verbes *declarandi*. Cette extension d'emploi était-elle déjà réalisée à l'époque de Plaute? Les exemples de Plaute, comme ceux de Térence, de Virgile et de Tite-Live, sont ambigus. Seuls sont probants, pour les verbes *declarandi*, un exemple de Lygdamus, et, pour les verbes *sciendi*, un exemple d'Ovide.

L'évolution de *si* interrogatif est donc parachevée à l'époque d'Auguste ; d'ores et déjà le latin emploie cette particule introductive d'interrogation, comme l'italien usera de *se*, et le français de *si*.

E. DE SAINT-DENIS.

II

CARACTÈRE, SENS ET COMPOSITION DU POÈME LXIV DE CATULLE[1]

PAR R. WALTZ

Professeur à la Faculté des lettres de Lyon

Le poème LXIV de Catulle est celui qu'on a l'habitude d'appeler — bien à tort — ***Épithalame de Thétis et de Pélée.***

Établissons d'abord, à titre préliminaire, que ce n'est pas un épithalame. Nous aborderons ensuite le véritable problème qu'il pose. — Qu'est-ce qu'un épithalame? Un poème de circonstance, composé, comme le mot l'indique, à l'occasion d'un mariage. Plus exactement, un chant nuptial, ἐπιθαλάμιος ᾠδή (ou encore ὑμέναιος), composé en l'honneur et à la louange des nouveaux époux. Quels que soient les mètres employés, c'est un poème essentiellement lyrique, destiné dans le principe à être chanté par les chœurs de jeunes gens qui escortent la mariée de la demeure de ses parents à celle de son mari. Tels les épithalames de Sappho, qui s'en était fait une spécialité ; tel, dans l'œuvre de Catulle, l'épithalame de Manlius et de Junie. Mais ici rien de pareil : le poème LXIV célèbre, si l'on veut, un mariage, mais ce n'est ni une œuvre lyrique

1. Communication faite à la Société lyonnaise d'Études anciennes, le 19 février 1943.

ni une œuvre de circonstance ; c'est un petit poème héroïque, en vers épiques, un ἐπύλλιον de goût alexandrin, analogue à ceux que Callimaque et son école, faisant pièce à Apollonios et aux tenants de l'épopée de longue haleine, avaient mis à la mode, comme par gageure d'abord, puis par amour pour ce genre nouveau particulièrement approprié et proportionné à leur talent. L'*Hékalè* de Callimaque était, comme on sait, le modèle du genre. On peut considérer comme des ἐπύλλια certaines pièces de Théocrite, *Hylas*, *Héraklès enfant*, *Héraklès tueur de lions* par exemple. On peut y joindre l'*Europa* de Moschos. Autant de poèmes mythologiques, mi-narratifs mi-descriptifs, où le réalisme et le merveilleux se combinent ingénieusement. L'ἐπύλλιον est justement défini par Lafaye comme « une sorte de petit tableau héroïque, où, dans un cadre de médiocres dimensions, l'auteur traitait un épisode détaché d'un ancien cycle, en le rajeunissant par des détails assemblés avec un goût raffiné[1] ». Cette définition convient exactement à notre poème LXIV.

Rien d'étonnant à cela, les Alexandrins latins du I^er^ siècle, les νεώτεροι de l'école de Calvus et de Catulle, ayant en tout suivi la trace de leurs devanciers grecs. L'ἐπύλλιον devait en particulier les tenter : par réaction contre la tradition des vastes épopées nationales issues de Naevius et d'Ennius, et qui aboutira après eux et malgré eux à Virgile, par dilettantisme aussi, les νεώτεροι se firent un système de n'écrire que de courts poèmes héroïques, à sujet limité, de forme exquise et impeccable. Et pendant près d'un demi-siècle ils en acclimatèrent le genre et la mode à Rome. Exemples de ces poèmes : la *Zmyrna* d'Helvius Cinna, l'*Io* de Calvus, la *Dictynna* de Valerius Cato, et enfin le poème de Catulle sur les Noces de Thétis et de Pélée, d'autant plus intéressant pour nous qu'il est l'unique spécimen de ces œuvres qui ait subsisté jusqu'à nous.

Par ailleurs, le titre d'épithalame qu'on lui donne n'a — naturellement — rien d'authentique. Il date de la Renaissance. Il ne figure dans aucun manuscrit en tête du poème. Le manuscrit de Saint-Germain-des-Prés (qui est, avec celui d'Oxford, le manuscrit fondamental) porte en manière de suscription liminaire le mot barbare *Argonautia* (sans doute pour *Argonautica*), qui émane visi-

1. G. Lafaye, *Catulle et ses modèles*, p. 140.

blement d'un lecteur ou d'un copiste, et qui n'a de rapport qu'avec les premiers vers du poème. Dans le même manuscrit, on trouve en regard du vers 323 cette rubrique marginale : *Epithalamium Thetidis et Pelei*. Elle est de même origine et se rapporte exclusivement au fameux chant des Parques, qui commence à cet endroit. Le chant des Parques est bien, en effet, un épithalame, un chant d'hyménée, divisé en strophes inégales que scande ce charmant refrain, proprement intraduisible : « Currite, ducentes subtegmina, currite, fusi ! » Et c'est par un abus évident qu'on a étendu au poème entier, qui a 408 vers, ce sous-titre, qui ne s'applique qu'à un morceau (important sans doute) de 59 vers.

Nous avons donc affaire, dans ce poème LXIV, à une narration épique, écrite d'ailleurs d'un bout à l'autre, y compris le chant des Parques, en hexamètres dactyliques. Et c'est de ce point de vue qu'il convient de le considérer, pour examiner maintenant le problème que suscite inévitablement sa lecture : quel en est le sens? à quelle intention répond-il dans l'esprit de son auteur? et comment s'explique sa composition si peu régulière, du moins quant à la proportion relative des parties? Problème qui n'est pas nouveau sans doute, mais qui a, me semble-t-il, besoin d'être revisé.

* * *

D'abord, il ne faudrait pas être dupe de ce terme de « narration », qui n'est juste que dans une certaine mesure (Lafaye, dans la définition que je citais tout à l'heure, y substituait celui de « tableau », qui n'est pas non plus d'une exactitude rigoureuse). Catulle raconte, si l'on veut, les noces de Thétis et de Pélée, mais il ne s'intéresse et ne veut nous intéresser en réalité ni à Pélée ni à Thétis, ni même à la célébration de leur mariage, qui ne lui sert que de cadre et que de prétexte. Dans ce cadre, habilement choisi, il fera tenir deux morceaux tout particulièrement soignés, qui y font relief et saillie : d'une part, l'épisode descriptif, dramatique et lyrique autant que narratif, d'Ariane abandonnée par Thésée, épisode qui s'étend sur 215 vers, qui occupe par conséquent plus de la moitié du poème ; et, d'autre part, le chant des Parques, qui, en y joignant l'admirable description des Parques et de leur travail de fileuses qui précède l'épithalame, représente encore 75 vers. 215 + 75 = 290. Il reste donc à peine 118 vers (sur 408) pour le récit propre-

ment dit ; encore conviendrait-il d'en distraire plusieurs digressions accessoires.

Telle est, vue de l'extérieur, l'économie générale du poème. Ce n'est évidemment pas une disposition classique. C'est une disposition alexandrine. Mais, comme dans cet art alexandrin tout est scrupuleusement réfléchi et calculé, la question qui se pose est de savoir à quoi répond dans la pensée de Catulle une telle disposition. Question à laquelle nous ne répondrons avec sûreté que si nous pénétrons au préalable très exactement dans cette pensée, cette *intention* du poète, et que si nous parvenons à déterminer par là la véritable et authentique signification du poème. Or cette signification n'est, à mon avis, pas difficile à discerner pour un lecteur attentif, d'esprit simple (j'allais dire naïf) et docile ; mais je constate que ce n'est le cas d'aucun de ceux qui en ont écrit jusqu'à présent : pas plus de de la Ville de Mirmont dans un article assez léger de la *Revue universitaire* de 1893, intitulé : *La Composition de l'Épithalame de Thétis et de Pélée et le Chant des Parques*, que, plus récemment, de G. Ramain, dans un article de la *Revue de Philologie* de 1922 : *Sur la signification et la composition du poème LXIV*. Nous allons y revenir.

Avant tout, prenons une vue d'ensemble du poème. Quel en est le plan général? Quoi qu'on en ait dit quelquefois, ce plan, pour n'être pas classique au sens rigoureux du terme, n'en est pas moins parfaitement net, je dirai même, sans abuser du mot, régulier. Aucune obscurité, aucune confusion dans la succession des parties. Ce n'est que dans la longueur relative des développements que gisent l'anomalie et l'originalité. Le plan, où je distinguerai cinq parties, se dessine donc de la façon suivante :

1° Préambule narratif, rappelant *dans quelles circonstances Pélée s'éprit de Thétis et comment leur mariage fut décidé.* — C'était au temps de l'expédition des Argonautes. Leur navire était le premier qui sillonnât les mers : les Néréides, surprises, émergèrent des flots pour contempler une telle merveille. Elles se montrèrent chaque jour aux yeux éblouis des navigateurs ; et c'est ainsi que Pélée, qui était un des leurs, s'éprit de Thétis. Elle répondit à son amour, et Pélée, tout mortel qu'il fût, l'obtint en mariage.

2° *Description du palais de Pélée au jour des noces* : toute la Thessalie y afflue ; le palais étincelle d'or, d'argent, d'ivoire. — Parmi toutes ces richesses, *le lit nuptial* captive particulièrement

l'attention, et surtout *la draperie de pourpre brodée* qui recouvre ce lit. Ici description des broderies, qui représentent des sujets empruntés à l'histoire des héros d'autrefois, et spécialement *l'abandon d'Ariane par Thésée.* Le poète, à cette occasion, quittant au vers 76 la description pour le récit (« nam perhibent olim, etc. »), remémore toute la légende des amours d'Ariane et de Thésée, depuis le moment où Thésée a débarqué en Crète pour combattre le Minotaure jusqu'au retour de Thésée à Athènes et à la mort de son père Égée, dont il est cause. — Ensuite vient la description, beaucoup plus brève, d'une autre scène de la draperie, suite et pendant de la scène précédente : *Bacchus et son cortège à la recherche d'Ariane.*

3° *Départ des invités humains*, qui ont apporté des cadeaux aux époux et admiré la magnificence du palais ; *arrivée des demi-dieux et des dieux*, qui prennent place au *festin nuptial ;* et description réaliste des Parques, qui chantent le chant d'hyménée.

4° *Chant des Parques*, où elles célèbrent la gloire du fils qui naîtra de Thétis et de Pélée.

5° *Épilogue moral* : c'est ainsi que jadis les dieux se mêlaient familièrement aux mortels, qui le méritaient par leur vertu ; depuis, les hommes se sont souillés de tant d'impiétés et de crimes que les dieux se détournent d'eux et ne daignent plus les approcher.

Il y a donc là une ordonnance très nette, extrêmement claire. Mais ce qui frappe tout de suite et ce qui déroute, ce qui embarrasse, c'est la disproportion des parties. Précisons, malgré l'ingratitude des chiffres. Le poème a, nous l'avons dit, 408 vers. Le préambule narratif occupe 30 vers, l'épilogue moral 27 : cela se balance. Détachons-les : restent 351 vers pour le récit et la description des noces. Or, sur ces 351 vers, la description de la draperie qui couvre le lit nuptial en occupe 215, soit près des deux tiers. — Sur ces 215 vers eux-mêmes, 199 sont consacrés à l'histoire d'Ariane et de Thésée, 14 seulement à la description du cortège de Bacchus, qui pourtant lui fait pendant parmi les broderies du tissu. Déséquilibre systématique. — Mais surtout, dans la partie consacrée à Ariane et à Thésée, il n'y a en réalité que 26 vers de description, 24 au début, 2 à la fin pour clore le morceau ; et dans l'intervalle, à partir de « nam perhibent olim », formule non dissimulée de transition, la description se mue en narration, en une longue et dramatique narration de 173 vers, — laquelle se décompose ainsi : 1° ré-

cit des événements qui ont *précédé* l'abandon d'Ariane, représenté sur le tissu (48 vers) ; 2° plaintes pathétiques d'Ariane abandonnée (78 vers) ; 3° récit des événements qui ont *suivi* l'abandon d'Ariane, jusqu'à la mort d'Égée (47 vers), — cette dernière partie du récit englobant elle-même un nouveau retour en arrière, les recommandations d'Égée à Thésée lors de son départ d'Athènes, introduites (v. 212) par la formule « namque ferunt olim », variante du « nam perhibent olim » de tout à l'heure, et qui marque assez que le procédé est le même aux deux endroits : il consiste à accrocher artificiellement au développement en cours une narration rétrospective, qui l'interrompt plus ou moins longtemps. — On peut remarquer, en passant, que le monologue des plaintes d'Ariane se trouve encadré et enchâssé entre deux développements narratifs exactement symétriques (48 vers d'un côté, 47 de l'autre), ce qui montre que, lorsqu'il le veut, Catulle a la notion de l'équilibre et de l'harmonie matérielle des parties. — Mais il est certain que, considéré dans son ensemble, cet épisode des amours d'Ariane et de Thésée est démesuré par rapport à la totalité du poème. Il y fait l'effet d'une énorme excroissance. En lui-même, il est dans le sujet ; mais il a pris, par la manière dont il est traité, par l'insertion dans la description de développements narratifs et dramatiques plus ou moins parasitaires, des proportions déconcertantes, ou qui du moins seraient déconcertantes dans une œuvre de style classique.

De son côté, le chant des Parques, avec la description qui le précède et l'introduit, occupe 75 vers, c'est-à-dire qu'il a sensiblement la même étendue que le monologue d'Ariane. Il est sans doute beaucoup plus directement rattaché au sujet fondamental du poème ; il en fait même partie intégrante au premier chef. Mais, s'il ne paraît pas faire longueur, c'est d'abord à cause de sa beauté ; c'est aussi parce que le très long développement consacré à la description de la draperie du lit nuptial et aux amours d'Ariane a changé préalablement la perspective et les proportions.

Telle est la constitution du poème. Si l'on n'avait pas affaire à un poème alexandrin, on l'estimerait évidemment mal bâti et mal conçu. Mais nous sommes en présence d'un art si savant et si subtil, si conscient de tous ses moyens, que tout soupçon de maladresse, de négligence ou d'inadvertance doit être exclu. Ainsi, lorsque dans l'épisode d'Ariane, au moment où il passe de la description au

récit, le poète *a l'air* de se laisser entraîner à une digression inopinée, on sait bien que c'est une feinte et qu'il y a en réalité calcul et préméditation de sa part ; et lorsqu'au vers 116 il feint de s'apercevoir qu'il a dévié de sa route depuis une quarantaine de vers, et qu'il s'interrompt pour se reprocher cette distraction : « Sed quid ego, a primo digressus carmine, plura commemorem? », on sait bien que c'est là pure convention, et que ce n'est pas par excès d'enthousiasme qu'il s'est soi-disant égaré. Il ne cherche même pas d'ailleurs par de telles formules à donner le change au lecteur. — Pour en revenir à la distribution des parties dans l'ensemble du poème et à ce qu'elle offre d'anormal, il est bien certain qu'il n'y faut voir que l'effet d'une esthétique raffinée, dont nous avons maintenant à chercher la clé, en fonction de l'intention même du poète.

A prendre la chose d'un autre biais, on peut dire que nous nous trouvons en présence de deux poèmes distincts, de deux ἐπύλλια, dont l'un est enchâssé dans l'autre : l'ἐπύλλιον de Thétis et Pélée enveloppant l'ἐπύλλιον d'Ariane et Thésée. Tous deux ont le même caractère, mi-narratif mi-descriptif, avec cette différence que l'un (Thétis et Pélée) est une narration qui évolue en description, l'autre (Ariane et Thésée) une description qui évolue en narration ; le rapport des deux éléments est inversé, mais ce sont deux applications similaires de la même technique. Reste à se demander — et c'est le nœud même du problème — quel est le lien profond qui unit les deux sujets ; pourquoi c'est l'histoire d'Ariane et de Thésée, plutôt que toute autre aventure mythologique, que le poète a imaginé de représenter sur la draperie du lit nuptial ; et s'il a voulu par là suggérer au lecteur quelque réflexion morale, qu'il s'agirait de découvrir.

* * *

Nous rencontrons ici deux interprétations qu'il sera bon d'examiner sommairement, pour nous rendre compte à quel point il peut être dangereux de vouloir comprendre et expliquer les textes littéraires *du dehors*, en y apportant des préoccupations, des vues — ou des marottes — personnelles : celle de de la Ville de Mirmont et celle de Ramain.

De la Ville de Mirmont n'hésite pas à déclarer que le chant des Parques « est le morceau capital du poème » et que « tout ce qui

précède (y compris, par conséquent, les 200 vers consacrés à Ariane et à Thésée) ne sert qu'à l'amener » ; que « les divers épisodes ne sont enchaînés d'une manière parfois bizarre et inattendue que pour préparer cet épithalame, qui est la conclusion (terme tout à fait inexact, puisqu'il y a ensuite 27 vers de véritable conclusion) et la raison d'être de l'œuvre entière ». Mais de la Ville de Mirmont est fasciné par l'idée — qui lui est personnelle — que Catulle, en composant son poème LXIV, a simplement voulu, en en changeant les personnages, « développer le récit qu'Apollonius de Rhodes faisait (au IVe livre des *Argonautiques*) des noces de Jason et de Médée », en y ajoutant quelques « tableaux épisodiques » de son cru. C'est ce qu'il s'applique à démontrer, sans aucune espèce de vraisemblance, à grand renfort de coups de pouce et de suppositions gratuites[1]. Pélée et Thétis réplique de Jason et Médée, le chant des Parques but unique du poème, et tout le reste fioriture plus ou moins négligeable : le paradoxe est un peu lourd. Je passe.

Ramain, tout à l'inverse, dans son analyse du poème LXIV[2], met l'accent sur l'histoire d'Ariane et de Thésée, où il voit « un poème complet,... habilement composé, varié, coloré, émouvant, et d'un intérêt dramatique soutenu ; si bien qu'en comparaison le récit des noces de Pélée et de Thétis nous paraît languir, à peine ranimé par l'épisode des Parques, dont le chant ne peut éteindre en nous la plainte d'Ariane et les gémissements du vieil Égée ». Affaire d'impression personnelle évidemment ; mais rien ne marque mieux l'inconvénient de cette méthode extérieure et subjective de critique que la contradiction des deux thèses. L'un, passant presque sous silence l'épisode d'Ariane et de Thésée, n'y voit qu'un ornement accessoire, parmi d'autres, nous acheminant — par quel détour ! — vers le chant des Parques, objet et but du poème ; l'autre, d'un point de vue tout contraire, en vient à se demander « si le véritable objet du poème n'est pas les amours d'Ariane et de Thésée, et si le poète ne s'est point fait un jeu de donner au principal la place de l'accessoire, par amour du nouveau et recherche de l'originalité ». Arbitraire de part et d'autre ; excès d'un côté, excès de l'autre ; méconnaissance surtout du caractère réel et objectif du poème, et substitution de vues individuelles et

1. *Revue universitaire*, 1893, p. 161 sqq.
2. *Revue de Philologie*, 1922, p. 135 sqq.

systématiques aux constatations fort simples que devrait faire, semble-t-il, n'importe quel esprit non prévenu.

* * *

Mettons-nous en face du texte. — Y a-t-il (c'est la première question à se poser) un principe d'unité dans le poème? Y a-t-il, dans ce poème formé de morceaux, somme toute, si disparates, une idée dominante, d'un ordre quelconque, qui gouverne l'œuvre, et à laquelle tout puisse et doive se rattacher? On peut dire *a priori* qu'il en doit être ainsi : Catulle a certainement eu une idée maîtresse, que les méandres de son plan ont masquée, mais qui a commandé à la fois le choix du sujet, la disposition générale de l'œuvre et le choix d'un grand nombre de détails significatifs. C'est ce fil conducteur qu'il s'agit de retrouver.

Ramain s'est bien posé la question sous cette forme, mais il y a fait une réponse singulière. Partant d'une observation très juste, il aboutit à une conclusion insoutenable. L'observation juste, et qui n'est pas neuve, c'est que l'aventure de Thétis et Pélée et celle d'Ariane et Thésée se font contraste. Double contraste même : car il y a contraste entre l'amour *heureux* de Thétis et l'amour *malheureux* d'Ariane, entre la félicité rayonnante de l'une et le tragique désespoir de l'autre. Mais il y a contraste aussi, si l'on veut, entre l'amour *vertueux* de Thétis et de Pélée, qui commence par des fiançailles en règle et que sanctionne un mariage solennel, et l'amour *clandestin* et irrégulier d'Ariane et de Thésée, qui commence par la séduction, se poursuit par le rapt et aboutit à l'abandon. Si bien que l'on peut aller jusqu'à dire, à la rigueur, que le bonheur des uns les récompense de leur vertu, et que le malheur des autres (car Thésée est châtié à son tour lorsqu'il cause la mort de son père) les punit d'avoir violé les lois sacrées de la famille, de la société et de la religion. — Mais, si cette observation en soi est fondée, il est dangereux d'y insister trop fortement et de se laisser hypnotiser par elle. Pour Ramain, tout le poème de Catulle a été bâti sur ce contraste, éminemment moral ; tout s'y ramène, et le poème entier n'est autre chose qu'une... apologie du mariage, une glorification de l'amour légitime et de l'union conjugale, avec, comme contre-partie, la condamnation éclatante de l'amour libre ! « Il n'est pas possible de douter, écrit textuellement Ramain, que

Pélée et Thétis ne soient des personnages symboliques. C'est le mariage lui-même que le poète a voulu glorifier, quand il réunit toutes les conditions requises pour assurer le bonheur des époux dans le présent et l'avenir[1]. » Il y a là, écrit-il encore, « deux compositions similaires, dont les sujets se répondent, et se font en quelque sorte pendant comme deux tableaux qui représenteraient l'un le bonheur de l'amour conjugal, et l'autre le malheur de l'amour illégitime[2] ». Conception qui fait à peu près de Catulle un ancêtre de Florian ou de Berquin ! Ramain devrait être gêné, semble-t-il, par certains détails, par exemple par l'intervention de Bacchus à la fin de l'histoire d'Ariane, puisque Bacchus dans la légende non seulement sauve Ariane, mais lui rend la joie, l'amour et le bonheur. Est-ce moral? Qu'à cela ne tienne ! « La malheureuse Ariane, déclare Ramain, sauvée de la mort contre toute prévision, se verra associée aux courses d'un dieu agité et vagabond, à ses thiases frénétiques, à son culte sauvage : proie et victime de Iacchus, elle ne connaîtra désormais ni calme, ni repos, ni bonheur. C'est le châtiment que suggèrent à l'esprit les vers 254-264. » Cela dépend sans doute des esprits. En fait, ces vers 254-264 dépeignent les courses affolées des Bacchantes[3]. Mais d'abord ils font partie d'un ensemble : il ne faudrait pas les détacher des trois vers qui les précèdent et qui donnent la note du passage : « Sur une autre partie (de la draperie) on voyait Iacchus, florissant de jeunesse, aller et venir çà et là (*florens uolitabat Iacchus*) avec son thiase de Satyres et de Silènes, te cherchant, Ariane, et tout enflammé d'amour pour toi. » Ensuite — et surtout — dans la tradition, Ariane, abandonnée par Thésée et vouée à la mort dans son île déserte, est enlevée par Bacchus, *qui l'épouse*, et avec qui elle disparaît mystérieusement pour jouir d'un bonheur sans mélange. Bonheur d'une mortelle épousée par un dieu, tout à fait analogue, notons-le, à celui que la déesse Thétis goûtera — mutatis mutandis — avec un mortel.

1. *Loc. cit.*, p. 143.
2. *Ibid.*, p. 145.
3. Je dois noter ici que les éditeurs modernes ont coutume de supposer, à la suite de Bergk, une lacune au début du passage, entre les vers 253 et 254. L'existence de cette lacune ne changerait rien à ce que nous disons ici. Je crois toutefois qu'elle n'est nullement nécessaire. Au lieu de corriger avec Bergk, au vers 254, le *qui tum* des manuscrits en *quae tum*, je le corrigerais en *quicum*, avec le sens de *quibuscum* (= *cum Satyris Silenisque*), et je ferais de *Bacchantes*, au vers 255, un nom propre, équivalent poétique de Bacchae (cf. Ovide, *Metam.*, III, 703 ; VII, 258). Les deux *euhoe* ! sont des interjections qui se détachent du contexte.

Voilà ce qu'évoquent et ce que « suggèrent » les quelques vers en question. Voilà la tradition que suit Catulle, et il est parfaitement clair, pour qui lit son poème en dehors de toute idée préconçue, que l'inséparable cortège de Bacchus, Satyres, Silènes, Bacchantes possédées d'un délire orgiastique, n'est là que pour le pittoresque de la peinture, et que Bacchus apporte à Ariane non le châtiment, mais la délivrance et la consolation.

Laissons ce détail. Le contraste entre les deux aventures amoureuses mises en parallèle par Catulle dans le poème LXIV existe, est intentionnel (les effets de contraste sont, du reste, un des procédés favoris de l'art alexandrin) ; mais il n'est pas fondamental. Faisant allusion à ce contraste et à cette symétrie, Lafaye dit fort judicieusement que le dessein de Catulle est « d'opposer à la joie d'une fête nuptiale le désespoir d'une amante abandonnée[1] ». Voilà qui est dans la note juste. Encore n'est-ce pas là le dessein principal de Catulle, et faut-il chercher ailleurs que dans cette vue, malgré tout superficielle, le sens proprement dit et l'unité vraie du poème.

* * *

Il ne faut pas chercher loin ; il n'y a pas là de secret ; l'intention de Catulle est même si peu compliquée, si peu voilée, qu'il l'a au contraire fortement accusée dans les vingt-cinq derniers vers du poème, qui en donnent indubitablement la clé :

« Ce fut par ces chants, conclut Catulle après le chant des Parques, que la voix divine des Parques annonça jadis à Pélée son heureux destin. »

Et il continue :

« Car, en ce temps-là, les habitants des cieux venaient en personne visiter les chastes demeures des héros et se montraient aux mortels assemblés, qui ne méprisaient pas encore la piété. Souvent le Père des dieux, de retour dans son temple resplendissant, quand l'année ramenait les jours des fêtes sacrées, vit cent taureaux tomber à terre devant lui. Souvent Bacchus, errant sur le sommet du Parnasse, conduisit les Thyades, qui, les cheveux épars, criaient évohé ! quand Delphes tout entière, se précipitant à l'envi hors de ses murailles, accueillait le dieu avec joie devant les autels fumants.

1. G. Lafaye, *op. cit.*, p. 151.

Souvent, dans les luttes meurtrières de la guerre, Mars, ou la déesse qui règne sur le Triton rapide [Pallas], ou la vierge de Rhamnonte [Némésis] encouragèrent par leur présence les bataillons en armes. Mais, depuis que les horreurs du crime ont souillé la terre et que la passion a chassé la justice de toutes les âmes, depuis que les frères ont trempé leurs mains dans le sang de leurs frères, que le fils a cessé de pleurer la mort de ses parents, que le père a souhaité voir les funérailles de son fils premier-né, pour être libre de ravir la fleur d'une vierge transformée en marâtre ; depuis qu'une mère impie, abusant de l'ignorance de son fils, s'est glissée dans sa couche sans craindre d'outrager par son impiété les dieux Pénates, toutes ces horreurs d'une folie perverse qui ne distingue plus le bien et le mal ont détourné de nous la juste bienveillance des dieux. Voilà pourquoi ils ne daignent plus visiter nos assemblées et ne nous permettent plus de les approcher dans la claire lumière du jour[1]. »

Voilà qui est net. Ce développement final, un peu oratoire sans doute, mais ample, nourri, appuyé, dont le thème est que les dieux visitaient autrefois les mortels, mais que, rebutés par leur impiété et leurs crimes, ils ne daignent plus se montrer sur la terre, n'est pas un développement postiche : c'est une pièce essentielle de l'œuvre, une conclusion explicative du poème qui sort du récit lui-même, et qui a été en fait longuement, savamment, continûment préparée. C'est ce qu'il me reste à montrer.

Obéissant à une mode littéraire, Catulle a cherché son sujet dans les vieilles légendes mythologiques. Or, dans ces vieilles légendes, ce qui l'a frappé, séduit, et même ému, c'est la pensée que, dans ces temps lointains et privilégiés, les dieux ne dédaignaient pas de se mêler à la société des mortels. L'âge d'or, c'est pour lui cet âge à jamais disparu où les mortels — l'élite tout au moins des mortels, ceux qu'on appelle et qu'il appelle les « héros » — étaient si purs, si vertueux, animés d'une piété si sincère et si fervente, que les dieux ne se sentaient pas dépaysés parmi eux, qu'ils pouvaient, sans déchéance et sans souillure, entrer en commerce avec eux et les admettre dans leur familiarité[2]. L'imagination de Catulle, comme sa sensibilité, s'exalte à la vision d'un pareil idéal : idéal

1. Traduction Lafaye (Collection des Universités de France) revisée.
2. Cf. Virgile, *Bucol.*, IV, 15 :

« Ille deum uitam accipiet diuisque uidebit
Permixtos heroas, et ipse uidebitur illis. »

qu'il ne peut s'empêcher de comparer aux tristes réalités, aux réalités souvent effroyables, et à l'impiété presque totale de la société contemporaine. — De quelle sorte de piété, humble, ardente, adoratrice, Catulle était lui-même capable à l'égard des dieux, au moins lorsqu'il était abattu et déchiré par la souffrance, nous le savons par l'admirable poème LXXVI du recueil : « Si qua recordanti benefacta priora uoluptas... », qui est bien l'une des plus émouvantes prières que jamais poète ait écrites : « O dieux, s'écrie-t-il, si vous connaissez la pitié, si jamais des infortunés que tenait déjà la mort ont reçu de vous une suprême assistance, laissez tomber vos regards sur le malheureux que je suis, et, si ma vie a été pure (*si uitam puriter egi*), délivrez-moi de ce fléau, de cette peste, qui, se glissant comme un poison glacial jusqu'au plus profond de mon être, a chassé de mon cœur toute joie !... O dieux, accordez-moi cette grâce en récompense de la pureté de mon âme (*O dei, reddite mi hoc pro pietate mea*)[1] ! » Ce rapprochement n'était sans doute pas inutile. — Mais, pour en revenir à notre objet, si Catulle choisit, entre toutes les vieilles légendes, celle des noces de Thétis et de Pélée plutôt qu'une autre, c'est précisément parce qu'elle lui offre l'exemple admirable, unique, d'un mortel épousant une déesse — et quelle déesse ! une déesse aimée de Jupiter et que Jupiter lui-même lui cède :

> Thessaliae columen, Peleu, cui Iupiter ipse,
> Ipse suos diuum genitor concessit amores (v. 26).

C'est parce que cette légende lui offre l'exemple d'une des plus belles rencontres du ciel et de la terre, et d'un des plus heureux succès de ces rencontres merveilleuses. On pense à *Rolla* :

> Regrettez-vous le temps où le ciel sur la terre
> Marchait et respirait dans un peuple de dieux?

Le poème LXIV pourrait recevoir pour épigraphe ces deux vers nostalgiques et ravissants. — Voilà, dans tous les cas, le sens du poème de Catulle, révélé, déclaré par le poète lui-même, en termes qui n'ont rien d'équivoque.

Parcourons maintenant le poème d'un bout à l'autre, nous verrons que cette idée fondamentale, qui est même la seule « idée » du poème, est suggérée au lecteur dès les premiers vers, et que Catulle

1. Traduction inédite. — Noter la parenté des sentiments qui inspirent les deux poèmes, pourtant si différents l'un de l'autre.

ne perd aucune occasion d'y revenir, de l'exprimer plus ou moins explicitement, au fur et à mesure que son sujet se développe. Elle circule pour ainsi dire d'une manière latente d'un bout à l'autre du poème, et elle affleure çà et là.

Dès le vers 8, on nous rappelle que c'est Minerve elle-même qui, de ses propres mains, a construit le vaisseau Argo pour l'élite de la jeunesse argienne :

> Diua quibus retinens in summis urbibus arces
> Ipsa leui fecit uolitantem flamine currum,
> Pinea coniungens inflexae tecta carinae.

Au vers 15, les Néréides apparaissent ; leur étonnement de voir passer ce « char volant » sur les eaux est tel qu'elles ne songent pas à se dérober aux regards des mortels qui le montent :

> ... Illa atque alia uiderunt luce marinas [1]
> Mortales oculis nudato corpore Nymphas,
> Nutricum tenus extantes e gurgite cano (v. 16-18).

Ainsi, dès le début, dès le préambule, voilà les dieux et les mortels rapprochés, mis en présence. Et puis voici Pélée qui s'éprend de Thétis :

> Tum Thetidis Peleus incensus fertur amore (v. 19).

Et Thétis qui l'accepte pour époux :

> Tum Thetis humanos non despexit hymaeneos (v. 20).

Et le père de Thétis, le vieux Nérée, qui consent à cette union, tout comme un père de race humaine :

> Tum Thetidi pater ipse iugandum Peleа sensit (v. 21).

Rien n'est plus caractéristique que l'apostrophe aux demi-dieux, aux « héros » (malheureusement tronquée dans les manuscrits), qui suit immédiatement :

> O nimis optato saeclorum tempore nati
> Heroes, saluete, deum genus, o bona matrum
> Progenies, etc. (v. 22 sqq.)

avec l'apostrophe plus particulière à Pélée à laquelle elle aboutit et les exclamations par lesquelles celle-ci se termine :

> Tene Thetis tenuit, pulcherrima Nereide?

1. Le début de ce vers est altéré dans les manuscrits. Je lirais peut-être : « Illa, alia atque alia... »

Tene suam Tethys concessit ducere neptem
Oceanusque, mari totum qui complectitur orbem? (V. 27-30.)

(Est-il vrai que Thétis, la plus belle des Néréides, te reçut dans ses bras? Est-il vrai que Téthys et l'Océan, dont les eaux embrassent l'univers, t'acceptèrent pour époux de leur petite-fille?).

Admiration, émerveillement, envie, regret, nostalgie : tels sont les sentiments du poète que laissent percer ces vers vibrants, si proches par leur mouvement et leur expression du « Regrettez-vous le temps » de Musset.

Le préambule prépare donc de loin l'épilogue. Le préambule illustre d'avance, de façon vivante et pittoresque, l'idée que l'épilogue formulera, en manière de conclusion et de leçon.

Quant à la partie principale du poème, c'est-à-dire à la peinture de la fête nuptiale, elle se divise expressément en deux tableaux successifs : nous assistons d'abord à la partie *humaine* de la fête, puis à sa partie *divine*. Car, si les dieux se mêlent volontiers aux héros, qui sont l'aristocratie de cette société primitive, ils ne frayent cependant pas avec le vulgaire, avec la foule commune des mortels : il y a des distances à garder, un protocole à observer. Aussi les dieux ne descendront-ils chez Pélée qu'après que les visiteurs humains auront quitté le palais. — Les visiteurs humains, c'est toute la Thessalie (« tota Thessalia »), accourue pour témoigner sa joie et sa sympathie à Pélée, et qui défile dans son palais, apportant des présents de noces ; en particulier les cultivateurs, qui ont quitté leurs champs, leurs charrues, et qu'éblouissent les somptuosités de cette pompe royale. On nous rappelle en passant que le lit nuptial est destiné à une déesse : « puluinar diuae geniale » (v. 47). Là se trouve la description de la fameuse draperie. Après quoi nous assistons au départ de tous ces hôtes mortels qui cèdent la place aux dieux, avec discrétion et respect :

Quae postquam cupide spectando thessala pubes
Expleta est, sanctis coepit decedere diuis (v. 267).

Ces vers de transition, qui forment pour ainsi dire charnière, marquent bien que telle est pour Catulle la grande division de son poème.

Le ciel succédant à la terre, nous voyons donc arriver Chiron, Pénée, chargés de présents, Prométhée, Jupiter, Junon, leurs enfants. Seuls s'abstiennent et restent au ciel Phébus et Diane, qui,

eux, désapprouvent par morgue cette mésalliance et n'ont que du mépris pour Pélée :

> Pelea nam tecum pariter soror aspernata est
> Nec Thetidis taedas uoluit celebrare iugalis (v. 301).

Ils protestent par leur absence : détail caractéristique, qui paraît bien être de l'invention de Catulle, et qui montre à quel point les dieux prennent à cœur les affaires humaines, combien ils sont « humains » eux-mêmes ! — Mais ils ont beau bouder, on se réjouira sans eux. C'est pour les dieux que les tables du festin nuptial ont été dressées dans le palais royal, et ils y prennent place. Pendant qu'ils font honneur à ce repas offert par un mortel, les Parques en personne entonnent le chant d'hyménée où elles célèbrent, de leur voix divine (« diuino e pectore »), avec la beauté de la jeune déesse Thétis, la gloire, présente et future, de ces deux mortels, homme et demi-dieu, Pélée et Achille. Jamais mortels n'ont été l'objet d'une telle prérogative ; il semble même que les Parques ne se soient dérangées en semblable circonstance qu'une seule fois, pour les noces de Jupiter et de Junon. — Nous rejoignons ainsi l'épilogue, où nous avons vu Jupiter, Bacchus, à cette époque bienheureuse, se montrant en personne dans leurs temples au moment des sacrifices que les mortels leur offrent chaque année ; Mars, Minerve, Némésis apparaissant sur les champs de bataille (comme dans Homère) et encourageant les guerriers. Et dans tout cela il ne s'agit pas de miracles, de cas prodigieux et exceptionnels, mais d'un état de choses habituel, normal, malheureusement révolu depuis de longs siècles et dont le poète déplore la disparition, imputable à la corruption et à la malice des hommes.

Bref, c'est cette idée de la présence familière des dieux parmi les hommes aux temps héroïques qui, présente tout au long du poème, en crée le climat et l'atmosphère. Elle enveloppe et imprègne, sans qu'il s'en rende compte, l'esprit du lecteur ; mais il ne faut, somme toute, qu'un léger effort d'attention et d'analyse pour la dégager du texte lui-même et s'apercevoir qu'en fin de compte elle a déterminé le choix du sujet, elle donne au poème sa signification et elle en commande la composition générale. Elle en fait, en un mot, l'unité.

Il reste, à vrai dire, un point gênant. Est-ce que le vaste développement consacré à Ariane et à Thésée, développement introduit

par le biais d'une description épisodique et qui prend un si grand relief, n'échappe pas à cette unité générale du poème? L'arrivée finale de Bacchus, passionnément épris de la belle Ariane, c'est bien encore l'intervention d'un dieu dans une aventure humaine, et nous avons déjà montré que c'est un point par où les deux légendes conjuguées dans ce poème se rejoignent ou se ressemblent. Mais le reste? Mais les deux cents vers qui précèdent? — La vérité est, me semble-t-il, que l'épisode d'Ariane et de Thésée ne rompt pas l'unité du poème telle que nous l'avons définie, mais doit son existence dans le poème à une raison d'un autre ordre. Peut-être Catulle, en commençant son poème sur les amours de Thétis et de Pélée, n'avait-il pas eu d'avance l'idée d'y insérer comme un autre poème sur les amours d'Ariane et de Thésée. Mais l'association des idées a joué : de ces deux thèmes à la fois héroïques et érotiques, l'un a appelé l'autre, et chacun d'eux a été traité pour lui-même. Voilà, je crois, toute la genèse de l'œuvre, étant toujours entendu que les principes de l'art alexandrin y ont présidé, sans aucun souci des rapports et des proportions classiques.

* * *

Que cela ait dérouté lecteurs et critiques, c'est trop naturel. Cela ne justifie nullement le paradoxe de ceux qui, comme Ramain, voient dans l'histoire d'Ariane et de Thésée le sujet principal du poème. Cela ne justifie pas davantage les réflexions qu'ils sont amenés à faire, en partant de ce point de vue faux, sur la structure générale du poème. C'est ainsi que Ramain déclare délibérément que nous sommes « en présence d'une audacieuse tentative de transporter en poésie les procédés de composition de la peinture ». Quels procédés? Celui qui consiste, dans la composition picturale, à disposer autour d'un motif central des motifs secondaires, destinés à le faire valoir. « Le lecteur, écrit-il, sera tout naturellement induit à se représenter l'ensemble (du poème LXIV) comme une œuvre picturale, formée d'une composition centrale, représentant la légende d'Ariane, et autour de laquelle seraient disposés, comme un cadre ou une bordure, les épisodes d'une autre légende, celle de Pélée et de Thétis ; ou bien encore, il pourra imaginer que ces derniers se suivent sur une frise transversale surmontée en son milieu

par la composition principale[1]. » On sent combien tout ceci est précaire, et tiré par les cheveux. Si j'en parle, c'est qu'il y a malgré tout, en redressant les choses, quelque chose à en retenir. Il me paraît réel, en effet, que Catulle, en bon Alexandrin, s'est efforcé dans ce poème de rapprocher dans une certaine mesure la poésie des arts plastiques, mais beaucoup moins de la peinture que de la ciselure ou de la broderie. Dans ce poème, il y a un « fond », qui est lui-même d'une belle et élégante matière et d'un beau travail, et sur ce fond ouvragé certaines images en relief qui se détachent avec éclat. Ce sont ces reliefs, ces ornements en saillie, qui attirent et retiennent d'abord l'œil ; mais ils ne doivent ni nous induire à des erreurs de perspective, ni nous tromper sur la constitution générale de l'œuvre.

Enfin, ce côté plastique de l'œuvre ne doit pas nous faire oublier la valeur mélodique et musicale de certains morceaux, qui sont proprement, malgré le mètre, des morceaux lyriques : les plaintes d'Ariane, le chant des Parques. La poésie côtoie ici la musique ; on peut presque dire qu'elle l'appelle.

Mais surtout tous ces éléments disparates, poétiques, plastiques, musicaux, s'amalgament et s'harmonisent entre eux d'une manière unique ; et c'est bien, en fin de compte, une impression d'harmonie, d'une grande délicatesse esthétique, que nous laisse ce poème, si singulièrement conçu et charpenté. Cette harmonie, d'où provient-elle, sinon de ce que le poète a accordé un soin égal et minutieux à toutes les parties constituantes de son œuvre, au tissu comme à la broderie, aux parties narratives comme aux parties plastiques, aux parties plastiques comme aux parties mélodiques? C'est à cette égalité d'application dans le travail, à cette égalité de perfection dans l'exécution, qu'est due la réputation de cet ἐπύλλιον latin, seul de son espèce, qui, sans ces mérites proprement techniques, nous laisserait, je le crains, presque aussi froids que le poème du même Catulle sur la *Chevelure de Bérénice*[2].

René Waltz.

1. *Loc. cit.*, p. 150 sq.

2. Cet article était rédigé avant que j'aie pu prendre connaissance du mémoire de M. Bardon sur l'*Art de la composition chez Catulle* (Paris, Les Belles-Lettres, 1943). Mais les quelques pages (39 sqq.) consacrées au poème LXIV, et où l'auteur, à une restriction près, adopte les conclusions de Ramain, n'apportent rien, me semble-t-il, qui infirme les observations présentées ici. — Je m'en voudrais, par ailleurs, de ne pas rappeler en terminant la belle et charmante étude de Louis Séchan, parue dans la *Revue des Cours et Conférences* des 30 mars et 30 mai 1931 sous ce titre : *Le Roman de Thétis et Pélée*.