincksieck.
- Numberger K. 1959 : *Inhalt und metrum in der Lyrik des Horaz*, Diss. München.

Recension : H. Bardon, *REL* 38, 1960, p. 372-373.

- Oliensis E. 1998 : *Horace and the rhetoric of authority*, Cambridge : University Press.
- Oppermann H. 1972: *Wege zu Horaz*, Darmstadt : Wissenschaftliche Buchgesellschaft.
- Paschalis M. – M.C.J. Putnam 2002 : *Horace and Greek lyric poetry*, Crete : Rethymnon Classical Studies.
- Pasquali G. 1920: *Orazio lirico*, Florence: F. Le Monnier.
- Panhuis D.G.V. 1982: *The communicative perspective in the sentence: a study of latin word order*, Amsterdam / Philadelphia: J. Benjamins Publishing Company.
- Pearce T.E.V. 1966 : « Enclosing word order in the latin hexameter », *CQ* ns 16, I p. 140-175, II p. 298-320.
- Pearce, T. E. V. 1968 : « A pattern of word order in Latin poetry », *CQ* ns 18, p. 334-354.
- Perret J. 1954 : « sur la place des fins de mots dans la partie centrale de l'hexamètre latin », *REL* 31, p. 200-214.
- Perret J. 1955 (1) : « Mots et fins de mots trochaïques », *REL* 32, p. 183-199.
- Perret J. 1955 (2) : « Le lyrisme d'Horace », *IL* 7.2, p. 65-72.
- Perret J. 1956: « Le partage du demi-pied dans les anapestiques et dans l'hexamètre », *REL* 33, p. 352-366.
- Perret 1957 : « Ponctuation bucolique et structure verbale du IVème pied », *REL* 34, p. 146-158.
- Perret J. 1959 (1) : *Horace*, Paris : Hatier.
- Perret J. 1959 (2) : « Formes linguistiques et formes musicales dans l'antiquité classique », in *Encyclopédie de la musique*, t. II, p. 123-129, Paris : Fasquelle.
- Perret J. 1966 : « communication sur les lois de l'ordre des mots en latin », *REL* 44, p. 52-53.
- Pernot L 2000 : *La rhétorique dans l'antiquité*, Paris : Librairie Générale de France (le livre de poche).
- Pichon R. 1893 : « Les vers lyriques d'Horace », *RPh* 17, p. 132-140.
- Pighi G.B. 1958 : *I ritmi e i metri della poesia latina, con particolare riguardo all'uso di Catullo e d'Orazio*, Brescia.
- Platnauer M. 1951: *Latin elegiac verse, a study of the metrical usages of Tibullus, Propertius and Ovid*, Cambridge: University Press.
- Pöhlmann E. 1965 : « Marius Victorinus zum Odengesang bei Horaz », *Philologus* 109, p. 134-140.
- Porter D.H. 1972 : “Horace, *Carmina* IV 12”, *Latomus* 31, p. 71-87.

Bibliographie

- Porter D.H. 1975 : “The recurrent motifs of Horace, *Carmina IV*” *HSPH* 79, p. 189-228.
- Pöschl V. 1958 : « Die Einheit der ersten Römerode », *HSPH* 63, p. 333-346.
- Pöschl V. 1980 : « Horace et l'élégie » in *L'Élégie romaine (actes du colloque international de Mulhouse, mars 1979)*, dir : A. Thill, Paris : Orphrys, p. 157-161.
- Postgate J.P. 1918: “the four-lines stanza in the Odes of Horace”, *CR* 32, p. 23-28.
- Postgate J.P. 1922 : “Notes in the asclepiad Odes of Horace”, *CQ* 16, p. 29-34.
- Postgate J.P. 1924: « the ionicus a minore of Horace”, *CQ* 18, p. 46-48.
- Poyser G. H. 1952 : “The first and second « Roman odes» ”, *Latomus* 11, p. 433-446.
- Prakken D.W. 1954 : “Feminine caesuras in Horatian sapphic stanzas”, *CPh* 49, p. 102-103.
- Préaux J. 1968 : *Horatii Epistulae, Liber Primus* (texte établi et commenté par), Paris : PUF, coll. Erasme.
- Primmer A. 1968: *Cicero numerosus, Studien zum antiken Prosarhythmus*, Wien: österreichische Akademie der Wissenschaften, Phil. Hist. Klasse, Bd-257.
- Putnam M.C.J. 1982 : *Essays on Latin Lyric, Elegy and Epic*, Princeton : NJ.
- Putnam M.C.J. 1986 : *Artifices on eternity : Horace's fourth book of Odes*, Ithaca and London : Cornell University Press.
- Putnam M.C.J. 1995 : « From lyric to letter : Iccius in Horace *Odes* 1.29 and *Epistles* 1.12 », *Arethusa* 28, p. 193-207.
- Putnam M.C.J. 2000: *Horace's Carmen Saeculare : ritual magic and the poet's art*, New Haven / London: Yale University Press.
- Quinn K. 1963 : *Latin explorations, critical studies in roman Literature*, London : Routledge and Kegan Paul.
- Quinn K. 1980 : *Horace : the Odes*, London : Macmillan.
- Race W.H. 1982 : *The classical priamel from Homer to Boethius*, Leiden : E.J. Brill.
- Richardson L. J. 1907 : *Horace's alcaic strophe*, Berkeley University Press : Classical Philology I 6.
- Rose H.I. – Pritchard-Williams H. 1923: “Interlinear Hiatus in the Odes of Horace”, *CR* 37, p. 113-115.
- Rosenmeyer T.G. 1955: “Ancient Literay Genres : a Mirage ?”, *Yearbook of comparative and general Literature* 34, p. 74-84.
- Rotsch L. 1957 : « Zur Form der drei Horaz-Oden im Asclepiadeus maior », *Gymnasium* 64, p. 89-98.
- Rudd N. 1960 : « Patterns in Horatian Lyric », *AJPh* 81, p. 373-392.

- Rudd N. 1993 (éd.): *Horace 2000 a celebration, essays for the bimillennium*, London : Duckworth.
- Rufener R. 1935: *Die syntaktische Struktur der Distichen in der römischen Elegie*, Lentzburg : Christian Ebner Buchdruckerei.
- Sachs H. 1903: *Alliterationen und Assonanzen in den Carmina des Horaz*, Berlin.
- Santirocco M.S. 1980 : « Horace's Odes and the ancient poetry book », *Arethusa* 13.1, p. 43-57.
- Santirocco M.S. 1986 : *Unity and design in Horace's Odes*, Chapel Hill : University of North Carolina Press.
- Schrijvers P. H. 1973 : « Comment terminer une ode ? Etudes sur les façons différentes dont Horace termine ses courts poèmes », *Mnemosyne* 26, p. 140-159.
- Schweikert E. 1914: „Strittige Interpunktionen in den Gedichten des Horaz“, *Rh.M.* 69, p. 191-204.
- Schwinge E.-R. 1963 : « Zur Kunsttheorie des Horaz », *Philologus* 107, p. 75-96.
- Serbat G. 1981 : *Cas et fonctions. Etudes des principales doctrines casuelles du Moyen Age à nos jours*, Paris : P.U.F.
- Serbat G. 2001 : *Opera disiecta, travaux de linguistique générale, de langue et littérature latines*, textes réunis et présentés par L. Nadjo, Louvain-Paris : Peeters, BIG 49.
- Seel O. – Pöhlmann E. 1959 : « Quantität und Wortakzent », *Philologus* 103, p. 237-280.
- Shackleton Bailey D.R. 1992 : « Homoeoteleuton in non-dactylic latin verse », *RFIC* 120, p. 67-71.
- Silk E.T., 1969 : « Bacchus and the Horatian *Recusatio* », *YCS* 13, p. 193-212.
- Skutsch O. 1964 : « rhyme in Horace », *BICS* 11, p. 73-78.
- Solmsen F. 1947 : « Horace's first Roman ode », *AJPh* 68, p. 337-352.
- Soubiran J. 1966 : *L'élision dans la poésie latine*, Paris : Klincksieck.
- Soubiran J. 1967 : « Sur les mots du type *armaque* dans l'hexamètre latin », *Pallas* 17, p. 39-58.
- Soubiran J. 1968 : « L'hexamètre latin: problèmes de structure et de diction », *REL* 46, p. 410-424.
- Soubiran J. 1974-1975 : « Pause de sens et cohésion métrique dans les vers lyriques latins », *Pallas* 21, p. 49-76, *Pallas* 22, p. 43-69.
- Soubiran J. 1978 : « Monosyllabes introducteurs devant la césure: Ennius, Plaute et leur modèles grecs », in *Varron, grammaire antique et stylistique latine (Mélange J. Collart)*, Paris : Belles-Lettres, p. 321-336.

- Soubiran J. 1980 : « Encore sur les vers hypermètres », *REL* 58, 1980, p. 126-136.
- Soubiran J. 1988 : *Essai sur la versification dramatique des Romains: sénaire iambique et séptenaire trochaique*, Paris : Presses du CNRS.
- Spaltenstein F. – Bianchi O. 2004 (éd.) : *Autour de la césure, actes du colloque Damon des 3-4 novembre 2000* (dir : M. Steinrück, A. Lukinovich), Frankfurt - Bern - New-York - Paris : Peter Lang Verlag, collection Echo n°3.
- Steinrück M. 2006: *A quoi sert la métrique? Interprétation littéraire et analyse des formes métriques grecques : une introduction*, avec la collaboration d’A. Lukinovich, Grenoble : édition J. Millon, collection Horos.
- Stevens E.D. 1953 : « uses of hyperbaton in latin poetry », *CW* 46, p. 200-205.
- Stevens J.A. 1999 : « Seneca and Horace : allegorical technique in two Odes to Bacchus (Hor., Carm 2.19 and Sen., Oed. 403-508) », *Phoenix* 53, p. 281-307.
- Sträterhoff B. 1995 : *Kolometrie und Prosarhythmus bei Cicero und Livius, De imperio Cn. Pompei und Livius 1,1-26*, Oelde : R. Festge.
- Recension : J. Soubiran, *Latomus*, 57.4, 1998, p. 917-920.
- Sträterhoff B. – Weische A. 2001: „Kolometrie vor und nach Eduard Fraenkel zu Cicero, De imperio Cn. Pompei“, *GFA* 4, p.133-139.
- Sullivan F. A. 1960 : « Horace’s Ode to rustica Phidyle », *CPh* 55, p. 109-113.
- Sullivan J.P. 1962 (ed.) : *Critical essays on roman literature : elegy and lyric*, London : Routledge and Kegan Paul.
- Switala W.J. 1980/81: “A comparaison of the incidence of Alliteration in Vergil, Horace and Propertius“, *CB* 57, p. 59-61.
- Syndikus H. P. 2001 : *Die Lyrik des Horaz. Eine interpretation der Oden Bd. I-II*, Darmstadt : Wissenschaftliche Buchgesellschaft. 3. völlig neu bearbeitete Auflage (1. Auflage : 1973).
- Tartari Chersoni M. 1999 : “Responsioni di nuclei ritmico-metrici in tre carmi oraziani”, *BSL* 29, p. 459-468.
- Tesnière L. 1966: *Eléments de syntaxe structurale*, Paris : Klincksieck , 2<sup>e</sup> éd. (1<sup>ère</sup> éd. : 1959).
- Thill A. 1976 : *Alter ab illo : recherches sur l’imitation dans la poésie personnelle à l’époque augustéenne*, Lille-Paris : atelier de reproduction des thèses.
- Toohey, P. G. 1979 : *Aspects of the Interaction of Syntax and Metre: Horace’s Odes*, Diss. University of Toronto: DA 40, 1979, 1440A.
- Tordeur P. 1992 : « réflexions sur la rime », *Latomus* 51.2, p. 315-328.
- Touratier C. 1980 (1) : « L’accusatif proleptique en latin », *Lalies* 1, p. 53-56.

- Touratier C. 1980 (2) : *La relative, essai de théorie syntaxique*, Paris : Klincksieck.
- Touratier C 1994: *Syntaxe latine*, Louvain la Neuve: Peeters.
- Tracy H.L. 1974-1975 : « The epithet in Horace », *C.J.* 70.4, p. 43-48.
- Trappes-Lomax J. 2004 : « Hiatus in Vergil and in Horace's Odes », *PCPhS* 50, p. 141-158.
- Valette-Cagnac E., 1997 : *La lecture à Rome : rites et pratiques*, Paris : Belin.
- Veremans J. 1976 : « L'asclépiade mineur chez Horace, Sénèque, Terentianus Maurus, Prudence, Martianus Capella et Luxorius », *Latomus* 35, p. 12-42.
- Veremans J. 1996 : « La structure de l'enjambement chez les poètes élégiaques : Tibulle, Propertius, Ovide », *Latomus* 55.3, p.525-542.
- Veyne P. 1665 : « Quid dedicatum poscit Apollinem? », *Latomus* 24, p. 932-950.
- Waltz A. 1881 : *Des variations de la langue et de la métrique d'Horace dans ses différents ouvrages*, Paris.
- Watson P. 1985 : « Axelson revisited : the selection of vocabulary in latin poetry », *CQ* 35, p. 430-448.
- Weil H. 1902 : *Etude de littérature et de rythmiques grecques*, Paris : Hachette.
- West D. 1995 : *Horace Odes I, Carpe Diem. Text, Translation and Commentary*, Oxford : University Press.
- West D. 1998 : *Horace Odes II, Vatis Amici*, Oxford : University Press.
- West D. 2002 : *Horace Odes III, Dulce periculum*, Oxford : University Press.
- Wilkinson L. P. 1940 : « Accentual rhythm in Horace's sapphics », *CR* 54, p. 131-133.
- Wilkinson L. P. 1945 : *Horace and his lyric poetry*, Cambridge : University Press.
- Wilkinson L.P. 1959 : « The language of Virgil and Horace », *CQ* 9, p. 181-192.
- Wilkinson L. P. 1963 : *Golden Latin artistry*, Cambridge University Press.
- Wille G. 1961 : „Singen und Sagen in der Dichtung des Horaz“, *in*: J. Kroymann – E. Zinn, *Eranion. Festschrift für Hildebrecht Hommel*, Tübingen : Niemeyer Verlag , p. 169-184.
- Wille G. 1973 : „Aufstieg und Niedergang der römischen Musik“, *ANRW* I 4, p. 971-997.
- Williams M. 2004 : *The relationship between sound and content in Latin poetry*, Ph.D. University of Adelaide, <http://hdl.handle.net/2440/37945>.
- Wimmel W. 1965 : « Recusation-Form und Pindarode », *Philologus* 109, p. 83-103.
- Woodman A.J. 1972 : “Horaces Odes *Diffugere niues* and *Solvitur acris hiems*“, *Latomus* 31, p. 752-778.



Bibliographie

Woodmann A.J. – Feeney D.C. 2002 : *Tradition and contexts in the poetry of Horace*, Cambridge University Press.

Zielinski 1901: „Des Meeres und der Liebe Wellen“, *Philologus* 60, 1901, p. 1-19.

Zinn E. 1997: *der Wortakzent in den lyrischen Versen des Horaz*, Hildesheim : G. Olms Verlag. Retirage de Inaug. Diss. Phil : München, 1940.

Recension : W. Theiler, *Gnomon* 18, 1942, p. 38-46 1942.

## INDEX RERUM

N.B. : L'objectif de cet index est de permettre de retrouver aisément la définition des concepts métriques, syntaxiques, rhétoriques, stylistiques dont nous nous sommes servi au cours de ce travail. Ce que l'on y trouvera, ce n'est donc pas, à proprement parler, les phénomènes stylistiques que nous avons analysés dans les *Odes*, mais plutôt les outils (ou au moins les plus importants) qui nous ont servi à les repérer.

Allitération : .....	p. 31	Motif conclusif (ponctuation finale) : .....	p. 239
Anaphore métrique : .....	p. 405	Parénétique (rhétorique) : .....	p. 24
Anaphore rhétorique : .....	p. 404	Pertinence métrique des marqueurs rythmiques :	
Antanaclase : .....	p. 436	- lexicaux : .....	p. 406
Centralisation : .....	p. 154	- phoniques : .....	p. 535
Centri –pète/fuge : .....	p. 154	Pertinence morphologique des marqueurs rythmiques phoniques : .....	p. 531
Coupe métrique : .....	p. 52	Pertinence rhétorique des marqueurs rythmiques :	
Coupe rhétorique : .....	p. 672	- lexicaux : .....	p. 406
Enjambement strophique :		- phoniques : .....	p. 531
- additionnel : .....	p. 144	Polyptote : .....	p. 402
- progressif : .....	p. 145	Polysyndète : .....	p. 402
- compact : .....	p. 149	Ponctuation forte : .....	p. 71
Énoncé-fonction : .....	p. 77	Positions métriques remarquables des marqueurs rythmiques lexicaux : .....	p. 439
Espace (ou séquence) rythmique :	p. 474	- épanalepse métrique : .....	p. 445
- simple ou complexe : .....	p. 480	- épiphore métrique : .....	p. 456
- ouvert ou fermé : .....	p. 499	Positions rhétoriques remarquables des marqueurs rythmiques lexicaux : anadiplose :	p. 439
Expansion gratuite : .....	p. 155	Proposition : .....	p. 309
Homéoptote : .....	p. 554		
Homodynamie : .....	p. 50		
Hymnique (rhétorique) : .....	p. 36		
Intégration de la subordonnée : ...	p. 153		
Marqueurs rythmiques (rhétoriques) : .....	p. 402		
Membres rythmiques : .....	p. 603		
Membres syntaxiques : .....	p. 604		

Relief rhétorique des repères métriques :.....	p. 657	Structure rythmique de la phrase (lexicale et phonique) :	
Repère syntaxique (propositionnel) :		- rythme syntaxique : .....	p. 401
- analytique :.....	p. 315	- rythme thématique : .....	p. 401
- synthétique : .....	p. 311	* binaire : .....	p. 405
Rimes :		* prolongé : .....	p. 474
- en dépendance syntaxique : ....	p. 566	Structure rythmique quatrain : .....	p. 269
* rimes parallèles :.....	p. 535	Synaphie :	
* rimes syntaxiques : .....	p. 566	- prosodique : .....	p. 47
- sans dépendance syntaxique :		- syllabique :.....	p. 611
* en fin de membre		- rhétorique :.....	p. 636
phrastique : .....	p. 567	Unité métrico-rythmique : .....	p. 654
* à seule pertinence métrique :	p. 568	Unité rhétorique : .....	p. 82
Rythme rhétorique :.....	p. 9		
Satellisation : .....	p. 154		

**INDEX LOCORUM**

<b>1.01..... 35, 109, 296, 526</b>	26-28. 432, 556	19 ..... 365	<b>1.12..... 132</b>	17-20 ..... 233, 460, 462
01-6..... 296	27-33..... 419	20 ..... 1061	01-4..... 548	19-20 ..... 986
02 ..... 546, 640	38 ..... 381	25 ..... 286	01-6..... 132	<b>1.15.. 18, 94, 221</b>
07-10. 296, 362	<b>1.04..... 64, 661, 1035</b>	25-26..... 1061	04 ..... 145	05 ..... 832
10 ..... 297	01-4..... 1046	28-32..... 1041	05-6..... 524	08 ..... 263
11-14..... 296	05-8..... 1039	30 ..... 1061	07-12..... 319	09 ..... 810
11-18..... 369	09-12..... 501, 1046	<b>1.08..... 26, 62, 384, 624, 661, 1021</b>	13-16. 133, 429	09-12..... 352, 515, 831
15-18..... 296	12 ..... 406	01 ..... 630	14 ..... 742	11 ..... 819
16 ..... 1026	14 ..... 365	01-4..... 1023	18 ..... 760	12 ..... 998
16-18..... 401	16-17..... 515	02 ..... 1022	21-24. 489, 590	16 ..... 664
19-22..... 296	16-20..... 435	05-8..... 1024	25-28..... 500	16-18..... 204
21-22..... 442, 1028	<b>1.05..... 26, 139</b>	08 ..... 1022	27 ..... 730	16-19..... 490
23-28..... 296, 1026	01-5..... 99	10 ..... 1022	29-42..... 503	17 ..... 216, 836
25 ..... 1025	03 ..... 981	10-11 ..... 1023	31 ..... 726	18 ..... 838
26 ..... 824	03-4..... 984	11-12..... 574	33 ..... 706	19 ..... 664, 846
27-28..... 297	05 ..... 248	<b>1.09.....</b>	33-36..... 133, 482, 502, 532, 705	20 ..... 994
29-36..... 297	05-8..... 353	01 ..... 310	34 ..... 706	21 ..... 664
30 ..... 365	06 ..... 813	01-4..... 100	35 ..... 701	22 ..... 836, 845
<b>1.02..... 24, 38</b>	09 ..... 156, 177	02 ..... 790	36 ..... 589	23 ..... 664
01-30..... 117	10 ..... 407	03-4..... 874	40 ..... 257	23-24. 443, 998
01-5..... 523	11 ..... 249	05-8..... 557	41-44..... 231	24 ..... 664
02 ..... 687, 700, 768	12 ..... 261, 991	07-8..... 885	49-60. 133, 429	24-25 ..... 201
04-5... 421, 450	12-13..... 208	09 ..... 781	51 ..... 693	25 ..... 218
06 ..... 566	13 ..... 196	10 ..... 777	51-52..... 429	27 ..... 833
07 ..... 178	<b>1.06..... 35, 111</b>	11 ..... 899	52 ..... 589	29-32..... 253
09 ..... 611	01-2..... 821	11-12. 541, 906	<b>1.13..... 32, 272, 1015</b>	<b>1.16..... 32, 384</b>
21-24. 320, 506	01-4..... 110	13 ..... 629	01-2..... 456	01-4..... 247
25-30. 118, 515	03 ..... 812	13-14..... 407	01-4..... 309	02-3..... 913
25-52..... 117	05 ..... 827	13-15..... 410	03 ..... 1017	03-4..... 904
30 ..... 138, 732, 741	05-9... 513, 540	14 ..... 651	07 ..... 1015	05-12..... 163
33 ..... 147	09 ..... 208, 824	15 ..... 917	09-12..... 1019	07 ..... 900
33-40..... 340	11 ..... 818	15-16..... 967	14 ..... 368	11 ..... 900
34 ..... 700	13-16..... 448	17-24..... 514	15 ... 367, 1016	12 ..... 865
45 ..... 692	17 ..... 639	19 ..... 860, 918	<b>1.14..... 139</b>	18 ..... 802
45-46..... 466	<b>1.07..... 63, 285, 1034</b>	<b>1.10..... 123, 126, 127</b>	01-16..... 233	21 ..... 614
47-49..... 194	01-14..... 285	01 ..... 719	02 ..... 102	25 ..... 311, 342
<b>1.03..... 273</b>	01-4.. 476, 492, 1054, 1058	01-8..... 573	02-3..... 85	28 ..... 870, 879
01-8..... 274	02 ..... 1061	05 ..... 722	03 ..... 357	<b>1.17..... 32</b>
09-40..... 381	04 ..... 1061	06 ..... 753	03-9..... 102	01 ..... 101
10 ..... 363	13-14..... 285	09-12..... 377	04 ..... 980	02 ..... 768
16 ..... 282	15 ..... 286	13-16..... 236	09 ..... 216	03 ..... 882
17-20..... 275	15-17..... 460	17-20..... 881	09-15..... 91	04 ..... 954
21-24..... 275	15-21..... 508	18 ..... 736	10 ..... 831	07 ..... 860, 918
25-28..... 275	17-20..... 1057	19-20. 247, 254	13 ..... 640	13-14 ..... 103, 188, 413
26 ..... 87	18 ..... 1061	<b>1.11.. 20, 83, 295</b>	15 ..... 357, 989	14-28. 104, 188
			16 ..... 265	

<b>1.18..... 295, 365</b>	<b>1.25..... 32, 382</b>	13 ..... 170	29-40 ..... 134	10 ..... 313, 380, 733, 753
07-16..... 527	01-4..... 561	<b>1.30.. 31, 38, 114</b>	33-38 ..... 136	14 ..... 380
08-9..... 1027	01-6..... 328	02 ..... 689	34 ..... 138	16 ..... 588
16 ..... 623	03 ..... 683	05-8..... 231	34-37 ..... 515	18 ..... 618
<b>1.19..... 19, 273</b>	03-7..... 334	08 ..... 258	36 ..... 865	19-21 ..... 209
05-8..... 384	05-6... 241, 736	<b>1.31 31, 116, 510</b>	36-37 ..... 196	21 ..... 737
09-12..... 448	11 ..... 613	01-4..... 116	37 ..... 136	23-24 ..... 87
10 ..... 364	11-12..... 714	02 ..... 790	37-39 ..... 647	<b>2.03..... 29</b>
12 ..... 634	12 ..... 178	03 ..... 897	38 ..... 136	01-8..... 83
13 ..... 641	13-17..... 278	05-8..... 960	39 ..... 615	03 ..... 902
16 ..... 368	15 ..... 617	06 ..... 798	<b>1.36.....</b>	05-8..... 666
<b>1.20..... 21</b>	<b>1.26..... 39, 120</b>	15-16..... 541	01-2 ..... 1018	09-11 ..... 440
02 ..... 322, 744	01-6... 120, 187	17-20..... 117	05 ..... 278	09-12 ..... 99
05 ..... 685	03-5..... 906	19-20..... 966	09 ..... 278	11 ..... 916
09 ..... 744	06 ..... 794	<b>1.32..... 36, 115</b>	16 ..... 538	11-12 ..... 930
09-12..... 464	06-7..... 531	01 ..... 742	20 ..... 283	13 ..... 798
11-12..... 544	06-9..... 120	02 ..... 325	<b>1.37.....</b>	15-16 ..... 263
<b>1.21..... 37, 128, 129</b>	07 ..... 902	02-3..... 566	01 ..... 405	17 ..... 784
01-12..... 128	07-8... 452, 905	09 ..... 721	01-4..... 230, 495, 496	17-19 ..... 427
05-12..... 376	09-12. 120, 544	09-12. 496, 698	05 ..... 613	21-22 ..... 642
07-8... 541, 990	11-12..... 867	11 ..... 446, 723	05-32 ..... 229	25 ..... 771
11-12..... 542	<b>1.27.. 33, 98, 285</b>	11-12. 244, 506	09-13 ..... 206	25-26 ..... 778
12 ..... 983	01-4... 527, 581	13-16 ..... 703	12 ..... 230	25-28. 348, 446
13 ..... 411, 441	06-7..... 779	14-15. 706, 780	14 ..... 612	27 ..... 619, 856, 966
13-16 128, 486, 616	07 ..... 879	<b>1.33..... 26</b>	16-17 ..... 200	<b>2.04..... 29</b>
16 ..... 978	08 ..... 263	01-4..... 84	19-20 ..... 886	04-5 ... 421, 450
<b>1.22..... 32, 107</b>	09 ..... 104	05-7..... 431	20 ..... 345	05-12 ..... 179
01-2..... 87	11-12. 906, 967	06 ..... 425	21 ..... 230	05-8..... 559
02 ..... 710	13-17..... 105	08 ..... 161	22-23. 444, 908	09-12 ..... 621
05-8..... 487	16 ..... 971	09 ..... 170	23 ..... 898	17 ..... 747
07 ..... 754	17-18..... 652	15-16..... 249	27 ..... 877	17-20 ..... 578
07-8..... 240	18 ..... 767	26-28..... 431	<b>1.38..... 33</b>	21-24 ..... 93
09-12. 318, 338	19 ..... 921	<b>1.34..... 34</b>	08 ..... 405	<b>2.05..... 29</b>
10 ..... 616, 686, 766	21 ..... 800	01 ..... 775	<b>2.01..... 36</b>	01-8..... 92
13-16..... 314	21-22..... 477	02-3..... 899	01-7 ..... 476	06-7 .. 444, 908, 912
17-24..... 186	<b>1.28..... 18, 63, 289, 1034</b>	05-8..... 950	07-8..... 886	07-9 ... 149, 201
19 ..... 678, 711	01-15 ..... 290	07 ..... 934	09-12 ..... 463	09-10 ..... 92
23-24..... 406	06 ..... 1042	09-12..... 491	09-16. 109, 274	13-16 ..... 202
28 ..... 254	07-15 ..... 291	10 ..... 798	15 ..... 919	14-15 ..... 913
33-34..... 544	08 ..... 1042	11-12..... 955	17-20 ..... 529	17-20 ..... 488
<b>1.23..... 32</b>	12 ..... 617	12-16..... 107	17-28 ..... 112	19-20 ..... 883
03-4..... 987	12-13. 289, 624	13 ..... 798	19-20 ..... 969	23-24 ..... 887
05-8..... 560	13-14..... 1053	15 ..... 920	23 ..... 860	<b>2.06..... 33, 107</b>
<b>1.24.....</b>	16 ..... 1042	<b>1.35.. 24, 38, 134</b>	29-36..... 111	05 ..... 147
05-8..... 513	17-18..... 1053	01-8..... 507	31-32 ..... 891	08 ..... 258
06 ..... 833, 845	17-20 ..... 290	02 ..... 789	35 ..... 928	10-11 ..... 738
09-10..... 462	21-22 ..... 1053	07-8..... 881	36 ..... 866	11-12 ..... 745
13-17..... 747	25-28 ..... 1043	09 ..... 412	37-40..... 112	13-20 ..... 144
13-18. 319, 880	28-29. 289, 659	09-12. 476, 479	<b>2.02..... 29, 90</b>	21 ..... 695
19 ..... 845	32 ..... 1042	09-16..... 157	02 ..... 380	21-22 ..... 706
19-20..... 89	35-36..... 1053	10 ..... 798	05-8... 90, 380, 558	<b>2.07 ..... 29, 86</b>
<b>1.25..... 32, 382</b>	<b>1.29.....</b>	11 ..... 918	09-10. 461, 736	01-8..... 98, 274
01-4..... 561	02 ..... 801	13 ..... 177	09-12 ..... 88	
01-6..... 328	05-10..... 339	13-16..... 950		
03 ..... 683	11 ..... 921	21 ..... 147, 795		
03-7..... 334				
05-6... 241, 736				
11 ..... 613				
11-12..... 714				
12 ..... 178				
13-17..... 278				
15 ..... 617				
<b>1.26..... 39, 120</b>				
01-6... 120, 187				
03-5..... 906				
06 ..... 794				
06-7..... 531				
06-9..... 120				
07 ..... 902				
07-8... 452, 905				
09-12. 120, 544				
11-12..... 867				

07-8..... 243	09-12..... 110	07-8..... 246	<b>3.01-6 ..... 22, 30,</b>	09-20..... 95
17-23... 85, 943	12..... 994, 996	08..... 948	<b>95, 385</b>	10..... 617
23..... 873	14..... 837	09-12..... 78	<b>3.01..... 385</b>	13..... 800
23-25..... 527	16..... 996	10-12..... 876	01..... 773	13-20..... 157
<b>2.08..... 26, 29</b>	26..... 352, 845	13-20..... 100	02-4..... 936	17-20..... 252
01-4..... 458	<b>2.13.....</b>	17-20..... 503	05-8..... 922	21..... 412
03..... 567, 724	03-4..... 903	21..... 614	09-15..... 590	21-24..... 513
05..... 753	05-6..... 441	23..... 860, 918	13-14..... 791	21-36..... 454
05-8..... 704	07-8..... 956	24-25..... 197	13-16..... 376	22-23..... 925
06-7..... 556	11..... 908	25..... 613	14-16..... 348	29..... 649
10..... 747	18..... 430, 775,	27-28..... 944	16..... 348, 587	37-40..... 454
13..... 445, 648,	786	28..... 347	21..... 424	41..... 454
649	19-20..... 969	28-29..... 211	21-24..... 485	41-42..... 548,
18..... 686	21-28..... 490	31..... 887	25..... 648	778, 780
21-24. 497, 564	23-25..... 203	32..... 963	25-30..... 488	42-48..... 158
<b>2.09..... 29</b>	27-28..... 905	<b>2.18..... 29, 64,</b>	31-32. 892, 966	42-54..... 95
03..... 922	29-32..... 771	<b>289, 1035, 1050</b>	34..... 766	42-64..... 454
09..... 148	33-36..... 880	01-14..... 292,	36-37..... 200	42-80..... 229
15..... 917	<b>2.14..... 29</b>	1050	37..... 161	46-48..... 513
15-17..... 198	07..... 898	01-2..... 1040	41-48..... 778	51-52..... 888
16-17..... 97	07-8..... 970	01-8..... 292	47..... 859	53-56..... 478
18-20..... 884	07-9..... 213	05..... 1051	<b>3.02..... 386</b>	55..... 939
21-24..... 156	11-12..... 904	09..... 1050	01-12..... 386	58-59. 443, 925
<b>2.10..... 29, 381</b>	17..... 189	11..... 1050	03..... 934	58-62..... 158
01-4..... 88	19..... 893	11-12..... 624	06..... 617	61-64. 252, 416
02-3..... 706	21-22..... 515	15..... 292	06-11..... 206	69-80..... 96
03-4..... 78	26..... 765	15-40..... 1051	13-14..... 450	75-77..... 907
05..... 753	<b>2.15..... 29</b>	17-22..... 1051	24..... 959	<b>3.05..... 386</b>
05-6..... 87	01-5..... 665	20-21..... 289	26..... 793	02..... 801
05-8..... 315	13-16..... 457	24-25. 290, 624	27..... 878	03-4..... 541
06..... 734	19..... 900	32.... 292, 1052	30..... 622	06..... 772
06-8... 423, 589	<b>2.16..... 29</b>	36..... 1052	<b>3.03..... 386</b>	06-8..... 558
10..... 739, 747	05..... 710	36-37..... 289	01-4..... 409	12..... 864
13..... 537	07..... 612	36-40. 290, 660	09..... 95	13-18..... 166
13-15..... 463	11-12..... 745	<b>2.19..... 131,</b>	09-68..... 95	13-56..... 96
16..... 319	13-14..... 689	<b>132, 378</b>	15..... 95, 585	17..... 169
16-17..... 210	17-20... 76, 498	01-8..... 132	17-21..... 198	18-40..... 387
17..... 720	22..... 733, 735	03-4..... 875	18-68... 95, 386	19-20..... 875
21-24... 77, 324	23-24. 246, 427	05-8..... 131	21..... 218	21..... 450
<b>2.11..... 29</b>	25..... 685	07..... 916	23..... 859	26..... 387
01..... 124	26..... 620	07-8..... 905	26-28..... 935	31..... 892
03..... 875	29-32..... 320	17-32..... 131	32-36..... 931	31-33..... 345
05..... 763	33-36..... 542	21-24. 132, 591	38-39..... 936	31-36..... 161,
08..... 258	33-37. 214, 525	25..... 774, 786	43-44..... 891	434, 528
10..... 795	33-40..... 324	25-26..... 537	49..... 546	33..... 160
11-12..... 883	34..... 618	25-29..... 460	55-56..... 541	38..... 763
13-20..... 89	35..... 685	25-32..... 663	56..... 961	38-40..... 779
13-22..... 101	39..... 697	29-32..... 631	60-61..... 450	45..... 180
17-18..... 88	<b>2.17..... 29</b>	31-32..... 880	65-68..... 874	53..... 161
22..... 784	01..... 100	<b>2.20..... 35</b>	69-72..... 112	<b>3.06..... 386</b>
<b>2.12..... 35</b>	02..... 413, 773	05-8... 416, 526	<b>3.04..... 387</b>	06..... 411, 441
01-9..... 514	02-4..... 100	10..... 794	01..... 636	13-16..... 465
05..... 843	05-12..... 100	17-19..... 909	01-42..... 114	15..... 648, 890
06..... 838	06..... 325	21-22..... 515	03..... 860	17-20..... 75
07-9..... 202	07..... 908	21-24..... 113	06..... 798	26..... 761, 764
		23..... 898	07-8..... 873	27..... 891
				28..... 957

33-44..... 342	25-52..... 130	44 ..... 646	<b>3.26..... 19</b>	<b>4.01..... 31</b>
35..... 938	29..... 168	<b>3.17.....</b>	03-4..... 957	13-15..... 477
43-44..... 242	29-32..... 576	01-13..... 91	05..... 161	17-20..... 361
44..... 959	30-31..... 412	02-9..... 172	09-12..... 115	21-24..... 1010
45..... 101	30-52..... 94	13-14..... 778	<b>3.27..... 325, 389</b>	29-32..... 505
<b>3.07..... 26</b>	32..... 588	<b>3.18..... 129</b>	02..... 721, 734	33..... 506, 641
01-5..... 834	38..... 651	05..... 165, 177	07..... 160	33-36..... 624
03..... 983	41-44..... 388	09-12..... 436	07-12. 160, 329	35..... 618
05..... 809, 844	42..... 681	13-16..... 376	10..... 618, 734	<b>4.02.....</b>
19-20..... 985	42-43..... 692	16..... 588	17..... 390	01-2..... 611
22..... 812	43..... 723	<b>3.19..... 515</b>	17-20..... 331	05..... 650
26-27..... 456	46..... 325	01-8..... 283	19..... 686, 815	09-24..... 501
27..... 976	49..... 696,	08..... 646	26..... 688	10-24..... 512
28..... 979	710, 724	09-11. 515, 533	27..... 686	13..... 719
29..... 172, 813	51..... 325	09-20..... 284	29-76..... 94	13-16..... 315
29-32..... 550	62..... 325	22..... 378	37-38... 89, 232	14..... 753
<b>3.08..... 21</b>	<b>3.12..... 18, 42</b>	25-28..... 460	38-39..... 642	21-24. 332, 619
01-2..... 431	<b>3.13..... 31, 126</b>	<b>3.20..... 384</b>	41..... 168	22-23..... 475
03..... 615	05..... 640	05..... 169	45-48..... 326	25-32..... 205
06..... 710	08..... 242	13..... 743	49-50..... 410	27-28..... 210
<b>3.09.. 18, 98, 271</b>	09-10..... 637	15..... 700	50..... 568, 681	30..... 617, 744
05-8..... 1009	12..... 990	15-16..... 709	50-51..... 706	33-60..... 110
09-12578, 1008	13-16..... 122	<b>3.21..... 25, 127,</b>	50-52..... 326	34..... 732
13-16578, 1008	15..... 131, 357	<b>132</b>	53-56..... 329	39-40..... 359
22.... 468, 1009	15-16..... 988	01-4... 496, 503	59-60..... 613	41..... 718
24..... 414	16..... 980	09-12..... 78	61-64..... 326	41-44. 544, 699
<b>3.10..... 32, 103</b>	<b>3.14..... 38, 113</b>	17-18..... 556	69-72..... 327	46..... 778
01-4..... 103	01-12..... 114	<b>3.22..... 31, 114</b>	<b>3.28..... 20, 33</b>	46-47..... 653
03..... 808	01-8..... 379	01-4..... 580	09-12..... 1019	53-56..... 690
05..... 823	07..... 709	<b>3.23..... 20</b>	13-16..... 1017	<b>4.03..... 35</b>
05-7..... 834	07-9... 195, 214	05..... 164	<b>3.29..... 28</b>	01-12..... 533
05-8..... 103	09-10..... 548	09-13..... 313	09-12..... 574	09..... 276
07..... 355, 843	10..... 753	10..... 775, 786	12..... 631	20..... 646
09-12. 103, 354	13-16..... 576	15-16..... 937	21-24..... 877	21..... 276
13..... 826	<b>3.15..... 279</b>	20..... 962	27..... 939	24..... 646
13-15..... 402	01-6..... 280	<b>3.24.... 275, 1013</b>	28..... 263	<b>4.04..... 39, 119,</b>
13-20..... 103	07-10..... 280	01-4... 448, 590	29..... 190	<b>125</b>
16..... 356, 833	11-16..... 280	12-13..... 281	31-32..... 617	01-18..... 174
16-17..... 199,	13-16..... 279	19-20..... 1013	31-33..... 952	01-28..... 123,
217, 999	<b>3.16..... 33</b>	25-30. 369, 539	35..... 619, 894	186, 229
18..... 825	05..... 181	29..... 281	43..... 942	04..... 264
19..... 819	07..... 818,	33-36..... 363	43-45..... 146	13..... 183
<b>3.11..... 31, 387</b>	823, 839	45-48..... 363	47..... 652	25..... 785
01-24. 129, 387	09-16..... 542	45-50..... 539	52..... 244	25-28..... 482
05..... 146,	10..... 808	54-64..... 275	54..... 771, 783	37-44..... 161
277, 648	11-16..... 75	59..... 1014	54-56..... 876	38..... 784
06..... 537, 566	14..... 643	61..... 1014	55..... 942	39-40..... 885
13-16..... 431	15..... 451	<b>3.25..... 35, 277</b>	55-56..... 550	43-44..... 550
13-24. 319, 880	22-24..... 546	01-4..... 498	60..... 970	46..... 772
14..... 754	23..... 808	01-6... 282, 515	60-61. 206, 219	46-48..... 770
17..... 732	23-24..... 546	03..... 648	<b>3.30..... 35, 297</b>	47-48..... 919
21-24..... 334	33-35..... 506	07-8..... 1020	01-4..... 515	50..... 123
22..... 815	33-36..... 512	16..... 277	13-16..... 591	57..... 173
23..... 731	35..... 641	<b>3.26..... 19</b>	14..... 365	66..... 795
25-28..... 476	41..... 161	03-4..... 957	5,9..... 297	71..... 894
	43..... 840, 842	05..... 161		

*Index Locorum*

<b>4.05..... 39, 119, 136</b>	13-20..... 1059	13-14..... 736	<b>4.14..... 39, 119, 126, 136</b>	06-7 ..... 919
09-12..... 581	<b>4.08.. 39, 42, 299</b>	14 ..... 744	01 ..... 567	09 ..... 772
17-24..... 374	01-12..... 299	17 ..... 700	01-4..... 536	13 ..... 784
22 ..... 631	01-4..... 1029	17-20..... 661	01-6... 125, 207	14 ..... 760
25-27..... 481	13-20..... 300	21 ..... 683, 693, 720	07 ..... 860	17 ..... 767
25-28..... 812	17 ..... 299, 612	26 ..... 632	07-40..... 124	17-18..... 778
28 ..... 995	21-22..... 300	27 ..... 621	07-9..... 160	19-20..... 541
29-32..... 358	26 ..... 640	29 ..... 717	08 ..... 262	21-24..... 341
31 ..... 813	33 ..... 300	33-34..... 736	09 ..... 124	25 ..... 537, 774
33 ..... 640	<b>4.09..... 39, 121</b>	34 ..... 687, 691, 716	09-13..... 199	32 ..... 236
35 ..... 840	14 ..... 791	<b>4.12.....</b>	12 ..... 265	<b>C.S. .... 37, 113, 129, 132, 410</b>
37-40..... 415	19 ..... 894, 933	11-12..... 820	17 ..... 612	01-3 ..... 130
4,8 ..... 237	21 ..... 767	19-20. 247, 817	19 ..... 337	01-4 ..... 579
<b>4.06..... 37, 113</b>	22-23..... 913	21 ..... 815, 816, 827	20-21 ..... 219	03 ..... 731
01-28..... 176, 184, 229	27 ..... 894	21-24..... 467	25-32..... 162	17 ..... 687
03 ..... 751	30 ..... 121	<b>4.13..... 32, 382</b>	27 ..... 893	37 ..... 689, 724
09-12..... 577	35-39..... 493	01 ..... 640	33 ..... 640	37-48..... 165
11 ..... 615	40-41..... 216	01-2... 428, 452	33-34. 124, 638	43 ..... 713
17-24. 181, 347	43 ..... 917	03 ..... 359, 382	34-40..... 124	45-48..... 409
27 ..... 185	46-47..... 912	04 ..... 982	37 ..... 164	47 ..... 618
29 ..... 455	47 ..... 899	07-8..... 986	39-40..... 880	51 ..... 718
30-44..... 128	<b>4.10..... 32, 298, 365</b>	10 ..... 629	42 ..... 376	55 ..... 696
<b>4.07..... 63, 272, 1033</b>	05 ..... 623	17-20..... 515	45-48..... 497	57 ..... 721
01-4..... 1060	<b>4.11..... 20, 33</b>	18 ..... 836	45-52..... 504	58 ..... 732
01-8..... 272	02 ..... 685	18-20..... 979	46 ..... 376	62 ..... 738
05-8..... 367	03-4..... 568	21-24..... 448	47 ..... 902	67-68..... 544
09-12..... 362, 1049	05 ..... 732	28 ..... 980	50 ..... 376	69 ..... 537, 703
	09 ..... 815		52 ..... 253	75 ..... 131
	09-12..... 562		<b>4.15..... 39, 119</b>	75-76..... 723
			01-4..... 120	
			03-4..... 955	



# TABLE DES MATIERES

<b><u>Introduction Générale</u></b> .....	<b>4</b>
I. Forme, genre et style.....	6
II. La rhétorique des <i>Odes</i> .....	11
<b>II. 1 Position du problème</b> .....	<b>12</b>
i. De la rhétorique en poésie, et particulièrement dans les <i>Odes</i> .....	12
ii. Structure et rythme rhétoriques.....	14
<b>II.2 La complexité générique des <i>Odes</i></b> .....	<b>16</b>
i. Les allocutaires des odes : 19	
ii. Sujet et visée des odes : 22 (Le conseiller 24 [ <i>Les conseils sur l'amour : de l'adresse à la femme à l'exhortation à l'homme</i> : 25 ; <i>Invitation à la fête et à la boisson</i> : 27 ; <i>Conseils moraux : de l'adresse amicale aux considérations civiques</i> : 29] L'homme qui vit : 30 [ <i>Le poète amoureux</i> : 31 ; <i>Le poète buveur</i> : 32 ; <i>La vie du poète</i> : 33] La posture de poète : 34 [ <i>Un poète fier de son œuvre</i> : 35 ; <i>Le poète léger</i> : 36] Le poète célébrant : 36 [ <i>Célébration divine</i> : 37 ; <i>Louange humaine</i> : 38])	
<b>II. 3 Bilan</b> .....	<b>39</b>
III. La métrique des <i>Odes</i> .....	40
<b>III. 1 Considérations générales sur les structures métriques et principes méthodologiques</b> .....	<b>40</b>
i. Nature des structures métriques horatiennes : 41 (Rappel des types de structures métriques de la poésie lyrique d'Horace : 41 ; <i>Éthos</i> des structures métriques quatrains d'Horace : 42 ; Diction des strophes horatiennes : 44 ; Synthèse :49)	
ii. Régularisation des structures métriques quatrains : 49	
iii. Scansion des structures métriques horatiennes : 53	
<b>III.2 Éthos des différentes structures métriques horatiennes</b> .....	<b>55</b>
i. La strophe saphique : 56	
ii. La strophe alcaïque : 57	
iii. Les strophes asclépiades a et b : 59	
iv. Les distiques et monostiques de mètre éolien :61	
v. Les distiques et monostiques de versifications iambo-dactyliques : 63	
IV. Envoi.....	65
<b><u>Partie A Limites des unités rhétoriques et des unités métriques</u></b> .....	<b>67</b>
Chapitre I : Les fins de phrases dans l'ode et dans le cadre métrique : .....	70
<b>I.1 : Place des ponctuations fortes</b> .....	<b>71</b>
<b>I.2 : Relations sémantiques entre phrases distinctes</b> .....	<b>73</b>
i. Énoncé formé de phrases distinctes en relation additionnelle : 75	
ii. Énoncé formé de phrases distinctes en relation logique: 77	
iii. Examen des tableaux statistiques : 79	
<b>I.3 : Fins d'unités rhétoriques</b> .....	<b>82</b>
I.3. 1 La rhétorique parénétique.....	83
i. L'exhortation : 83	
ii. La sententia : 87	
iii. L'argumentation délibérative : 90 (Les argumenta : 91 ; Les exempla : 94)	
iv. L'interrogatio : 97	
v. Utilisation de la rhétorique parénétique quand le locuteur se montre en action : 103	
vi. Bilan sur la rhétorique parénétique : 106	

I.3. 2 Intervention du locuteur pour se donner comme exemple.....	106
I.3. 3 Rhétorique du discours métopoétique : la <i>recusatio</i> .....	108
I.3. 4 La rhétorique de la célébration.....	113
i. <i>La prière</i> : 114 (Hymnes élémentaires : la prière : 114 ; Prière renforcée par des procédés rhétoriques : 116)	
ii. <i>La louange</i> : 119 (La légitimation du Je dans la louange humaine : 119 ; La louange proprement dite : 123 [ <i>Des procédés de louange</i> : 123 ; <i>Plan fixe de l'ode de louange divine</i> : 126])	
iii. <i>Prière associée à la louange : l'hymne traditionnel</i> : 128 (Schéma de l'hymne horatien traditionnel : 129 ; Complexification des parties de l'hymne traditionnel : l'ode 1.12 : 132 ; Une partie de l'hymne traditionnel mise au service d'une autre visée : l'ode 1.35 : 134 ; Prière et louange dans la célébration d'un homme : l'ode 4.5 : 136)	
iv. <i>Bilan sur la rhétorique hymnique</i> : 138	
Conclusion de la section.....	139
<b>Conclusion du chapitre I.....</b>	<b>140</b>
<u>Chapitre II : Les fins de strophes et leurs rapports avec le déploiement phrastique.....</u>	<u>142</u>
<b>II.1 : Position du problème – définition des cas .....</b>	<b>143</b>
<b>II.2 : Changements de propositions : Ajout superflu ou enjambement progressif.....</b>	<b>153</b>
II.2. 1 : Les subordinations .....	153
i. <i>Les enjambements progressifs</i> : 155 (Enjambement de subordinées sujets et objets : l'intégration syntaxique : 155 ; L'intégration architecturale : 161 ; L'intégration sémantique : 163 [ <i>L'intégration sémantique des conditionnelles et ses possibilités d'affaiblissement</i> : 164 ; <i>L'intégration sémantique des relatives adjectivales</i> : 167] Faiblesse de l'apport sémantique : 169 ; La centralisation extrinsèque : 171)	
ii. <i>Les enjambements additionnels</i> : 176 (Les rallonges temporelles : 177 ; Les subordinées de rupture : 180)	
II.2. 2 : Les coordinations.....	183
II.2. 3 : Relations entre «phrases» distinctes .....	188
Conclusion de la section.....	192
<b>II.3 : Les tensions sans pause de sens : les enjambements compacts .....</b>	<b>194</b>
II.3. 1 : Nature et longueur des groupes syntactiques en enjambement.....	195
i. <i>Définition des groupes syntactiques en enjambement : nature et limites</i> : 195 (Groupes syntactiques en tension, limités de part et d'autre par des changements de propositions : 196 ; Groupes syntactiques en tension, suivis d'une rallonge : 198; Groupes syntactiques en tension commençant en cours de proposition : 200)	
ii. <i>Longueur des groupes syntactiques en enjambement</i> : 203	
iii. <i>Bilan de l'étude des groupes syntactiques en enjambement</i> : 211	
II.3. 2 : La place des mots en tension .....	212
i. <i>Relief faible du repère de changement de strophe</i> : 213	
ii. <i>Effacement du repère de fin de strophe</i> : 215 (Groupes [Groupe adjectif / nom] encadrant le changement de strophe : 216 ; Groupes [sujet / verbe] et [complément/verbe] encadrant le changement de strophe : 217)	
Conclusion de la section.....	220
<b>Conclusion du chapitre II.....</b>	<b>223</b>
<u>Chapitre III : Le déploiement de la phrase : longueur et effets de clôture par rapport au cadre strophique... 225</u>	<u>225</u>
<b>III.1 : Longueur, déploiement des phrases et cadre strophique .....</b>	<b>226</b>
III.1. 1 : Les concordances entre déploiement phrastique et cadre strophique .....	227
i. <i>Phrases de deux strophes et plus</i> : 228	
ii. <i>Les « phrases-strophes »</i> : 230	

III.1. 2 Les discordances entre déploiement des phrases et cadre strophique.....	232
<b>III.2 : clôture des phrases et des strophes .....</b>	<b>234</b>
III.2. 1 : Clôture rhétorique des fins de phrases.....	234
a) Effet de clôture des phrases par le verbe : fréquence des cas .....	234
i. Coïncidence fin de phrase / fin de strophe avec clôture par le verbe : 236	
ii. Clôture, par le verbe, des fins de phrases en discordance avec la strophe :238	
b) Effets de clôture par arrangement verbal et figures rhétoriques .....	239
i. Définition des cas de ponctuations rhétoriques finales : 239 (Ponctuation terminale par arrangement verbal : 240 [Arrangement de type adjectif – verbe – nom : : 240 ; Motifs conclusifs par agencements verbaux : 242 ; Versets de clôture : 246] Ponctuation terminale par figures rhétoriques : 247)	
ii. Positions métriques des ponctuations rhétoriques finales : 250 (Début de motifs conclusifs en strophes alcaïques, asclépiades a et b : 252 ; Début de motifs conclusifs en odes saphiques : 254)	
c) Élargissement final du sens : les relances en finale de phrase .....	256
Bilan de l'étude des clôtures rhétoriques de phrase .....	258
III.2. 2 : Clôture rhétorique des fins de strophes : .....	259
i. Strophes s'achevant sur un proclitique : 261	
ii. Strophes s'achevant sur un adverbe : 262	
iii. Strophes s'achevant sur un adjectif : 262	
Conclusion de la section.....	266
<b>Conclusion du chapitre III.....</b>	<b>267</b>
<u>Chapitre IV : Structure quatrain dans les odes en distiques et monostiques .....</u>	<u>268</u>
<b>IV.1 : Les odes en distiques où la structure quatrain est établie .....</b>	<b>271</b>
i. Organisation phrastique d'une structure quatrain nette : 271	
ii. Effets de discordance entre structure quatrain d'ensemble et déploiement des phrases : 273 (Enjambements progressifs ou additionnels en fin de quatrain : 273 ; Enjambements compacts en fin de quatrain : 278)	
iii. Fins de phrases : 282	
<b>IV.2 : Les odes en distiques où la structure quatrain n'est pas nettement établie.....</b>	<b>288</b>
i. Enjambements compacts inexistant dans les odes en quatrains : 289	
ii. Longueur et disposition des phrases : 290	
<b>IV.3 Structure quatrain dans les odes en monostiques .....</b>	<b>295</b>
<b>Conclusion du chapitre IV .....</b>	<b>301</b>
<u>Conclusion générale de la partie A.....</u>	<u>302</u>
<b><u>Partie B Rythme rhétorique de la phrase et cadre métrique de la strophe .....</u></b>	<b><u>305</u></b>
<u>Chapitre I : Matériel syntaxique de la phrase dans la strophe .....</u>	<u>308</u>
<b>I.1 Les repères syntaxiques dans les strophes horatiennes .....</b>	<b>309</b>
I.1. 1 Définition des repères syntaxiques: natures et effets.....	309
i. Nature des repères syntaxiques : 309	
ii. Repères syntaxiques synthétiques : 311	
iii. Repères syntaxiques analytiques : 314	
I.1. 2 Repères syntaxiques en strophe saphique.....	317
i. Position métrique des repères syntaxiques : 317	
ii. Nature des repères syntaxiques selon leur position métrique :321 (Relations sémantiques à la coupe : énoncés-fonctions et subordonnées conditionnelles : 323 ; Comparaison des relations syntaxiques en coupe et en fin de vers : 327)	
iii. Nature des repères syntaxiques en deuxième moitié de strophe : 330	
iv. Bilan de l'étude des strophes saphiques : 335	

I.1. 3 Repères syntaxiques en strophe alcaïque .....	337
i. <i>Position métrique des repères syntaxiques</i> : 337	
ii. <i>Nature des repères syntaxiques dans la première moitié de la strophe</i> : 340 (Articulation syntaxique en fin du premier vers : 340; Diversité des repères syntaxiques dans le deuxième hendécasyllabe : 342)	
iii. <i>Nature des repères syntaxiques en décasyllabe</i> : 345	
iv. <i>Bilan de l'étude des strophes alcaïques</i> : 349	
I.1. 4 Études comparées des repères syntaxiques dans les strophes asclépiades a et b.....	350
i. <i>Position métrique des repères syntaxiques</i> : 351 (Le second asclépiade mineur : 351 ; La deuxième moitié de la strophe : 355 [ <i>Strophe asclépiade a</i> : 355 ; <i>Strophe asclépiade b</i> : 356])	
ii. <i>Nature des repères syntaxiques</i> : 358	
iii. <i>Bilan de l'étude des strophes asclépiades</i> : 360	
I.1. 5 Contre-épreuve : organisation de structure quatrains dans les odes en distiques et monostiques .....	361
i. <i>Les repères syntaxiques centraux</i> : 361	
ii. <i>Les repères syntaxiques dans les deuxièmes moitiés de quatrains</i> : 366	
Conclusion de la section .....	370
<b>I.2 Synthèse : variété générique et organisation syntaxique du centre de la strophe .....</b>	<b>373</b>
i. <i>Considérations génériques</i> : 374 (L'hymne : 374 ; Les passages parénétiqes : 379 ; Les poèmes érotiques : 382)	
ii. <i>Exemples de modulations rythmiques</i> : 385 (Les Odes Romaines (3.1-6) : 385 ; L'ode d'Hypermnestre (3.11) : 387 ; L'ode d'Europe (3.27) : 389)	
<b>Conclusion du chapitre I.....</b>	<b>391</b>
<b>Annexe du chapitre I : Tableaux synthétiques : .....</b>	<b>393</b>
<b>Chapitre II : Matériel rythmique de la phrase dans la strophe : l'outil lexical .....</b>	<b>399</b>
<b>II.1. Position du problème – définition des cas .....</b>	<b>400</b>
i. <i>Inventaire du matériel rythmique lexical</i> : 401	
ii. <i>Pertinence du matériel rythmique lexical</i> : 403	
<b>II.2 Contrepoint entre position métrique et position rhétorique des marqueurs rythmiques lexicaux binaires .....</b>	<b>406</b>
II.2. 1 Rythme thématique binaire : contrepoint entre rhétorique et métrique.....	406
a) Double position forte, en métrique et en rhétorique .....	408
i. <i>Anaphores verticales en début de vers</i> : 409	
ii. <i>Anaphores horizontales</i> : 411	
iii. <i>Anaphores verticales à la coupe</i> : 414	
iv. <i>Anaphore avec alternance coupe – début de vers</i> : 416	
b) Position rhétorique faible / position métrique forte .....	418
i. <i>Analyse du contrepoint entre métrique et rhétorique</i> : 418 (Horizontalité et verticalité : 418 [ <i>Position rhétorique forte du second marqueur rythmique</i> : 419 ; <i>Position rhétorique forte du premier marqueur rythmique</i> : 426 ; <i>Position rhétorique faible aux deux occurrences</i> : 428] Autres types d'organisation métrique régulière : 431)	
ii. <i>Position métrique du changement de membre rhétorique</i> : 432	
iii. <i>Constructions apparentées</i> : 434	
iv. <i>Bilan de l'étude du contrepoint entre position rhétorique faible et position métrique forte.....</i>	437
c) Matériel rythmique en position métrique faible.....	437
i. <i>Organisations rhétoriques simples : les anaphores rhétoriques</i> : 440 (En position métrique nulle : 440 [ <i>Correspondances métriques mais effacées</i> : 440 ; <i>Correspondances verticales originales</i> : 442] En position métrique remarquable : 445)	
ii. <i>Organisations rhétoriques remarquables : les anadiploses</i> : 449 (Anadiplose construite autour d'un repère métrique : 450 ; Quasi anadiploses avec un marqueur rythmique en position métrique forte : 452 ; Anadiplose ne s'appuyant sur aucun schéma métrique : 454)	

iii. <i>Organisation rhétorique nulle</i> : 456 (En position métrique remarquable : 456 ; En position métrique nulle : 457)	
iv. <i>Bilan de l'étude du contrepoint entre position rhétorique forte et position métrique faible</i> : 458	
II.2. 2 Rythme syntaxique : contrepoint entre rhétorique et métrique .....	459
i. <i>Définition des cas</i> : 459	
ii. <i>Position des marqueurs lexicaux du rythme syntaxique</i> : 461 (Marqueurs en position métrique et rhétorique pertinente : 461 ; Contrepoint entre pertinence métrique et absence de pertinence rhétorique des marqueurs : 464 ; Absence de pertinence métrique : 465 [ <i>Dispositions métriques remarquables</i> : 465 ; <i>Dispositions rhétoriques remarquables</i> : 468])	
Conclusion de la section .....	469
<b>II.3 Espace rythmique et cadre métrique .....</b>	<b>474</b>
II.3. 1 Place des marqueurs dans les rythmes prolongés : cas des membres non propositionnels .....	475
i. <i>Présentation des cas</i> : 475 (Longueur des rythmes prolongés : 475 ; Complexité des rythmes prolongés : 476)	
ii. <i>Séquence rythmique simple et schéma métrique</i> : 481	
iii. <i>Séquence rythmique complexe et schéma métrique</i> : 483 (Les réseaux rythmiques n'incluant pas tous les membres de l'accumulation : 487 ; Les réseaux rythmiques s'appuyant sur plusieurs types d'anaphore : 490)	
iv. <i>Bilan de l'étude des marqueurs formels dans les rythmes prolongés</i> : 494	
II.3. 2 Organisation de la strophe par les marqueurs des rythmes prolongés.....	495
i. <i>Marqueurs rythmiques répartis sur deux vers</i> : 495	
ii. <i>Marqueurs rythmiques répartis sur plus de deux vers</i> : 496	
II.3. 3 espaces rythmiques ouverts et fermés .....	499
i. <i>Définition</i> : 499 (Délimitation des espaces rythmiques créés par les marqueurs formels : 499 ; Délimitation du rythme thématique : les couples attendus : 501 ; Délimitation du rythme thématique : la connexion syntaxique : 504)	
ii. <i>Contrepoint entre délimitation rhétorique et délimitation métrique</i> : 507 (Définition : 507 ; .. Examen des rythmes prolongés : 511 [ <i>Espaces rythmiques prolongés rhétoriquement délimités</i> : 512 ; <i>Espaces rythmiques prolongés rhétoriquement non-délimités</i> : 514])	
Conclusion de la section .....	517
<b>Conclusion du chapitre II .....</b>	<b>518</b>
<b>Chapitre III : Matériel rythmique de la phrase dans la strophe : l'outil phonique.....</b>	<b>520</b>
<b>III.1 Unification phonique d'un membre syntaxique .....</b>	<b>523</b>
<b>III.2 Relation phonique entre membres syntaxiques.....</b>	<b>531</b>
III.2. 1 Ampleur des mises en relation phoniques .....	532
III.2. 2 Position métrique forte des rythmes thématiques phoniques binaires .....	535
i. <i>Rimes parallèles horizontales</i> : 536	
ii. <i>Rimes parallèles verticales en fin de vers</i> : 539	
iii. <i>Autres types de rimes parallèles</i> : 542	
iv. <i>Bilan de l'étude des homéotéleutes rhétoriques en position métrique forte</i> : 545	
III.2. 3 Contrepoint complexe avec le cadre métrique.....	546
i. <i>Schémas métriques entachés d'élision</i> : 546	
ii. <i>Schémas métriques originaux</i> : 548	
iii. <i>Homéotéleutes en fin de strophe</i> : 550	
iv. <i>Bilan de l'étude des homéotéleutes rhétoriques en position métrique faible</i> : 552	
Conclusion de la section .....	552
<b>III.3 Organisation phonique d'une unité métrique .....</b>	<b>553</b>
III.3. 1 Organisation phonique avec pertinence morphologique : cas des homéoptotes verbaux .....	554
i. <i>Position métrique des jeux de sonorités à pertinence morphologique</i> : 555	
ii. <i>Analyse de ces jeux phoniques avec ou sans pertinence rhétorique</i> : 559	

iii. Bilan de l'étude des homéoptotes verbaux : 563	
III.3. 2 Organisation phonique en simple pertinence métrique : les effets de rime.....	564
i. Définition de la rime : 565	
ii. Nature des rimes dans les vers horatiens : 569 (Conclusions de A.W. Blackett : 569 : Cas particulier : rime verticale entre le troisième et le quatrième vers : 571)	
iii. Organisations phoniques prolongées : 575	
iv. Bilan de l'étude des rimes avec ou sans pertinence morphologique : 583	
III.3. 3 Unification phonique sans pertinence.....	584
i. Unification phonique d'un vers : 585	
ii. Unification phonique des strophes : 589	
Conclusion de la section.....	592
<b>Conclusion du chapitre III.....</b>	<b>594</b>
Conclusion générale de la partie B.....	595
<b>Partie C Les structures métriques aux prises avec la syntaxe .....</b>	<b>599</b>
<u>Réflexions méthodologiques : étudier une organisation syntaxique .....</u>	<u>602</u>
<u>Chapitre I : Effacement des repères métriques constants.....</u>	<u>608</u>
<b>I.1 Régularité de la grille métrico-prosodique .....</b>	<b>611</b>
I.1. 1 Incidents de nature syllabique dans la grille métrico-prosodique.....	611
i. Absence de repère métrique : 611	
ii. Repère métrique entre préfixe et radical : 612	
iii. Repère métrique entre préposition et régime : 614	
I.1. 2 Incidents de nature prosodique dans la grille de lecture métrico-prosodique.....	618
I.1. 3 Cas particulier des vers à double coupe constante .....	622
Conclusion de la section.....	623
<b>I.2 Début de membre une ou deux syllabes avant ou une syllabe après le repère métrique constant. 628</b>	
I.2. 1 Changement de membre une syllabe après le repère métrique.....	629
i. Changement de membre après la coupe : 629	
ii. Changement de membre après le début de vers : 630	
I.2. 2 Changement de membre une syllabe devant le repère métrique .....	633
i. Fréquence des changements de membres une syllabe devant le repère : 633	
ii. un élément de réponse : la synaphie rhétorique : 636 (Définition du concept : 636 ; Synaphie rhétorique par anaphore : 639 ; Extension du concept : Rythme syntaxique initial : 641 ; Extension du concept : jeu rythmique par homéotéleute : 643)	
iii. Bilan de l'étude des changements de membres une syllabe avant la fin de vers : 644	
I.2. 3 Changement de membre deux syllabes avant la fin du vers.....	645
i. Présence ou non d'un contre-rejet deux syllabes avant la fin du vers : 645	
ii. Effet du contre-rejet sur les structures métriques : 647 (Effet de synaphie rhétorique : 647 ; Cohésion des structures métriques : 648 [Cohésion formelle : 648 ; Cohésion fonctionnelle : 649] Prolongement du décalage entre métrique et rhétorique : 650 [Membre rythmique en décalage complet avec le cadre métrique : 650 ; Possibilité de rerythmisation rhétorique : 653])	
Conclusion de la section.....	654
<b>I.3 Relief rhétorique nul des repères métriques constants.....</b>	<b>656</b>
i. Degrés de relief rhétorique des repères métrique : 657	
ii. Étude des cas de repères métriques à relief rhétorique nul : 659	
iii. Conclusion de la section : 666	
<b>Conclusion du chapitre I.....</b>	<b>668</b>

Chapitre II : Les membres rythmiques dans les vers à coupe constante des quatrains avérés.....	671
<b>II.1 Position du problème – définition des cas .....</b>	<b>672</b>
<b>II.2 Coupes rhétoriques dans l'hendécasyllabe saphique .....</b>	<b>676</b>
II.2. 1 Changement de membre en cours de second hémistiche .....	676
a) Définition des cas de coupe rhétorique .....	676
b) Changements de phrases et de propositions en diérèse 3 et hephthémimère .....	681
i. <i>Présentation des cas</i> : 681	
ii. <i>Relations adjectif / nom aux extrémités des propositions en diérèse 3 et hephthémimère</i> : 685 (La fin du premier membre avant la coupe rhétorique : 685 ; Le début du second membre après la coupe rhétorique : 688)	
iii. <i>Verbe en finale de proposition en rejet derrière la coupe métrique</i> : 692	
iv. <i>Synthèse</i> : 694	
c) Changements de groupes non propositionnels en diérèse 3 et hephthémimère .....	694
i. <i>Position des groupes non propositionnels dans la phrase</i> : 694	
ii. <i>Nature du mot avant le changement de groupe</i> : 699	
d) Longueur des côla rythmiques et organisation métrique : .....	701
i. <i>Coup d'œil sur l'organisation métrique créée par la diérèse 3</i> : 702	
ii. <i>Réorganisation des structures métriques après la diérèse 3 – après l'hephthémimère</i> : 705 (Après la diérèse 3 : 706 ; Après l'hephthémimère : 710)	
iii. <i>Réarticulation rhétorique des vers saphiques : hephthémimère et coupe métrique trochaïque</i> : 712	
iv. <i>Coupe rhétorique double face à la penthémimère métrique</i> : 720	
Bilan de l'étude du second hémistiche saphique .....	726
II.2. 2 Changement de membre en cours de premier hémistiche .....	727
a) Définition des cas de coupe rhétorique .....	728
b) Les rejets en début de vers devant diérèse 1 et trihémimère .....	729
i. <i>Présence et nature des rejets</i> : 729	
ii. <i>Nom en rejet disjoint de l'adjectif au vers précédent</i> : 735	
iii. <i>Synthèse</i> : 740	
c) Les contre-rejets devant la coupe métrique après diérèse 1 et trihémimère .....	741
i. <i>Relief rhétorique apporté à la coupe métrique</i> : 741 (Unité sémantico-syntaxique du second hémistiche : 741 ; Groupe nominal fragmenté aux extrémités des deux hémistiches : 743 ; Soulignement rhétorique de la coupe métrique en rapport avec l'adonique : 745 ; Soulignement rhétorique de la coupe métrique en rapport avec un hendécasyllabe suivant : 746 ; Synthèse des cas étudiés : 749)	
ii. <i>Absence de relief apporté à la coupe, après trihémimère ?</i> : 752	
Bilan de l'étude du premier hémistiche saphique .....	755
Conclusion de la section .....	756
<b>II.3 Coupes rhétoriques dans l'hendécasyllabe alcaïque .....</b>	<b>758</b>
II.3. 1 Changement de membre en cours de second hémistiche .....	758
a) Restrictions prosodiques à l'intermot au trochée quatrième .....	758
b) Définition des cas de coupe rhétorique .....	761
c) Changements de phrases et de propositions en trochaïque quatrième et hephthémimère .....	762
i. <i>Présentation des cas</i> : 762	
ii. <i>Relations adjectif / nom en fin de propositions en trochaïque quatrième et hephthémimère</i> : 766 (La fin du premier membre avant la coupe rhétorique : 766 ; Le début du second membre après la coupe rhétorique : 769)	
iii. <i>Mot en rejet et nature de la seconde proposition</i> : 770	
d) Changements de membres non propositionnels en trochaïque quatrième et hephthémimère .....	774
e) Longueur des côla rythmiques et organisation métrique .....	776

<i>i. Rythme rhétorique suscité par l'hepthémimère</i> : 776	
<i>ii. Comparaison entre l'hepthémimère de l'alcaïque et la diérèse 3 du saphique</i> : 779	
<i>iii. Coupe rhétorique double face à la penthémimère métrique</i> : 782	
Bilan de l'étude du second hémistiche alcaïque .....	786
II.3. 2 Changement de membre en cours de premier hémistiche .....	787
a) Définition des cas de coupe rhétorique .....	788
b) Les rejets en début de vers devant diérèse 1 et trihémimère .....	788
c) Les contre-rejets devant la coupe métrique après diérèse 1 et trihémimère .....	792
<i>i. Relief rhétorique apporté à la coupe métrique</i> : 792 (Début de membre rythmique à la coupe métrique : 793 ; Groupe nominal fragmenté aux extrémités des deux hémistiches : 793 ; Unité sémantico-syntaxique du second hémistiche : 794 ; Soulignement rhétorique de la coupe en rapport avec le vers suivant : 795 ; Synthèse des cas étudiés : 796)	
<i>ii. Absence de pertinence prosodique ou rhétorique de la coupe métrique ?</i> 797 (Coupe métrique absente après le repère rhétorique : 798 ; Absence de relief rhétorique apporté à la coupe métrique ? 799)	
Bilan de l'étude du premier hémistiche alcaïque .....	802
Conclusion de la section .....	803
<b>II.4 Coupes rhétoriques dans l'asclépiade mineur employé en quatrain.....</b>	<b>805</b>
II.4. 1 Restrictions prosodiques au partage des brèves dans le premier et le second hémistiches .....	806
II.4. 2 Changement de membre en cours de second hémistiche .....	811
a) Définition des cas de coupe rhétorique .....	811
b) Changements de phrases et de propositions au trochée quatrième et à la diérèse quatre .....	812
<i>i. Présentation des cas</i> : 812	
<i>ii. Nature du mot précédant le changement de proposition</i> : 814	
<i>iii. Nature du mot suivant le changement de proposition</i> : 816	
c) Changements de membres non propositionnels au trochée quatrième et à la diérèse quatre .....	817
<i>i. Nature de la relation entre les deux membres non propositionnels</i> : 817	
<i>ii. Nature du mot avant et après le changement de membre</i> : 819	
d) Organisation rythmico-métrique du vers .....	821
Bilan de l'étude du second hémistiche asclépiade mineur .....	828
II.4. 3 Changement de membre en cours de premier hémistiche .....	829
a) Définition des cas de coupe rhétorique .....	829
b) Les rejets en début de vers devant diérèse 1, trihémimère, trochaïque deuxième .....	830
<i>i. Présentation des cas</i> : 830	
<i>ii. Nature du mot en rejet</i> : 832 (Cas de verbes en rejet : 833 ; Cas de noms seuls en rejet : 834 ; .Rejets de deux mots devant trochaïque deuxième : 839)	
c) Les contre-rejets devant la coupe métrique après diérèse 1, trihémimère, trochaïque deuxième .....	841
<i>i. Relief rhétorique apportée à la coupe métrique</i> : 841	
<i>ii. Absence de pertinence prosodique ou rhétorique de la coupe métrique</i> : 843 (Coupe métrique absente après le repère rhétorique : 843 ; Absence de relief rhétorique apporté à la coupe métrique : 844)	
Bilan de l'étude du premier hémistiche asclépiade mineur .....	846
Conclusion de la section .....	847
<b>Conclusion du chapitre II .....</b>	<b>849</b>
<b>Chapitre III : Les membres rythmiques dans les vers sans coupe constante des quatrains avérés .....</b>	<b>851</b>
<b>III.1 Coupes rhétoriques dans les deux derniers vers de la strophe alcaïque .....</b>	<b>853</b>
III.1. 1 Métrique verbale de l'ennéasyllabe et du décasyllabe alcaïque .....	854
<i>i. Métrique verbale de l'ennéasyllabe alcaïque</i> : 855 (Fréquence comparée des intermots en ennéasyllabe alcaïque : 855 ; Dispositions verbales dans l'ennéasyllabe : 858)	



ii Métrique verbale du décasyllabe alcaïque : 862 (Intermots fréquents dans le décasyllabe : 863 ; . Pont de deuxième trochaïque : 863 ; Métrique verbale en seconde partie du décasyllabe alcaïque : 867)	
Bilan de l'étude de la métrique verbale de l'ennéasyllabe et du décasyllabe : 870	
III.1. 2 Rythme rhétorique de la seconde moitié de l'ennéasyllabe.....	871
a) Méthode adoptée.....	871
b) Relief rhétorique en penthémimère, diérèse 3, hephthémimère .....	872
i. Relief rhétorique en diérèse 3 : 872 (Fins de membres rythmiques : relief fort : 872 [ <i>Nature des changements de membres</i> : 873 ; <i>Mots devant la diérèse 3</i> : 876] Disjonction adjectif / nom : relief sensible : 878 [ <i>Groupe nominal disjoint unique</i> : 879 ; <i>Doubles disjonctions de groupes nominaux</i> : 882 ; <i>Synthèse</i> : 885] Début ou fin de groupe nominal conjoint : relief objectivement identifiable : 886 ; Bilan : le relief rhétorique en diérèse 3 : 888)	
ii. Relief rhétorique en hephthémimère : 889 ( Fins de membres rythmiques : relief fort : 890 ; Disjonction adjectif / nom : relief sensible ; 890 ; Début et fin de groupe nominal conjoint : relief objectivement identifiable : 893 ; Bilan : le relief rhétorique en hephthémimère : 895)	
iii. Relief rhétorique en penthémimère : 896 (Fins de membres rythmiques : relief fort : 897 ; Disjonction adjectif / nom : relief sensible : 901 ; Début ou fin de groupe nominal conjoint : relief objectivement identifiable : 903 ; Bilan et considération sur la valeur rythmique des mots qui suivent la penthémimère : 903 [ <i>Anaphore de mots dissyllabiques : première occurrence</i> : 904 ; <i>Anaphore de mot monosyllabique : première occurrence</i> : 906 ; <i>Anaphore de mot monosyllabique : seconde occurrence</i> : 908 ; <i>Synthèse</i> : 909])	
c) Synthèse et considérations métrico-rythmiques.....	910
i. Bilan statistique : 910	
ii. Analyse métrico-rythmique : autour des repères de seconde moitié d'ennéasyllabe : 911	
III.1. 3 Rythme rhétorique de la première partie de l'ennéasyllabe.....	914
a) Relief rhétorique en diérèse 1, en trihémimère .....	914
i. Comparaison des fins de membres rythmiques en diérèse 1 et en trihémimère : relief fort : 914	
ii. Relief rhétorique moins important en trihémimère : 918 (Disjonction adjectif / nom : relief sensible : 918 ; Début ou fin de groupe nominal conjoint : relief objectivement identifiable : 919)	
iii. Relief rhétorique moins important en diérèse 1 : 921 (Disjonction adjectif / nom : relief sensible : 921 ; Début ou fin de groupe nominal conjoint : relief objectivement identifiable : 922)	
b) Synthèse et considérations métrico-rythmiques .....	923
i. Bilan statistique : 923	
ii. Analyse métrico-rythmique : autour de la trihémimère : 924	
III.1. 4 L'ennéasyllabe alcaïque – synthèse : rapport entre la première et la deuxième moitié .....	926
a) Bilan : comparaison des coupes dans chaque partie du vers : 927	
b) analyse rythmique globale des ennéasyllabes : 928	
i. Relief rhétorique dominant en diérèse 1, en trihémimère : 929 (Rejets en début d'ennéasyllabe, devant diérèse 1 ou trihémimère : 929 [ <i>Début de membre rythmique en diérèse 1 / relief faible en diérèse 3</i> : 930 ; <i>Début de membre rythmique en trihémimère / relief faible en hephthémimère</i> : 933 ; <i>Début de membre rythmique en trihémimère / relief nul en seconde partie</i> ; 934] Enjambements entre les deux vers : articulation en première partie de vers : 935 ; Repère rhétorique en fin d'hendécasyllabe : articulation en première partie de vers : 938)	
ii. Relief rhétorique dominant en penthémimère, diérèse 3, hephthémimère : 940 (Présence de repères rhétoriques secondaires en première partie de vers : 941 ; Enjambement entre les deux vers : articulation en deuxième partie de vers : 942 ; Repère rhétorique en fin d'hendécasyllabe : articulation en deuxième partie de vers : 944)	
Bilan de l'examen des ennéasyllabes.....	945
III. 1. 5 Rythme rhétorique dans le décasyllabe .....	946
a) place des repères rhétoriques dans le décasyllabe .....	947
i. Examen statistique : 947	
ii. Différence entre repère dominant et repère secondaire en décasyllabe : 950	
b) Relief rhétorique en diérèse 1, en trihémimère.....	951

i. Diérèse 1, trihémimère : repères dominants pour les deux derniers vers de la strophe : 951 (Relief fort en diérèse 1, en trihémimère : 952 ; Relief moyen en diérèse 1, en trihémimère : 957)	
ii. Diérèse 1, trihémimère : repères secondaires pour les deux derniers vers de la strophe : 958 (Diérèse 1, trihémimère secondant un repère dominant en cours d'ennéasyllabe : 958 ; Diérèse 1, trihémimère secondant un repère dominant en fin d'ennéasyllabe : 961)	
c) Synthèse.....	963
i. Bilan de l'étude du décasyllabe : 963	
ii. Analyse métrico-rythmique : effet de la diérèse 1, de la trihémimère : 964	
iii. Bilan : les changements de membres rythmiques en cours de décasyllabe : 968	
Conclusion de la section .....	971
<b>III.2 Coupes rhétoriques dans les deux derniers vers de la strophe asclépiade b.....</b>	<b>973</b>
III.2. 1 métrique verbale du phérecratien et du glyconien .....	975
i. Métrique verbale du phérecratien en strophe asclépiade b.....	975
ii. Métrique verbale du glyconien en strophe asclépiade b.....	977
iii. Bilan de l'étude de métrique verbale.....	979
III.2. 2 organisation syntaxico-rhétorique des deux derniers vers de la strophe.....	980
a) Repère dominant en fin de phérecratien : relief fort .....	981
b) Repère dominant en fin de phérecratien : relief sensible ou simplement repérable.....	985
c) Repère dominant en cours de vers .....	987
i. Repère dominant à la diérèse 1 du phérecratien : 987	
ii. Repère majeur à la diérèse 1 ou à la trihémimère du glyconien : 989	
Conclusion de la section .....	992
<b>III.3 Coupes rhétoriques dans le glyconien d'asclépiade a, comparé à son emploi en asclépiade b....</b>	<b>993</b>
III.3. 1 Métrique verbale du glyconien en asclépiade a .....	993
III.3. 2 Organisation syntaxico-rhétorique du glyconien d'asclépiade a .....	995
a) Repère rhétorique en trochaïque deuxième.....	996
b) Repère rhétorique en diérèse 1 et en trihémimère .....	997
Conclusion de la section .....	1000
<b>Conclusion du chapitre III.....</b>	<b>1001</b>
<b>Chapitre IV : Les membres rythmiques dans les odes en distiques et monostiques.....</b>	<b>1004</b>
<b>IV.1 Distiques et monostiques de métrique éolienne .....</b>	<b>1006</b>
IV.1. 1 Les distiques glyconien / asclépiade mineur .....	1006
a) Mise en relief d'intermots : constance et originalité du traitement de ces vers en distiques.....	1006
i. Métrique verbale de l'asclépiade mineur et du glyconien : 1007	
ii. Repères syntaxiques dans l'asclépiade mineur et le glyconien : 1008 (Dans l'asclépiade mineur : 1009 ; Dans le glyconien : 1012 [Examen statistique : 1012 ; La trochaïque deuxième : 1013])	
b) Organisation rhétorique des structures métriques.....	1015
i. Articulation autour de la diérèse 2 : 1015	
ii. Articulation autour de la diérèse 1 : 1018	
iii. Articulations rhétoriques plus rares : 1020	
Bilan de l'étude des distiques glyconien / asclépiade mineur.....	1021
IV.1. 2 Les distiques aristophanien / saphique majeur : l'ode 1.8 .....	1021
a) Examen des vers du distique.....	1021
b) Organisation rhétorique des structures métriques.....	1022
IV.1. 3 Les monostiques asclépiades, mineurs et majeurs.....	1025
a) Mise en relief d'intermots : constance et originalité du traitement du vers en monostiques .....	1025

b) Organisation rhétorique des structures métriques.....	1028
Conclusion de la section .....	1031
<b>IV.2 Distiques de métrique iambo-trochaïque et dactylique .....</b>	<b>1032</b>
IV.2. 1 Correspondances métriques entre les vers des distiques .....	1033
a) Correspondances métriques dans les distiques à versification dactylique .....	1033
b) Correspondances métriques dans les odes usant de la versification iambo-trochaïque .....	1035
Bilan de l'étude des correspondances métriques .....	1037
IV.2. 2 Soulignement des correspondances verticales.....	1038
a) Présence de la coupe au point de départ de la correspondance .....	1038
i. <i>Trois odes où les coupes métriques sont partout présentes : 1.4, 2.18 et 4.7 : 1039</i>	
ii. <i>Deux odes où les coupes métriques ne sont pas partout présentes : 1.7 et 1.28 : 1041</i>	
iii. <i>Bilan du repérage des coupes : 1044</i>	
b) Relief rhétorique des repères métriques .....	1044
i. <i>Membres métrico-rythmiques avec repères métriques forts : 1.4, 2.18, 4.7 :1045</i>	
ii. <i>Membres métrico-rythmiques avec un repère secondaire hephthémimère : 1.7 et 1.28 : 1053</i>	
iii. <i>Bilan des mises en relief rhétoriques : 1055</i>	
c) Choix des substitutions quantitatives dans les membres rythmico-syntaxiques en correspondance	1056
d) Recherche d'homodynamie dans les membres rythmico-syntaxiques en correspondance.....	1060
Conclusion de la section .....	1062
<b>Conclusion du chapitre IV .....</b>	<b>1064</b>
<u>Conclusion générale de la partie C.....</u>	<u>1066</u>
<b><u>Conclusion Générale .....</u></b>	<b><u>1072</u></b>
<u>Synthèse : Développement du sens dans l'ode.....</u>	<u>1073</u>
<b><u>Polyphonie du discours poétique.....</u></b>	<b><u>1074</u></b>
<b><u>Expression horatienne d'un sens poétique .....</u></b>	<b><u>1076</u></b>
<u>Synthèse : Réflexions thématiques.....</u>	<u>1082</u>
<b><u>Un lieu lyrique à trouver.....</u></b>	<b><u>1082</u></b>
<b><u>Un moment lyrique à définir .....</u></b>	<b><u>1084</u></b>
<b><u>un dieu protecteur à invoquer : le cas de Bacchus .....</u></b>	<b><u>1085</u></b>
<u>Synthèse : L'intergénéricité .....</u>	<u>1087</u>
<b><u>Lyrisme et iambes.....</u></b>	<b><u>1088</u></b>
<b><u>Lyrisme et élégies .....</u></b>	<b><u>1089</u></b>
<b><u>Lyrisme et genres élevés : épopée et lyrisme choral .....</u></b>	<b><u>1091</u></b>
<u>Synthèse : <i>aeolium carmen ad Italos deduxisse modos</i>.....</u>	<u>1093</u>
<b><u>Bibliographie.....</u></b>	<b><u>1095</u></b>
<b><u>Index Rerum .....</u></b>	<b><u>1113</u></b>
<b><u>Index Locorum .....</u></b>	<b><u>1115</u></b>
<b><u>Table des Matières .....</u></b>	<b><u>1120</u></b>

## **RYTHME MÉTRIQUE ET RYTHME RHÉTORIQUE DANS LA POÉSIE LYRIQUE D'HORACE : RECHERCHES SUR UNE POÉTIQUE DU SENS**

Ce travail vise à décrire les spécificités stylistiques de l'écriture d'Horace dans son œuvre lyrique (*Odes Livres I à IV* et *Chant Séculaire*), afin de définir la nature poétique du sens qui s'y construit. Le style des poèmes est étudié dans les relations entre, d'une part, l'arrangement syntaxique et rhétorique des mots dans les énoncés et, d'autre part, la forme métrique des strophes. Ces relations sont décrites à plusieurs échelles. La première partie du travail se consacre aux limites de phrases et de strophes ; la seconde étudie le positionnement dans la structure métrique des outils syntaxiques, lexicaux, phoniques, qui contribuent au rythme rhétorique de la phrase ; la troisième montre comment les mots et les membres syntaxiques proposent une relecture métrique des strophes. Les conclusions de ce travail sont de plusieurs ordres. La complexité du genre lyrique d'Horace est illustrée par la pluralité de ses visées discursives et des outils rhétoriques mis à leur service. La versification d'Horace est étudiée d'après une métrique verbale et syntaxique qui révèle ses richesses expressives. Les relations entre métrique et rhétorique, qui vont de l'unisson au contrepoint complexe, témoignent d'une polyphonie poétique du sens, où s'associent l'individualité et la voix communautaire.

### **MOTS CLÉS :**

Horace (65 – 8 av. J.-C.) – Odes – Chant Séculaire – Critique et interprétation – Latin (langue) – métrique et rythmique – stylistique – poétique – rhétorique antique – syntaxe – lyrisme

---

## **METRIC RHYTHM AND RHETORIC RHYTHM IN HORACE'S LYRIC POETRY: RESEARCHES INTO A POETICS OF MEANING**

The aim of the present work is to describe the stylistic specificities of Horace's writing in his lyric works (*Odes Books I-IV* and *Carmen Saeculare*), in order to define the poetic nature of the meaning which they develop. The style of the poems is studied through the relations between, on the one hand, the syntactic and rhetoric arrangement of the words, and, on the other hand, the metric shape of the stanzas. These relations are described on different scales. The first part of the work looks into the limits of the sentences and stanzas; the second studies how the syntactical, lexical, and phonic tools, which contribute to the rhetoric rhythm of the sentence, are positioned in the metric structure; the third shows how the words and the syntactical members bring about a second metrical reading of the stanzas. This leads to different kinds of conclusions. The complexity of the lyric genre in Horace appears through the plurality of its discursive aims and the diversity of the rhetoric tools used to reach them. Horace's versification is studied according to a verbal and syntactic metrics that reveals its richness of expression. The relations between metrics and rhetoric, which go from harmony to complex counterpoint, show a poetic polyphony of meaning, where individuality and the voice of the community join together.

### **KEYWORDS :**

Horace (65 – 8 B.-C.) – Odes – Carmen Saeculare – Critics and interpretation – Latin (language) – metrics and rhythmic – stylistics – poetics – antic rhetoric – syntax – lyricism

---

**Discipline : LITTÉRATURE ANCIENNE**

**Université Rennes II – Haute-Bretagne**

Place du Recteur Henri Le Moal – CS 24 307 – F 35043 Rennes Cedex