

LA RIME VOCALIQUE DANS LA POÉSIE LATINE

PAR N. I. HERESCU

Professeur à l'Université de Bucarest

Après avoir publié une étude¹ où je signalais l'existence, chez les poètes latins, de l'*assonance* ou *rime vocalique*, en montrant l'usage constant qu'en faisait Catulle mais que l'on peut facilement reconnaître chez d'autres auteurs, j'ai su que mon exposé n'avait pas emporté la conviction de tous. S'il est vrai qu'un éminent savant britannique considérait ce rapport comme "a most important and a fascinating discovery", et s'il est également vrai que de nombreux latinistes, les jeunes en particulier, m'ont exprimé leur adhésion, des anciens de nos études restaient dans le doute: telle est la force de la tradition. Pareille hésitation est d'ailleurs psychologiquement explicable. G. Dumézil faisait cette judicieuse remarque: "Un groupe de faits dont on ne s'avise qu'au XXe siècle est par là même suspect". Aussi constatait-t-il, en continuant, que certains savants n'ont pas, devant la nouveauté, la liberté des "observateurs indociles", et cela pour des raisons qui tiennent à l'histoire de leurs études et aux conditions actuelles de leur travail², ce qui

¹ Publiée d'abord dans la *Revista Clasică* de Bucarest, XIII-XIV (1941-1942), p. 55-73, l'étude a été republiée dans les *Lettres d'Humanité*, Paris, 1946, p. 132-148, parce que le tome respectif de la revue romaine n'a pu être diffusé hors de Roumanie, ni pendant la guerre, ni après.

² *L'héritage indo-européen à Rome*, Paris, Gallimard, 1949, p. 239.

revient à désigner en d'autres termes la force de la tradition. "Neuf fois sur dix —observait aussi Paul Valéry— toute grande nouveauté dans un ordre est obtenue par l'intrusion de moyens et de notions qui n'y étaient pas prévus"³, ce qui veut dire: en dehors de la tradition établie. A-t-on déjà oublié la méfiance que rencontrait à ses débuts la révélation des clausules? La découverte du cursus n'a pu être que "progressive", écrivait le P. Laurand...⁴.

Je reprends donc l'examen de l'assonance latine, pour essayer, en apportant un supplément de clartés, de faire progresser sa découverte. Il m'est d'autant plus facile de reprendre cet examen que j'avais prévu les objections éventuelles. On n'écrit pas sans savoir ce qui peut vous être opposé quand vous présentez des faits d'un ordre aussi général.

La première objection trouve son fondement dans le caractère non-régulier de la rime vocalique. Son emploi, en effet, est libre, il n'est pas asservi à la stricte alternance de la rime moderne; j'avais pris soin de le souligner moi-même (*Lettres d'Humanité*, 1946, p. 136). Cependant, il me paraît évident que le fait de ne pas rencontrer l'assonance dans beaucoup de vers n'infirmes pas son existence dans beaucoup d'autres. C'est que, dans bon nombre de cas, le poète qui pratique par ailleurs l'assonance a pu avoir recours à d'autres procédés d'ordre musical: allitérations, répétitions, onomatopées, rimes proprement dites; je l'avais également fait remarquer (*ibid.*, p. 138). Dans bon nombre de cas aussi, il y a simplement des arrêts, des pauses, des moments de repos qui ne rehaussent que mieux les parties assonancées. La

³ *Introduction à la méthode de Léonard de Vinci*, dans *Variété I* [1948], p. 255.

⁴ *Rev. des Et. Lat.*, 1928, p. 73. A un autre sujet, Ed. Courbaud notait aussi, dans sa préface de son *Horace* (1914), que "la vérité est faite d'approximations successives" (p. VII).

musique de la poésie est faite, comme toute musique, de durées et d'intervalles. D'ailleurs, aucun des procédés connus —et reconnus comme tels— n'a chez le poète ancien un caractère régulier, mécanique. Pour autant on ne conteste pas, que je sache, l'existence de l'allitération, de la répétition ou, à plus forte raison, des clausules.

Soit —me dit-on—, mais faites des expériences parallèles sur des suites de mots assemblés par hasard et vous obtiendrez les mêmes résultats. L'observation avait déjà été formulée par W. J. Evans quant à l'allitération. "Owing to the fact —écrivait-il— that there are only sixteen consonant or vowel sounds which cannot echo each other, it is difficult to construct a long line without a single rhyme. . . ⁵. "Certes, le fait a son poids et il est hors de doute que, le nombre des sons vocaliques étant des plus limités, il se produit des assonances par hasard, comme il se produit des répétitions accidentelles et des allitérations adventices et des rimes fortuites. Seulement, je répète la question: contestera-t-on pour le même motif l'existence de la répétition, de l'allitération ou de la rime, tant chez les anciens que chez les modernes? et, qui plus est, l'existence des clausules, dont les différentes combinaisons ne sont le résultat que de deux éléments de base: les longues et les brèves? Car si l'on prend des suites de phrases assemblées au petit bonheur et en dehors de toute prose oratoire, on obtiendra quelquefois les mêmes résultats que dans les belles périodes de Cicéron. Le rythme peut aussi être dû au hasard! . . . Gaston Gabaroché, l'auteur de chansons bien connu, s'exclamait naguère: "Il n'y a que sept notes dans la musique: je suis même étonné que toutes les chansons ne se ressemblent pas davantage! ⁶."

⁵ *Alliteratio latina*, London, 1921, Sect. 12, p. 5.

⁶ Dans une interview à Paul Guth, *Le Figaro Littéraire* du 23 fév. 1952.

L'autre objection se fonde sur la constatation que la rime vocalique n'a pas de place dans les catalogues des "figures de rhétorique" dressés par les Anciens. Mettons qu'il en soit ainsi: qu'est-ce que cela prouverait? Ce silence ne concerne-t-il que la seule assonance? D'autres procédés stylistiques ou poétiques —dûment constatés par nous dans leurs textes littéraires— ne figurent pas non plus parmi les procédés expliqués ou catalogués par les Anciens. P. Ferrarino (*L'Alliterazione*, Bologna, 1939) et A. Cordier (*Rev. de Philol.*, 1944, p. 233) en faisaient la remarque au sujet de l'allitération: nous n'en avons pas la théorie explicite émanant des Anciens. De même pour la "disposition par membres croissants" (cf. E. Lindholm, *Stilistische Studien*, Lund, Gleerup, 1931), que J. Marouzeau considère, à juste titre, comme un des aspects notables de la *concinntas*: Cicéron n'en a point fait la théorie, mais il en donne des exemples significatifs (*Traité de stylistique*, 2e éd., 1946, p. 295). Chacun sera facilement d'accord avec ce que A. Dain dit de la stylistique grecque: elle est connue de nous tant par les enseignements de l'école que par l'étude des textes littéraires⁷. C'est l'évidence même, et elle vaut également pour les Latins. Bien que non-spécialiste de la philologie classique, Paul Valéry constatait avec raison que les Anciens "avaient beau de ne pas soupçonner toutes les définitions, toutes les conventions, toute la logi-

⁷ *Leçon sur la stylistique grecque*. "Le meilleur code grammatical se trouve dans les grands écrivains...", constatait déjà, avec son grand bon sens, l'abbé Delille. De cette vérité incontestable, A. W. de Groot tirait, il y a vingt ans, les conclusions qui s'imposent: "La science de la métrique classique est arrivée à un point mort, parce qu'elle ne s'est pas encore dégagée des méthodes grammatico-philologiques et de l'autorité des théories antiques. Une nouvelle vie ne peut lui venir que si, conformément à son objet, elle emploie des méthodes d'enquête psychologico-esthétiques, s'appuyant sur les oeuvres elles-mêmes et non plus sur les explications traditionnelles" (*Wesen und Gesetze der Cäsur*, Leyden, 1935).

que et la «combinatoire» que la composition suppose... Leur travail mettait nécessairement en jeu tous ces procédés et ces modes inévitables du fonctionnement de l'esprit" (*Introduction à la poésie*, 1938, p. 10). Il convient peut-être aussi de se rappeler plus souvent ce que dit Quintilien de certains procédés tellement rebattus que l'on n'en parle plus et qu'ils n'ont presque plus de nom: *sunt quaedam figurae ita receptae, ut paene hoc ipsum nomen effugerint* (10, 9, 3) ^a.

Laissons donc la théorie et revenons, une fois de plus, aux faits. Pour un supplément d'enquête, je sou mets à l'examen quatre textes en vers, signés par quatre auteurs différents: Cicéron, Catulle, Virgile et Horace. Ces textes n'ont pas été choisis d'aventure. D'abord, ils appartiennent tous à la même époque et à la latinité classique; à des titres divers, ils peuvent être tous proposés comme modèles. Ensuite, leur caractère musical a déjà été observé par d'autres critiques, mais pour des raisons autres que celle qui nous occupe ici.

Le texte de Cicéron se trouve dans le *De divinatione*, 1, 11, 17 et suiv. (je suis naturellement l'éd. Pease, *Univ. of Illinois Stud.*, VI-VIII, Urbana, 1920-1923). Grand prosateur, Cicéron n'était pas poète; quand il taquinait les muses, il le faisait en dilettante ^b. L'essai poétique que nous allons analyser n'est pour nous que d'autant plus instructif, car c'est dans l'oeuvre des amateurs plutôt que dans celle des artistes consommés qu'apparaissent mieux "les ficelles du métier", leçons de l'école ou procédés décelés dans les livres des maîtres.

^a Je signale au passage à nos jeunes confrères qu'une étude sur les silences de la Rhétorique des Anciens reste à écrire, à partir de cette phrase de Quintilien.

^b On le savait, et on le disait, depuis l'Antiquité. Cf., par exemple, Martial, 2, 89, 3-4:

Carmina quod scribis, *Musis et Apolline nullo*,
Laudari debes: hoc Ciceronis habes!

Sur l'abondance de sonorités du poème, on lira la note de M. A. S. Pease, p. 102; ici, c'est la rime vocalique qui nous intéresse au premier chef.

La première phrase, contenant la première idée complète, s'étend sur les vers 1-5. Les deux premiers ne sont pas assonancés, leur frappe musicale étant déjà assez marquée par leur chaîne vocalique intérieure: deux *i* forts dans le premier vers, quatre *u* forts dans le second:

- 1: Príncipe aetherio flammatus Iuppiter igni
2: Vertitur et totūm conlūstrat lūmine mūndum;

mais dans les trois vers suivants l'assonance est présente:

...petÉssit,
...retÉntat,
...cauÉrnis.

Deuxième phrase, deuxième idée complète, vers 6-10. Sur ces cinq vers, trois sont assonancés, et il y a même une presque-rime:

- 6: ...uagÁntis
7: ...loCÁTAE
10: ...noTÁTA.

Le vers 9 se signale par d'autres effets: il a deux césures, il y a rime vocalique intérieure à la césure principale et il débute par trois spondées successifs:

- 9: Re uera || certó lapsŪ || spatióque ferŪntur.

La troisième section est formée par les vers 11-32, qui contiennent le dénombrement des prodiges observés pendant le consulat de Cicéron. Voici ce que donne l'analyse de ce nouveau groupe:

- 11: Nám primum ástrorum uolucris te cónsule mótus...
...ardóre micÁntis
...in mónte niuÁlis
...mactásti lácte LATINAS,

- 15: Vidisti *ét* claró tremulós ardóre comÉtas,
 ...stráge putásti,
 ...LATINAE,
 Cúm claram speciém concrÉto lúmíne lúna
 ...perÉmpta'st.
- 20: ...bélli,
 Quae magnum *ád* columen flammáto ardore uolábat,
 ...petÉssens [petisset?]
 Aut cum térribilí || percúlsus | fúlmine | cúis
 Luce serénatí || uitalia | lúmína | líquit?
- 25: Aut cum sé grauidó tremefécit córpore téllus?
 Iam uero uariae || nocturno tempore ufsae
 Térribilés formae || bellúm motúsque monÉbant,
 Multaque per terrás || uatés | orácla furÉnti
 Pectora fundebánt || tristés | minitántia cásus,
- 30: Atque ea, quae lapsú || tandém cecidére uetústo
 Haec fore perpetúis signís clarisque frequÉntans
 ...terrísque canÉbat.

Avec le vers 33 commence la dernière section du poème:

- Nunc ea, Tórquató quae quóndam et cónsule Cótta
 Lydius édiderat Tyrrhénæ géntis haruspex,
- 35:
 Nám pater áltisonáns stillánti nixus Olympo
 ...petfuit
 ...ígnis.
 ...NÁttæ

 ...Árdor.
 ...ÁltriX
 ...nÁtos
 ...rigÁbat;
 ...íctu
 ...líquit.
 ...uolútans
 ...EtrÚscis?
 ...profÉctam

...monÉBANT,
 ...ferÉBANT,
 ...iubÉBANT
 ...uerÉRI;
 ...tenÉRI,
 ...decÓRE
 ...ÓRTUS.

37: *Túm fore ut occultos populúsque sanctúsque senatus*

...ÓRTUM

 ...morÁTA ...locÁTA

Atque uná fixi ác signáti temporis hora (4 spondées
 initiaux)

Iúppiter éxcelsá || clarábat scéptra colúmna, (abccba)

...parÁTA ¹⁰
 ...patÉbat.
 ...tenÉtis,
 ...rigÉbant,
 ...fidÉsque
 ...sagÁci

 ...Ártis.

 ...locÁuit
 ...relÁxans.
 ...sacrÁ:ti.

A qui juge la poésie à l'aide d'additions et de divisions, la statistique dira que, sur ses 78 vers, le morceau analysé ci-dessus en compte 54 à rime vocalique, à rime proprement dite ou à presque-rime, c'est à dire 70 % du to-

¹⁰ M. PEASE, *op. laud.*, p. 116, note: "monebat, etc.: an unusual case of rhyme. A little beyond we find *ortus... senatus, morata... locata, hora... columna... parata*". En réalité, on a affaire à trois faits différents: *órtus-senátus*, c'est un homéotéleute; *hóra-columna-paráta*, une simple allitération finale; *moráta-locáta*, une rime.

tal. Si le hasard en était seul responsable, il faut reconnaître qu'il sait faire les choses. Les critiques que la statistique ne trompe pas observeront avec intérêt que les vers ne comportant pas d'assonance finale présentent bon nombre de sonorités diverses. Et si l'on objectera encore que, dans ces véritables "laisses" à rime vocalique, il y a des vers sans contrepartie, je rappellerai que le fait se retrouve chez tous les poètes modernes; exemple typique, les vers de Verlaine qui sont dans toutes les mémoires :

Il pleure dans mon *coeur*
 Comme il pleut sur la ville.
 Quelle est cette *langueur*
 Qui pénètre mon *coeur* . . . ¹¹

Passons au second texte.

Le poème 35 de Catulle — pour la forme un billet d'invitation — est d'une composition simple, claire et parfaitement ordonnée; les 18 vers de la pièce sont divisés en trois parties égales: les vers 1-6 contiennent l'invitation, en donnent les raisons et débutent normalement par le nom du destinataire: *Poetae tenero* . . . ; la seconde

¹¹ Voyez encore cet exemple entre mille autres: Virgile, *Géorg.*, 4, 471-484:

...fimis

 ...fimber
 ...ufta
 ...puÉllae
 ...parÉntum
 ...harÚNDa
 ...ÚNDa
 ...coÉrcet
 ...LÉti

 ...ÓRa
 ...ÓRbis
 ...Ómnis

partie, v. 7-12, commençant par *quare* et *quamuis*, expose l'obstacle que l'invité devra vaincre pour pouvoir se rendre à l'invitation de Catulle, à savoir l'amour que lui voue la *candida puella*, de qui il est difficile à Cécilius de se séparer; la troisième partie, v. 13-18, introduite par *nam*, sous prétexte d'interpréter l'amour de la belle, tourne un compliment à l'adresse de Cécilius, poète inspiré. Sur les premiers six vers, quatre sont assonancés :

1	Póetae teneró, meó sodali	
	Velim Caecilió, papyre, dicas	A
	Veronám ueniát, Nouí relinquens	A
	Comi moenia Láriumque lítus:	A
	Nám quasdám uolo cógitatiónes	
6	Amici áccipiát suí meíque.	A

Des deux vers qui ne sont pas assonancés, l'un (v. 1) contient trois *o* forts, dont celui qui est à la césure fait écho au premier hémistiche du vers suivant (*teneró-Caecilió*); l'autre (v. 5) rime à l'initiale avec le suivant (*Nam-Amici*); en plus, il contient trois *a* forts auxquels répondront trois autres dans le vers suivant, et offre une rime intérieure (*Nám quasdám*).

Dans la deuxième partie, quatre vers aussi sont assonancés; n'assonnent pas les deux premiers (v. 7-8), qui riment à l'initiale (*Quáre-Quámuis*); le premier, en plus, comprend deux allitérations successives (*si sapiet, uiám uorabit*):

7	Quáre, si sapiet, uiám uorábit,	
	Quámuis cándida milliés puélla	
	Euntém reuocét manusque cóllo	A
	Ambas iniciéns rogét morári,	B
	Quae nunc, si mihi uera nuntiántur,	B
12	Illum deperit inpotente amóre.	A

Enfin, quatre vers encore sur les six derniers assonnent, ce qui donne, pour l'ensemble du poème, 12 vers sur 18, soit 66 % :

- 13 *Nám quo témpore légit inchoátam*
Dindymi dominam, ex eo misÉLLAE A
Ignes ínteriorem edŭnt medŭllam. B
Ignosco tibi, Sapphica puÉLLA A
Músa doctior: est enim uenŭste B
Mágná Caecilio inchoáta máter.

Venons à Virgile. L'extrême musicalité, délicate autant que profonde, de la IVème Églogue a été souvent soulignée et expliquée. Il ne fait pas de doute que le poète l'a attentivement recherchée; sa déclaration liminaire: *paulo maiora canamus*, est certainement à rapporter non au seul sujet mais aussi à la forme¹². Pour concourir à cette musique latente, de rigueur dans la vaticination, le poète faisant fonction de *uates* a eu recours à toutes les ressources possibles: pas un seul vers de l'Églogue qui ne renferme un effet musical, sinon plusieurs; certains procédés s'étendent sur une suite de vers. C. Brakman (*Ad Vergilii Eclogam quartam, Mnemos.*, 1926, p. 10-18) en a fait la recension:

allitérations, v. 3, 22, 36, 45, 51, 60, 62;

anaphores, v. 6: *redit-redeunt*, 4-7: *iam-iam-iam*, 24-25: *occidet-occidet*, 32-33: *quae-quae-quae*, 34-35: *alter-altera-altera*, 40: *non-non*, 43-44: *iam-iam*;

epanalepseis, 58-59: *Pan etiam Arcadia*, 60-62: *Incipe parue puer*;

traductiones, 3: *siluas-siluae*, 39: *omnis-omnia*, 64-65: *matrem-matri*.

¹² C'est M. R. G. AUSTIN, *Virgil and the Sibyl, Class. Quart.*, 1927, p. 100-105, qui a fait l'ingénieuse suggestion. "Mystère de l'enfant, mais aussi le mystère du style!", s'écriera à son tour Mlle. A. M. Guillemin, dans son très beau *Virgile*, Paris, Albin Michel, 1951, p. 77. Et c'est ce qu'a bien compris Paul Valéry, avec un sens de la poésie virgilienne que pourraient lui envier de nombreux spécialistes, en traduisant les vers:

"Haussons un peu le ton, ô Muses de Siciles..."

Pour les rythmes et les sons, C. Brakman s'est contenté d'observer que "dactyli superant spondeos, soni clari fuscus, ut totum carmen suavissimum sit" (p. 15). En regardant de plus près les procédés d'ordre purement mélodique, R. G. Austin (*art. cité*, p. 101) constate avec raison que "no one seems to have pointed out the enormous amount not only of assonance [il entend par "assonance" toute répétition de sons], but of actual rhyme in the poem", et il attire l'attention sur des rimes intérieures comme celles contenues dans les vers 21-23 :

Ipsae lacte domum referent | ...
Ubera, nec magnos || metuent | ...
Ipsa tibi blandos || fundent | ...

On pourrait en signaler bien d'autres, que ce soient des rimes véritables à la césure de vers successifs (v. 5-6) :

Magnus ab integró || ...
Iam redit et Virgó || ...

ou seulement des rimes vocaliques (v. 54-55 et 60-61) :

Spiritus et quantúm...
Non me carminibŭs...

—
Incipe parue puĒr || risŪ...
Matri longa decĒm || tulerŪnt ...

A côté d'une telle abondance de procédés phoniques, dans un poème qui n'est pas long puisqu'il ne compte que 63 vers, l'emploi de la rime vocalique en fin de vers eût pu paraître superfétatoire, surtout à un poète dont l'art est fait de mesure et de discrétion. Cependant, la majorité des vers de l'Églogue est assonancée :

2 ...myrícae
 3 ...dígnae.

- 10 ... Apóllo.
 ... mÉnses
 ... nÓstri,
 ... tÉrras.
- 15 ... uidÉbit

- 19 ... tÉllus
 ... capÉllae
 ... leÓnes.
 ... flÓres.
 ... uenÉni
 ... amÓmum.
 ... parÉntis
 ... uírtus,
 ... arÍsta,
 ... Úua
 ... frÁudis,
 ... mÚris
 ... sÚlcos.
 ... Árgo
 ... AchÍlles.
 ... pÍnus
 ... fÁlcem;
- 41 ... arÁtor;

- 44 ... lÚto;
 ... Ágnos.
 ... fÚsis
 ... PÁrcae.

- 50 ... mÚNDUM
 ... profÚNDUM;

- 54 ... fácta.
 ... orpheus,
 ... Ádsit,
 ... Apóllo.

...cÉrtet,

 ...mĕnses.
 62 ...parÉntes,

Le relevé ci-dessus montre que la part des vers assonancés représente environ 60 % du total; il deviendra plus éloquent encore si on le rapporte aux divisions appelées par le sens, qu'a judicieusement opérées R. G. Austin, *art. cité*, p. 104.

Le quatrième texte proposé à la analyse, c'est le *Mae-cenas atavis* d'Horace, ode dont J. Marouzeau a montré magistralement (*Mnemos.*, 1936, p. 85-94) l'harmonie de composition structurale. On s'étonnera peut-être que j'aie choisi cette ode, dans laquelle les assonances, bien que présentes, ne sont pas aussi nombreuses qu'ailleurs. Mais ici il convient de rappeler que l'assonance ou rime voca-lique n'est qu'un succédané de la rime proprement dite. Or, d'un bout à l'autre de l'ode en question, là où il n'y a pas assonance, il y a rime.

Je passe sur les homophonies finales que l'on a toujours vues: 2-3: *meum-Olympicum*, 4-5: *feruidis-nobilis*, 9-11: *horreo-sarculo*, 18-19: *pati-Massici*, etc.; je passe aussi sur les vers qu'on pourrait appeler "léonins", du type:

5 Euitata rotis palmaque nobilis
 6 Terrarum dominos euehit ad deos;
 7 Hunc, si mobilium turba Quiritium
 9 Illum, si proprio condidit horreo
 10 Quidquid de Libycis uerritur aris¹³.

¹³ K. P. HARRINGTON, *Studies in the metrical art of the roman Elegists*, dans les *Transact. and Proceed. of the Americ. Philol. Assoc.*, 1903, p. XXIX, avait déjà signalé l'existence de la rime léonine chez Catulle: "a species of middle, or leonine rhyme begin to be noted in Catullus, and continues throughout the whole group of writers".

Je ne veux insister que sur trois autres séries de faits. Tout d'abord, à côté des vers que je viens de citer, dont les hémistiches riment, il nous faut remarquer ceux dont les hémistiches assonnent :

- 11 Gaudentem patrios findere sarculo
 13 Numquam dimoueas, ut trabe Cypria
 18 Quassas, indocilis pauperiem pati
 19 Est qui nec ueteris pocula Massici

Ensuite, il y a cette alternance presque régulière de la rime ou de la rime et l'assonance à la finale des hémistiches initiaux, dont voici la frappante succession :

- | | |
|----------------------------|---|
| 5 Euitata rotis... | A |
| 6 Terrarum dominos... | B |
| 8 Certat tergemis... | A |
| 9 Illum, si proprio... | B |
| 10 Quidquid de Libycis... | A |
| 11 Gaudentem patrios... | B |
| 12 Agros Attalicis... | A |
| 15 Luctantem Icaris... | A |
| 17 Laudat rura sul... | B |
| 18 Quassas indocilis... | A |
| 19 Est qui nec ueteris... | A |
| 20 Spernit, nunc uiridi... | B |
| — | |
| 26 Venator tenerae... | A |
| 27 Seu uisa est catulis... | B |
| 28 Seu rupit teretes... | C |
| 29 Me doctarum hederæ... | A |
| 30 Dis miscent superis... | B |
| 31 Nympharumque leues... | C |

Et il y a, enfin, les vers qui assonnent à la finale :

- | | |
|----------------------|---|
| 6 ...euehit ad deos | A |
| 7 ...turba Quiritium | B |

8 ...tollere honoribus B
 9 ...condidit horreo A

25 ...sub Ioue frigido
 26 ...coniugis immemor
 29 ...praemia frontium
 30 ...me gelidum nemus

32 ...si neque tibus
 33 ...nec Polyhymnia

35 ...uatibus inseres
 36 ...sidera uertice.

L'examen de la structure phonique de cette ode d'Horace — importante entre toutes et par son contenu: profession de foi du poète, et par son destinataire: Mécène, et par sa place en tête du recueil— en dit plus long sur la poétique formelle des Anciens que tant de discussions théoriques, savantes autant qu'oiseuses. On pourrait difficilement déceler une différence notable entre les modes de composition mis en jeu par Horace du point de vue de la musicalité et ceux dont usent les poètes de nos jours.

Cicéron, Catulle, Virgile, Horace... Les textes-témoins peuvent être facilement multipliés. Qui fera un sondage, même rapide, dans les *Satires* de Perse, dans les *Epi-grammes* de Martial, dans les *Silves* de Stace recueillera des exemples nombreux et tout aussi saisissants.

A la fin de ce relevé, la conclusion qui s'impose ne saurait être mieux exprimée que par ces lignes du P. Laurand: en parlant des clausules, le regretté latiniste recommandait qu'on se gardât de "chercher partout l'application uniforme de règles mathématiques, de lois sans exceptions. Ce serait l'opposé même de l'art cicéronien,

fait de variété, de nuances..."¹⁴. Ce serait, ajoutons-nous, l'opposé de l'art tout court. Et cela demeure aussi vrai pour les clausules cicéroniennes que pour la poésie latine et pour l'art d'écrire à travers les âges. Hommes de lettres ou simples latinistes, n'oublions jamais le subtil avertissement de Victor Hugo dans sa préface aux *Odes et Ballades*: "Il faut bien se garder de confondre l'ordre avec la régularité".¹⁵

¹⁴ *Pour mieux comprendre l'antiquité classique*, Paris, Picard, 1936, p. 64.

¹⁵ Exactement la même idée sera exprimée, en d'autres termes, par Paul Claudel, dans une conversation avec Mme. Marie-Jeanne Durry (cf. *Le Figaro littéraire* du 5 mars 1955). "L'art, équilibre et non pas symétrie" est la formule de Claudel.