III

NOTES SUR PROPERCE

I. — LA COMPOSITION DE L'ÉLÉGIE A VERTUMNE

PAR PIERRE GRIMAL

Professeur à la Faculté des lettres de Bordeaux

Il y a une dizaine d'années, Mlle M. Schmidt établissait, dans une étude fort ingénieuse, que la composition des poèmes de Catulle et, à leur suite, celle des *Géorgiques*, obéissent à des lois numériques subtiles dont certaines œuvres alexandrines leur fournissaient le modèle[1]. Si, dans le détail, les analyses de Mlle Schmidt et ses arguments appellent quelques réserves, surtout sur le point des *Géorgiques*, œuvre de longue haleine dont l'inspiration déborde les schémas trop rigides[2], les rapprochements dont elle appuie sa thèse sont trop nombreux et trop probants pour que celle-ci ne contienne pas une large part de vérité. Nous voudrions ici appliquer sa méthode à un poème dont elle ne parle point et qui, pourtant, relève de la même technique : l'élégie que Properce consacre au dieu Vertumne[3]. Nous voudrions aussi, dépassant l'analyse purement numérique, montrer quelle lumière nouvelle celle-ci peut jeter sur l'interprétation de la poésie de Properce.

A cette analyse numérique, le poète nous convie lui-même lorsqu'il écrit, à la fin de son élégie : « il ne me reste que six vers... telle est la limite imposée à ma course dans la carrière[4] ». Par conséquent, le *nombre* des vers revêt ici une importance particulière.

Si nous examinons la suite des idées, nous constatons que le poème se divise en quatre grandes parties, de la façon suivante :

A. — Vers 1 à 18. Brusque entrée en matière ; le dieu se nomme et pose la question de l'étymologie de son nom, thème majeur et prétexte de toute l'élégie, et, aussitôt, il indique les fausses étymolo-

1. M. Schmidt, *Die Komposition von Vergils Georgika*, in *Stud. zur Gesch. u. Kultur des Altertums*, XVI, 2/3, 1930.
2. Voir le compte-rendu de J. Bayet, in *Revue crit.*, 1921, p. 212-215.
3. *Élégies*, IV, 2.
4. V. 57-58 : *sex superant uersus... haec spatiis ultima creta meis.*

gies proposées habituellement (*uert-amnis* ; *uert-annus*) que, lui, il n'accepte pas.

B. Vers 19 à 32. — En fait, par nature, Vertumne est apte à toutes sortes de transformations. Successivement, il peut se faire fille légère, faneur, soldat, plaideur, ivrogne, Bacchus et Phébus.

C. Vers 33 à 46. — Il peut également prendre d'autres formes : chasseur, oiseleur, cocher, écuyer, pêcheur à la ligne, colporteur, berger, vendeur de roses, jardinier enfin. Cette série d'incarnations se distingue nettement de la précédente et constitue un ensemble à part. Le *mouvement* change, avec le vers 33 ; les secondes personnes dont il était fait usage jusque-là (*uoles*, v. 22 ; *indue*, v. 23 ; *da*, v. 25 ; *iurabis*, v. 26 ; *clamabis*, v. 30 ; *cinge*, v. 31 ; *dabis*, v. 32) disparaissent complètement. De plus, la première série d'incarnations se termine avec le distique 31-32 par un « élargissement stylistique » obtenu à l'aide d'un chiasme et d'une anaphore :

cinge caput mitra, speciem furabor Iacchi ;
furabor Phoebi, si modo plectra dabis.

Ces vers forment visiblement la *clausule* d'un développement [1].

D. Vers 47 à 64. — Le mot de l'énigme, c'est que le nom de Vertumne fait allusion à ses facultés de transformation. Tel est le sens du mot dans la « langue de ses pères [2] ». Le dieu rappelle sa venue à Rome ; il aspire à y rester éternellement, et le poème se termine par des vœux en faveur de l'artiste qui a façonné la statue [3].

Ainsi, les soixante-quatre vers de ce poème se laissent aisément grouper, pour le sens, en quatre grandes parties symétriques sui-

1. Au point de vue métrique, noter, dans l'hexamètre, l'alternance régulière des dactyles et des spondées, et les deux spondées initiaux du pentamètre, combinaison qui vise certainement un effet.

2. En latin, ou en étrusque? Est-ce une étymologie « étrusque » (fantaisiste) de *uerto*, ou une homonymie entre le participe médio-passif **uortumnus* et Voltumna, Vertumnus, divinité étrusque?

3. Le commentaire de l'éd. Butler et Barber, Oxford, 1933, p. 333, coupe le poème ainsi : 168 ; 9-18 ; 19-48 ; 49-64. Les transformations sont englobées dans une même partie, qui déborde jusqu'au vers 48. Cette dernière coupure nous semble malheureuse ; elle sépare une phrase en deux :

(47) *at mihi quod formas unus uertebar in omnis*
nomen ab euentu patria lingua dedit ;
(49) *et tu, Roma, meis tribuisti praemia Tuscis*
(unde hodie Vicus nomina Tuscus habet).

La coupe avant 47 nous semble se justifier par la présence de la particule forte *at*, qui oppose la proposition qu'elle annonce au développement précédent. Voir ci-dessous.

vant le schéma numérique : 18 + 14 + 14 + 18. La pièce entière admet un centre de symétrie après le 16e distique.

Ce schéma, tel qu'il résulte de la suite des idées, répond aux grands *mouvements* du poème. La première partie se termine par une période de six vers dont l'unité est soulignée par des correspondances de termes (*prima*, v. 13, qui domine toute la phrase ; *autumnalia*, v. 15, répondant à *aestiuo*, v. 16 ; surtout, répétition anaphorique de *hic* dans les deux derniers distiques, v. 15 et 17). Brusquement, avec le vers 19, la deuxième partie débute par une asyndète qui n'est pas sans dureté : *mendax fama noces*... Nous avons montré qu'une opposition analogue s'établit entre la fin de la seconde partie et le début de la troisième. De même encore, la troisième partie se termine par un tableau gracieux et achevé, auquel s'oppose brusquement le *at mihi* du vers 47, début du dernier « mouvement ».

Un autre parallélisme de détail, enfin, vient confirmer cette division : des concordances d'expression entre les vers qui commencent respectivement la première et la quatrième partie :

v. 1 : *quid mirare meas tot in* UNO *corpore* FORMAS?
et v. 47 : *at mihi, quod* FORMAS UNUS *uertebar in omnis*
v. 2 : *accipe Vertumni signa* PATERNA *dei*
et v. 48 : *nomen ab euentu* PATRIA *lingua dedit.*
v. 3 : TUSCUS *ego* TUSCIS *orior nec poenitet*...
et v. 49 : *Et tu, Roma, meis tribuistis proemia* TUSCIS.

On voit que les mots significatifs de chacun des trois vers initiaux ont été repris dans les vers symétriques de la partie finale. Serait-ce par hasard?

* * *

Telle est la symétrie générale du poème. Mais, à l'intérieur de chaque partie, la composition n'est pas moins rigoureuse. Les deux parties extrêmes, qui se correspondent, se composent respectivement de trois groupes de six vers chacun, centrés également autour d'une idée :

A. — Vers 1 à 6 : introduction ; indication de l'opposition Étrurie-Rome, l'un des thèmes majeurs du poème. Cette opposition se retrouve dans les vers 47 à 58 qui forment une période rythmique définie, terminée par une ponctuation forte.

B. — Vers 7 à 12 : les fausses étymologies. Ces six vers forment une unité stylistique aussi bien qu'intellectuelle, l'idée centrale étant celle de *uertere*. Serait-il trop subtil de rapprocher les six vers symétriques de la quatrième partie (vers 53 à 58 : *uidi ego labentis acies...*) où est *suggérée*, mais non exprimée, l'idée de *uertere terga*?

C. — Vers 13 à 18 : les offrandes rituelles au dieu, raisins, cerises, prunes, pommes et poires. Ces allusions à l'image de la statue, telle que la voyait le passant, sont à rapprocher des six derniers vers du poème, expressément détachés par Properce : *stipes acernus eram* (v. 59 et suiv.), qui attirent eux aussi l'attention sur la statue elle-même.

Les deux parties centrales ne se prêtent pas à des jeux analogues. Dans un poème en distiques, un ensemble de quatorze vers ne peut se diviser de façon symétrique (et nous verrons que la symétrie était ici une nécessité pour Properce) qu'en sept groupes égaux. Telle est bien la solution adoptée par le poète, qui se contente de juxtaposer ses distiques en refusant toute période plus ample. Tout au plus la nécessité de marquer le changement de mouvement entre la troisième et la quatrième partie l'a-t-elle conduit à mettre une liaison plus étroite entre les deux derniers distiques de la troisième : « *nec flos ullus...* », au vers 45. Il résulte de ce parti pris l'impression d'un développement heurté, sans cesse haché, comme un halètement : impression que donne, précisément, une succession ininterrompue de transformations rapides, sans transition ; et les asyndètes que l'on remarque en grand nombre dans ce passage ne sont que l'instrument grammatical de cette construction rythmique, elle-même, en dernière analyse, au service de l'effet stylistique.

Nous voyons, par conséquent, que Properce a dessiné dans son élégie des harmonies numériques qui ne peuvent être dues au hasard, et que, tout entière, elle se résume dans une formule arithmétique :

$$(6 + 6 + 6) + (7 \times 2) + (7 \times 2) + (6 + 6 + 6),$$

qui exprime la parfaite symétrie du poème.

Cette formule permet de faire justice d'opinions hypercritiques sur la transmission du texte. On a supposé, d'une part, que les vers 41 à 46 : « *Nam quid ego adiciam...* », jusqu'à : « *impositus*

fronti langueat ante meus », c'est-à-dire le développement sur l'incarnation de Vertumne comme jardinier, étaient déplacés et devaient être mis après le vers 18, soit après le passage où le dieu rappelle les offrandes de fruits que l'on a coutume de lui faire [1].

Indépendamment des arguments que l'on peut faire valoir contre cette transposition, tirés du sens et de la suite des idées [2], on voit maintenant qu'en l'acceptant on bouleverserait complètement les symétries reconnues et qu'on mutilerait l'économie interne de l'œuvre.

D'autre part, le distique « *Est etiam aurigae species...* » (vers 35-36) a été suspecté [3] ; on a voulu y voir une glose un peu gauche introduite dans le texte. Mais la gaucherie de ces vers, si elle est réelle, est de Properce lui-même, et non d'un imitateur malhabile. A les supprimer, la troisième partie devient boiteuse, avec six distiques seulement contre les sept de la seconde.

Donc, dans l'ensemble, les thèses hypercritiques sont insoutenables et cette constatation devra nous inciter à rejeter moins précipitamment la tradition manuscrite dans les cas où, à l'inverse de ce qui se passe ici, des critères purement formels ne viennent pas la garantir.

* * *

Pourquoi, dira-t-on, Properce s'est-il astreint à suivre un schéma numérique aussi rigoureux?

Une première raison peut, sans doute, apparaître, si l'on remarque que ce poème n'est, au fond, qu'une longue épigramme à la manière « alexandrine », une longue harangue prêtée à une statue qui interpelle les passants et raconte son histoire. L'*Anthologie palatine* nous fait connaître un grand nombre de telles pièces. Properce se souvenait donc ici plus qu'ailleurs des modèles hellénistiques ; il reprenait la tradition des « néotéroi ». Il était naturel, par conséquent, qu'il eût recours à l'un des procédés qui leur

1. Voir P. J. Enk, *Ad Propertii carm. comm. crit.*, Leipzig, 1911, p. 301, qui admet cette transposition.

2. Dans le premier développement, il s'agit d'une *fausse* étymologie : *uert-annus* ; dans le second, d'une *vraie* (au dire du dieu), sa transformation en jardinier. Les deux passages se complètent moins qu'ils ne s'opposent, et cela en six vers chacun, à la fin de la première et de la troisième partie ; ils sont, en un sens, symétriques ; c'est l'une des symétries secondaires du poème.

3. Enk, *ibid.*, p. 304.

étaient chers, celui des symétries numériques. Mais cette raison, si elle n'est pas sans poids, demeure faible ; elle n'indique au mieux qu'une possibilité qui lui était offerte ; elle n'explique pas son choix.

Déjà les vers mystérieux de Vertumne à la fin de son monologue : « il ne me reste plus que six vers... », ont arrêté notre attention. Quelle est cette « ligne d'arrivée » (*ultima creta*) vers laquelle il se hâte? Y avait-il un nombre déterminé de vers à atteindre? Mais quelle obligation pouvait ainsi contraindre un poète?

C'est que le nombre total des vers du poème n'est pas quelconque ; il est, en effet, égal à 64, et 64 possède de multiples propriétés, à la fois arithmétiques et occultes. Pour nous, 64 est la sixième puissance de 2. Cela entraîne différentes relations arithmétiques que nous allons essayer d'exprimer dans la terminologie antique.

Si nous nous reportons au traité de Théon de Smyrne, nous constatons que 64 est d'abord un nombre « pairement pair[1] », c'est-à-dire qu'il ne contient aucun élément impair dans ses composants. Toutefois, il est en même temps cubique et carré et, dans la série des carrés, c'est le premier qui possède cette propriété[2] ; donc, il participe à la fois de la dyade et de la triade. Mais, surtout, il est en rapport étroit avec la *tétractys*.

De la *tétractys* fondamentale 1, 2, 3, 4, les Pythagoriciens en déduisaient une seconde, elle-même double, et qui correspondait respectivement, dans le genre pair et le genre impair, au point, à la ligne, à la surface et au volume (c'est-à-dire à l'unité, la puissance 1, au carré et au cube) ; la série 1, 2, 4, 8, à côté de la série des puissances impaires correspondantes : 1, 3, 9, 27[3]. Or, le nombre 64 est le produit des termes de cette *tétractys* paire : $1 \times 2 \times 4 \times 8 = 64$. Par conséquent, le poème tout entier est placé en quelque sorte « sous l'invocation » de la *tétractys* paire, qu'il résume et exprime.

Or, on sait que, par sa force même, la *tétractys* symbolise le monde tout entier dans sa structure secrète, et chaque genre de *tétractys* répond à un ordre, sensible ou supra-sensible[4] : ordre des

1. Théon, *Ce qu'il faut savoir...*, éd. Dupuis, I, 8.
2. Id., I, 20.
3. Id., II, 37 et suiv.
4. Id., II, 38.

formes, des éléments, des solides, de la vie sociale, etc. La *tétractys* paire, selon Théon de Smyrne, correspond terme à terme à la ligne droite, à l'aire plane, aux solides à surfaces planes (cube, etc.) ; elle apparaît essentiellement comme épanouissant l'idée de la *dyade*. Or, la dyade est « le premier changement..., type de la formation de la matière, de tout le sensible, du devenir, du mouvement, de l'accroissement, de l'addition, de la communauté, de la relation [1] ». On comprend dès lors pourquoi la *tétractys* paire, qui exprime l'essence du principe du devenir, pouvait dominer un poème consacré au dieu du changement et de toute transformation.

Nous avons constaté de plus que 64 était à la fois une puissance paire et une puissance impaire. Il unit donc en lui l'essence des nombres carrés et des nombres cubiques. Par conséquent, il retrouve par ce biais la *triade*, qui est « multitude [2] ». L'union de la dyade et de la triade, réalisée dans le nombre 64, portait le nom de *mariage* [3], car elle unissait le principe pair féminin et la triade premier impair, essentiellement masculin [4].

On remarquera à ce propos que la première transformation prêtée à Vertumne est une incarnation *féminine* : « revêts-moi d'un voile de Cos, et je deviendrai une fille lascive [5] », à laquelle s'oppose aussitôt, dans le pentamètre, une incarnation masculine symétrique : « si je mets une toge, qui dirait que je ne suis pas un homme [6] ? » Cette ambiguïté du sexe, sur laquelle le poète attire d'abord l'attention, *avant toute autre transformation* se trouve donc symbolisée (et son importance expliquée) par l'architecture numérique de l'œuvre.

Une fois ces principes posés, la composition de l'ensemble se déduit avec rigueur : poème consacré à la dyade, cette élégie devra être symétrique et, en effet, ses parties se répondent exactement deux à deux. Au lieu de se borner à répéter cette division binaire, et de composer selon la formule : 16 + 16 + 16 + 16, Properce reprend le second thème, celui du *mariage*. Les deux parties

1. Théon, *Ce qu'il faut savoir...*, éd. Dupuis, II, 41 : Πρώτη δ' αὔξη καὶ μεταβολὴ ἐκ μονάδος εἰς δυάδα ... καθ' ἣν ὕλη καὶ πᾶν τὸ αἰσθητὸν καὶ ἡ γένεσις καὶ ἡ κίνησις καὶ ἡ αὔξησις καὶ ἡ σύνθεσις καὶ κοινωνία καὶ τὸ πρός τι.
2. Id., II, 42 : Διὸ καὶ πρώτη λέγεται (ἡ τρίας) πάντα εἶναι. Voir trad. Dupuis, éd. cit., *ad loc.*
3. Id., II, 45.
4. Plut., *Quest. rom.*, CII, p. 288 c.
5. Vers 23 : *indue me Cois fiam non dura puella.*
6. Vers 24 : *meque uirum sumpta quis neget esse toga?*

extrêmes se composent donc de *trois* parties de *six* vers chacune. Le nombre 18, dans lequel s'unissent aussi dyade et triade, principe féminin et principe masculin, devait nécessairement être introduit dans une œuvre consacrée à un dieu qui était autant celui de la fécondité que celui du changement.

Restaient vingt-huit vers : la nécessité d'une composition symétrique, fondamentale, les divisait en deux groupes de quatorze vers. Contraint par la forme même du distique, Properce, comme nous l'avons vu, rencontrait ici le nombre sept, lui-même total auquel on arrive en additionnant les trois premiers termes de la *tétractys* paire. Et sept est assez important par lui-même dans la tradition pour que deux périodes successives de sept distiques ne passent pas inaperçues auprès de tout lecteur attentif à ce jeu des combinaisons numériques.

Nous voyons, par conséquent, que Properce a mis dans cette élégie un sens caché : Vertumne, dieu obscur, dieu de carrefour, aux attributs mal définis, se trouve élevé à la dignité de principe cosmique : le principe même du changement. Cette intention du poème ne pouvait échapper à des Romains de l'époque augustéenne, préparés par la renaissance du Pythagorisme et la mode des spéculations astrologiques à réfléchir sur les nombres et leurs significations occultes. Ce n'est sans doute pas un hasard si, dans le recueil, l'élégie à Vertumne suit la « consultation de l'astrologue », la première du livre IV, elle-même si mystérieuse à tant d'égards.

S'ensuit-il que nous puissions faire de Properce un disciple de ces « néo-pythagoriciens », dont M. Carcopino a révélé l'importance dans l'histoire de la pensée de cette époque? Il serait peut-être aventureux de l'affirmer. Que les spéculations théologico-mathématiques ne lui aient pas été étrangères, cela est certain, mais peut-être n'y voit-il qu'un jeu plaisant, où se complaît son goût de l'érudition et des choses curieuses. Son traitement des thèses astrologiques dans la première élégie du livre IV n'est pas sans ironie. Par exemple, la menace finale prêtée à Horos :

« *octipedis Cancri terga sinistra time*[1] »,

semble bien n'être qu'une plaisanterie. Sans doute, chaque partie du « corps » des Signes a une zone d'influence qui lui est propre,

1. IV, 1, 150.

mais précisément le Cancer, vu par-dessous, ne possède qu'un *ventre* et n'a pas de dos[1].

Si Properce tourne ainsi l'astrologie en ridicule (et le reste du poème ne dément pas l'ironie de ce trait final), pourquoi mettrait-il des convictions métaphysiques dans l'arithmétique de Vertumne?

Nous croirions plus volontiers qu'il a vu dans ces jeux numériques essentiellement un raffinement littéraire, au service de l'expression poétique. Le procédé est d'autant plus remarquable que ce poème est écrit en distiques et qu'il se prête, par conséquent, avec bien moins de facilité, à des combinaisons arithmétiques que les poèmes de Catulle, d'Horace et de Virgile, écrits en vers uniformes. Au schéma métrique imposé par le genre élégiaque, il devait en superposer un autre, qu'il s'imposait à lui-même, et la tyrannie du symbolisme accroissait encore le mérite de la difficulté vaincue. De quoi tenter un poète précieux.

On songe aux autres poètes qui s'imposèrent ainsi des tyrannies calculées, à Dante et à la composition ternaire de la *Divine Comédie*, depuis le nombre des « *cantiche* » jusqu'à la triade élémentaire, la *terza rima*, comme, dans une cathédrale, le thème de la Trinité est inscrit partout, dans le travail des ogives et l'ordonnance des portails[2]. On songe aussi à la disposition mathématique de la *Délie* et à celle du *Microcosme*, où Maurice Scève se livrait, lui aussi, à de telles combinaisons de symboles[3].

De Properce à Dante, à Pétrarque et aux poètes lyonnais, y a-t-il une tradition continue? Oui, en un sens : la mystique des nombres n'a jamais cessé de vivre, du moyen âge jusqu'à nos jours. Non, si l'on ne considère plus cette mystique en elle-même, mais comme l'instrument d'une création poétique. Pour Properce, comme pour Dante, tous deux créateurs de leur « langue » et de leur expression, la composition numérique est d'abord une discipline du poème. Dans l'élégie à Vertumne, c'est un moyen de rompre la monotonie du distique élégiaque, d'ordonner des parties, de créer des *mouvements* et des périodes en un genre où la

1. Manilius, II, 253 : *patulam distentus in aluum.*

2. Cf. Hauvette, *Dante*, Paris, 1911, p. 220-223 ; cf. p. 286. De semblables recherches, on le sait, se retrouvent chez Pétrarque, etc.

3. Voir F. Brunetière, *Rev. Deux-Mondes*, 1900, p. 903 ; Valéry Larbaud, *Ce vice impuni...* ; *Domaine français*. Étude sur Scève ; E. Parturier, éd. de *Délie*, Paris, 1916, p. XXVIII-XXX. Voir, sur ces problèmes, A. M. Schmidt, *La poésie scientifique...*, Paris, 1939.

simple juxtaposition de côla rythmiques prévus, un hexamètre et sa clausule pentamétrique à forme quasi fixe, semblait paralyser toute création véritable. Et nous sommes au cœur même de l'invention romaine de l'élégie.

Dans un poème d'amour, un monologue passionné, l'élan lyrique était un principe de composition suffisant ; il engendrait naturellement, comme de lui-même, des périodes liées, suggérait des ruptures brusques, des retours périodiques de thèmes[1] ; mais dans une élégie aussi froide, aussi dénuée de passion, il fallait un secours extérieur, purement formel. Properce l'a demandé aux nombres, se montrant ainsi à la fois poète *symboliste*, soucieux d'inscrire dans ses vers « le chiffre des choses » et, plus simplement, *poète*, conscient de la perfection que confèrent aux œuvres les « gênes concertées »[2].

Pierre GRIMAL.

Caen, avril 1943.

IV

INTERPOLATION OU OMISSION? A PROPOS DE LA RÈGLE DE SAINT BENOIT ET DE CELLE DU MAITRE

PAR DOM R. WEBER
de l'Abbaye Saint-Jérôme, Rome

Composée dans la première moitié du VI^e^ siècle, la « Regula monachorum » ou « Regula monasteriorum » de saint Benoît est, on le sait, l'un des principaux documents rédigés en latin vulgaire, d'au-

1. Étudier, par exemple, à ce point de vue l'élégie 3 du même livre : la lettre d'Aréthuse à Lycotas.

2. Cet article, écrit avant la parution de l'ingénieuse étude de M. P. Maury sur l'*Architecture des Bucoliques* (*Lettres d'Humanité*, t. III (1944), p. 71 à 147), n'a pu faire état de résultats analogues à ceux auxquels nous a conduit l'analyse du *Vertumne*. — A propos des spéculations astrologiques et hermétiques semblables à celles dont nous croyons déceler l'influence chez Properce, on rapprochera le symbolisme numérique attribué à la statue de Janus, de l'Argilète, dont les doigts passaient pour *chiffrer* le nombre 365 (Macrobe, *Sat.* I, 9, 10 ; cf. *Lettres d'Humanité*, IV (1945), p. 113).