de Philotime, dont le rôle annonce en tout point nos Euphorbes et nos Narcisses, moindre sans doute que celle de Térentia, prête à couvrir dans son affranchi l'instrument et l'associé de ses spéculations. A moins de rompre une union sourdement ébranlée, que pouvait faire le proconsul, une fois réparé le tort causé à Milon, que de retirer ses clés à Philotime, de prendre sa défaite avec philosophie :

le passé est passé, laissons, quoi qu'il nous coûte...

et de s'en remettre à l'esprit du soin de flétrir en deux langues « ce merveilleux *brouilleur* et vrai fils de Laërte[1] ».

A. HAURY.

VII

A PROPOS DU CARMEN 64 DE CATULLE

PAR J.-P. BOUCHER
Assistant à la Faculté des Lettres de Lyon

SOMMAIRE. — *Critique des interprétations jusqu'ici proposées, dont chacune met trop exclusivement l'accent sur un aspect de l'œuvre. Il faut, chez Catulle, reconnaître le lien entre la sensibilité et l'esthétique, pourvues l'une et l'autre de moyens d'expression appropriés, avec recours sans asservissement aux formes littéraires traditionnelles.*

L'histoire de l'interprétation de cette pièce est longue, et son titre même comme le genre où l'on doit la classer font problème. Depuis la note du *Sangermanensis* et les éditeurs de la Renaissance, on l'a souvent intitulée « Épithalame de Thétis et Pélée », Wilamowitz (*Hellenistische Dichtung in der Zeit des Kallimachos*, Berlin, 1924, II, p. 298) la qualifie d'ἔπος, de nombreux érudits la définissent par le terme d'ἐπύλλιον. Mais J. F. Reilly (*Origins of the word epyllion*, *Classical Journal*, XLIX, 1953-1954, p. 111-

1. *Att.*, VII, 1, 9 (Athènes, 16 octobre 50) : « Redeamus domum. Diiungere me ab illo uolo. Mirus est φυράτης, germanus Lartidius, ἀλλὰ τὰ μὲν προτετύχθαι ἐάσομεν ἀχνύμενοί περ. Reliqua expediamus. » Achille, dans ce vers (*IL.* XVIII, 112) et tout le passage, maudit l'esprit de querelle et de rancune qui égare hommes et dieux. Sur la φιλοτιμία de l'affranchi, *ibid.*, 1, et *Att.*, VII, 9, 2.

114) a savamment démonté l'histoire de cette notion littéraire faussement antique : le terme, qui n'a jamais eu dans l'antiquité le sens que les modernes lui donnent, apparaît avec cette acception précisément pour ce carmen 64 dans la dissertation de Moritz Haupt (*De Catulli carmine LXIV*, Berlin, 1855, et dans les *Opuscula* (1876), p. 67-89) ; la belle étude de G. Lafaye (*Catulle et ses modèles*, Paris, Hachette, 1894) aurait particulièrement contribué à répandre ce mot. En fait, tout le succès du terme vient du fait qu'à une époque où l'on était surtout sensible à l'hellénisme de Catulle (cf. J. Granarolo, *Où en sont nos connaissances sur Catulle, L'information littéraire*, 8e année, nº 2, mars-avril 1956, p. 62), on cherchait quelque chose qui pût caractériser ce poème, qui n'entre pas dans les catégories alexandrines connues. Le carmen 64 n'appartient ni au genre de l'épopée tel que l'a pratiqué Apollonius de Rhodes, ni à celui des hymnes, ni au genre élégiaque ; on ne saurait le rapprocher ni des idylles de Théocrite, ni des Aitia de Callimaque. G. Lafaye intitulait un chapitre de son ouvrage « Le conte épique », ce qui définit assez justement l'ensemble, mais rend mal compte de la diversité étonnante de l'œuvre, de ses aspects lyriques ou pathétiques, donc des intentions artistiques du poète.

La composition témoigne de cette situation extraordinaire : si l'on peut la qualifier d'alexandrine dans la mesure où elle n'est pas classique, où elle repose sur un déséquilibre voulu entre les éléments du récit, sur des implications, sur la recherche de l'effet de surprise, sur le principe de la « uariatio », il faut immédiatement ajouter qu'aucune œuvre alexandrine connue ou supposée ne possède une composition analogue, que la composition des alexandrins est beaucoup plus simple, en quelque sorte linéaire, qu'elle ne connaît pas de semblables détours et retours en arrière et que le seul terme de comparaison valable est la disposition de l'élégie 68 b de Catulle où s'entremêlent curieusement l'histoire de Laodamie, celle de Catulle et Lesbie et une série d'exempla (cf. H. Bardon, *L'art de la composition chez Catulle*, Publications de l'Université de Poitiers, Paris, Les Belles-Lettres, 1943, p. 39-45).

Le caractère exceptionnel de cette composition « embrassée » tend à faire admettre que l'on est en présence d'une recherche esthétique propre à Catulle. Il faut, en effet, tenir compte de la place de la pièce dans le recueil — car sa disposition, quel qu'en

soit l'auteur, a un sens — : le carmen 64 sépare l'*Attis* (63), essai qui montre autant de curiosité morale que d'audace métrique, de la *Berenikès plokamos* (66 précédée de sa lettre d'envoi 65) qu'il n'était pas moins audacieux d'offrir à des contemporains de Cicéron qui, manifestement, n'étaient pas plus familiers que nous avec les histoires de la cour de Ptolémée Évergète. C'est dire que la pièce 64 peut être considérée comme une tentative hardie, un assez long essai pour exprimer à la fois un certain nombre des formes diverses et multiples de la sensibilité du poète.

Dans la poésie latine — peut-être par suite de notre méconnaissance des œuvres de ses contemporains — Catulle fait figure d'initiateur hardi, d'homme qui cherche dans toutes les voies, et l'on doit souligner, surtout si on le compare avec les poètes augustéens, l'étonnante variété des genres où il s'est essayé, le mélange des genres qu'il a pratiqué : tentatives lyriques qui unissent Sappho et Archiloque, union des hendécasyllabes, des iambes et de l'épigramme dans une même inspiration satirique, essais élégiaques ; il faut encore noter la pièce 10 en hendécasyllabes qui annonce les *sermones* d'Horace (par exemple, 1, 10 satire du fâcheux) et qui est une sorte de conte, le caractère exceptionnel de 67 qui pour la forme est une élégie et un paraklausithyron et pour le fond une satire personnelle, la diversité de 34, hymne lyrique, 61, chanson d'épithalame, 62, où le thème de l'hyménée est traité sous la forme bucolique du concours de chants. Il faudrait peut-être voir dans cette recherche étonnante de la diversité la tendance d'un moment littéraire : Laevius avait composé des « Polymetra », Suidas définit Parthénios de Nicée comme « μέτρων διαφόρων ποιητής », l'œuvre de Varron de l'Atax est partagée entre des tendances contradictoires (*Argonautiques*, *Élégies*, *Bellum Sequanicum*) et l'on peut encore noter que Catulle raconte (c. 50) comment il s'est amusé avec Calvus à écrire des vers « numero modo hoc, modo illoc » (v. 5). Cette recherche de la variété, ce goût du nouveau impliquent l'idée de l'originalité foncière de Catulle liée à une insatiable curiosité artistique : d'ailleurs, l'*Attis* suffirait à établir cette curiosité, et l'on comprend mieux le genre d'esprit du poète si l'on se souvient de deux autres Romains qui écrivirent des galliambiques, Varron de Réate et Mécène.

L'idée de l'originalité foncière de Catulle face aux sources grecques dans le carmen 64 est aujourd'hui admise. G. Pasquali

(*Il carme 64 di Catullo, Studi di filologia classica*, nouvelle série, 1920, I, p. 1-23) avait bien infirmé la théorie du modèle unique en montrant le caractère romain des soudures entre les deux histoires d'Ariane et de Thétis ; mais, soutenant l'hypothèse de deux modèles, Pasquali était obligé d'admettre que Catulle avait transformé en ekphrasis ce qui était un récit (article cité page 18) et pratiqué « un' elaborazione poetica » « assai libera anche nelle parti che dipendono dei modelli greci » ; c'est dire que le problème des sources grecques du carmen 64 ressemble à celui des sources grecques de l'*Énéide* et que l'originalité de Catulle est aussi grande que celle de Virgile. G. Perrotta le montre fort bien (*Athenaeum*, 9, 1931, *Il carme 64 di Catullo e suoi pretesi originali ellenistici*, 5, p. 400-409) : il insiste en particulier sur l'intérêt que Catulle porte à Ariane, sur le développement du personnage dont les sentiments sont exprimés avec tant de richesse et d'ampleur que l'on peut parler d'un véritable personnage tragique qui n'a plus grand'chose de commun avec les figures stylisées des récits alexandrins (Cydippè, par exemple) ; l'auteur fait remarquer avec beaucoup de justesse (p. 403) l'importance des « motifs esthétiques » dans le choix de la forme du mythe.

Mais cette référence au travail artistique du poète est parfois sacrifiée aujourd'hui à une étude des sentiments personnels de Catulle, à une recherche de sa présence morale dans son œuvre : G. Ramain (*Revue de Philologie*, 1922, p. 135-163, *Sur la signification et la composition du poème LXIV*) voulait trouver une symétrie entre le bonheur de Thétis et le malheur d'Ariane, les justes noces et l'amour libre, bref un éloge du mariage et des mœurs honnêtes et bourgeoises, ce qui serait une intention exceptionnelle dans l'œuvre de Catulle — mais tout y est exceptionnel, de la diversité à la grossièreté.

R. Waltz (*Revue des Études latines*, 1945, p. 29 sq.) veut, en rapprochant le sentiment de la pièce 76 du dernier développement de 64 (v. 382-408), mettre en lumière la sensibilité morale de Catulle et faire de cet écho d'une âme romaine réagissant au désordre d'un monde en révolution la clé d'un tableau du passé, d'une évocation de l'âge d'or en opposition avec les horreurs contemporaines.

Ces thèses, croyons-nous, forcent l'importance de l'élément moral chez Catulle : Ramain ne voit pas que les malheurs d'Ariane

la séduite ont une fin contraire à toute propagande moralisante ; ils se terminent par un beau mariage puisque la fille folle, qui laissa père et mère pour suivre son amant, devient, pour prix de son inconduite, l'épouse d'un dieu ; si l'on parle plus longuement de ses plaintes que de son apothéose, c'est que « les peuples heureux n'ont pas d'histoire », qu' « Ariane aux rochers contant ses injustices » touche plus que la montée au ciel d'une nouvelle constellation. En fait, il n'y a pas de parallélisme entre deux destins de femmes : l'effacement de Thétis contraste avec l'importance d'Ariane, et les personnages en valeur au cours de la pièce sont, pour des raisons bien diverses, Pélée, Ariane, Égée, Chiron et ses fleurs et les Parques fileuses. Il n'y a donc pas d'antithèse morale : il n'y a qu'un récit — ce qui ne veut pas dire que la sensibilité de l'auteur ne s'y engage pas.

La thèse de R. Waltz donne sa vraie valeur au dernier morceau du poème en suggérant un Catulle sensible aux émotions patriotiques et politiques (c'était déjà l'opinion de Wilamowitz, *Hellenistische Dichtung*, II, p. 304), mais elle a le tort de présupposer une composition classique où la conclusion résume les développements antérieurs ; or les sinuosités de la marche du poème écartent évidemment l'idée d'une composition classique. Ce dernier développement nous semble au contraire une sorte de parenthèse finale, le dernier détour d'un parfait conteur qui termine un récit aux épisodes nombreux et entrelacés, aux tons variés, en changeant encore une fois de ton et en moralisant pour son propre compte ; mais il ne s'agit ni de la morale d'un apologue ni de la conclusion d'un raisonnement.

Ainsi, en cherchant une clé à cet ensemble complexe, en essayant d'en ramener la diversité au juste déroulement des aspects contraires d'une seule idée morale, on fausse la perspective générale, et l'on risque d'oublier que l'accent est mis sur le détail et non sur l'ensemble, et que c'est méconnaître le sens de l'œuvre que d'en donner une idée générale qui en fasse oublier la diversité et la complexité.

C'était déjà l'erreur de H. de la Ville de Mirmont (*Revue universitaire*, 4, 1893-2, p. 161-169, *La composition de l'Épithalame de Thétis et de Pélée et le chant des Parques*) qui, séduit par la beauté lyrique du « chant nuptial des Parques » (vers 323-381), n'hésitait pas à écrire : « Ce développement lyrique est le morceau capital

du poème ; tout ce qui précède sert à l'amener, et les divers épisodes ne sont enchaînés d'une manière parfois bizarre et inattendue que pour préparer cet épithalame qui est la conclusion et la raison d'être de l'œuvre entière... » ; « par une innovation hardie... » « un fragment d'épopée » devient « la préparation à l'épithalame qui est la partie primordiale du poème LXIV ». Et l'auteur félicitait Catulle de n'avoir pas montré la fin de la noce et de terminer sur l'épithalame, c'est-à-dire qu'il tirait un trait sur le dernier développement dont R. Waltz sent toute l'importance et fait pour sa part la clé du poème.

On voit le principe : particulièrement sensible à un aspect de l'œuvre multiple, chaque lecteur veut en faire l'essentiel. Et c'est le même principe critique qu'il faut appliquer à la thèse de Enzo V. Marmorale (*L'ultimo Catullo,* Edizioni scientifiche Italiane, Napoli, 1952) : présentant le vers 260 « orgia quae frustra cupiunt audire profani » comme l'expression de la satisfaction d'un homme qui connaît les révélations secrètes du culte dionysiaque (p. 198), cet érudit, qui veut interpréter toute la pièce selon sa fragile hypothèse, se hâte d'affirmer : « Ci se concederà, credo che l'interesse del poeta non va alle nozze di Peleo e Teti e alle profezie riguardenti Achille » (p. 186). Cette affirmation constitue une grave faute de méthode : quelle que puisse être la valeur de l'intuition de Enzo V. Marmorale sur le vers 260 (et nous y verrions plutôt la simple constatation que chacun pouvait faire, une évidence et presque une banalité), on ne peut que faire un contresens sur la pièce 64 en interprétant, en fonction d'un détail au mépris de tous les autres, un ensemble qui en comporte un si grand nombre. Catulle a laissé une œuvre très brève, ses poèmes sont généralement courts (toutes les pièces concernant Lesbie, y compris les pièces douteuses et les développements contre les rivaux, groupent moins de 250 vers), et nous connaissons son opinion sur les œuvres modernes de longue haleine (cf. carmen 95) ; or, nous sommes en présence d'une pièce de plus de 400 vers qui constitue à elle seule le cinquième environ de ce que nous connaissons aujourd'hui de l'œuvre de Catulle ; comment, dès lors, un critique moderne aurait-il le droit de décider, sur la foi de l'impression toute personnelle que lui inspire un passage particulier, que seul ce passage est important, que le lecteur a devant lui des développements écrits sans intérêt et publiés en somme par inadvertance, quand il est sûr

que Catulle a généralement fait effort pour ne dire que l'essentiel?

Il vaudrait mieux revenir à la constatation étonnée et toute négative, mais féconde, d'A. Couat (*Étude sur Catulle*, Paris, 1875, p. 177) : « Il est impossible de trouver ni idée dominante, ni mouvement d'ensemble, ni inspiration, ni unité. » Cette affirmation catégorique, tout imbue d'esthétique moderne, définit ce que n'est pas le carmen 64 : ce n'est ni un poème à thèse, ni une pièce épique ou tragique, ni un poème cohérent au sens où on l'entendait au XIX^e^ siècle.

Le vrai principe d'interprétation a été posé par H. Bardon (*L'art de la composition chez Catulle*, p. 70-71), qui insiste sur le lien entre la sensibilité et l'esthétique chez Catulle : le poète est un artiste à la sensibilité aiguë autant que violente qui cherche dans toutes les directions (sauf vers le passé romain, vers Ennius) l'expression de lui-même. Le carmen 64, qui se recommande à l'attention par son ampleur, doit être un essai particulièrement important dans l'esprit de son auteur, qui a essayé de concentrer en une seule œuvre, selon le principe de la « uariatio », des sensations artistiques divergentes : il y a un cadre, des éléments épiques, des personnages tragiques, un morceau lyrique, plusieurs descriptions ; et que l'on ne dise pas que « le fond... est purement conventionnel : le poète ne s'y intéresse qu'aux raffinements de la forme et à l'ingéniosité des détails » (jugement du manuel de Bornecque, Mornet et Cordier cité par J. Granarolo, article cité, p. 58) ; autant dire que Racine évoquant dans *Phèdre* la Grèce ou la Crète primitives ne s'intéresse qu' « aux raffinements de la forme, etc. ». Catulle n'est ni un poète à gages ni un versificateur par passe-temps acceptant les conventions d'un genre reçu et accommodant au mieux des éléments communs : sa sensibilité est engagée dans l'évocation du temps des héros comme dans l'expression des anxiétés paternelles d'Égée ou du désespoir d'Ariane, dans l'odeur des fleurs du centaure Chiron, comme dans l'épithalame. C'est un homme sensible aux formes du monde, aux prestiges de la légende, aux sentiments humains, qui cherche à s'exprimer : c'est une étude de la sensibilité de Catulle, de ses thèmes et de ses moyens d'expression qui constitue la « clé » du carmen 64.

C'est ainsi que la trame d'ensemble du poème utilise des données épiques parce que Catulle est sensible à la beauté et à la grandeur, à la vie de la mythologie grecque, au caractère fortement vivant

de tous ses héros. Mais les vers épiques du poète sont très particuliers : il s'agit de résumés. Catulle a assimilé la leçon de Callimaque : pour les histoires célèbres, les modernes doivent brièvement suggérer l'atmosphère légendaire ; au récit complet il faut substituer la rapidité du style allusif ; chacun connaît l'histoire : une certaine densité d'indications et une sélection de détails habilement faite suffisent à la recréer tout entière dans l'esprit du lecteur. Ce caractère de résumé évocateur est particulièrement sensible dans les premiers vers du poème qui, en quelques mots, font voir les pins qui couronnent le Pélion, le périple d'Argo à travers les mers, l'équipage de héros, le but du voyage, et tout l'art de Catulle éclate dans la rapidité de ce début si serré, si riche d'images et de faits, comme dans la lenteur du tableau marin qui suit où l'œil du poète s'attarde amoureusement à voir voguer le navire, à regarder paraître et tourner autour d'Argo les blanches Néréides. Après la pause enchantée de ce tableau harmonieux, le rythme rapide du résumé des faits reprend brusquement, rapportant la rencontre, les amours et le mariage de Thétis et de Pélée en trois vers (19-21) que scande la répétition « Tum Thetidis..., Tum Thetis..., Tum Thetidi... » dont l'allitération tenace souligne le déroulement normal des épisodes que tous connaissent. Ces changements de rythme correspondent aux changements de ton : on notera ainsi l'opposition entre la précision simple et rapide des vers 50-51, qui sont une transition, un moyen du récit, et la lenteur, l'ampleur des vers 52 et suivants qui font goûter au lecteur la beauté de l'horizon marin où Ariane voit disparaître les voiles de Thésée ; on notera encore l'opposition entre le rythme grandiose, mais rapide, qui accompagne le résumé de l'histoire du tribut payé au Minotaure (76-85), et le charme tendre de la vie de la jeune Ariane.

On peut donc constater que ces résumés mythologiques, ces fragments épiques servent à introduire des tableaux où se concentre l'intérêt du poète : ils constituent un cadre, et Catulle, quelque sensible qu'il soit à la poésie de la grandeur légendaire, ne veut pas en faire autre chose ; comme l'antiquité pour nos auteurs classiques, le cercle de la mythologie pour Catulle est le cadre idéal où apparaissent dans toute leur splendeur les beautés du monde et des hommes, mais la beauté du cadre ne vise qu'à rehausser celle des tableaux qu'il présente.

Ces tableaux sont d'importance et de sujets extrêmement divers, autant que le sont les formes de la sensibilité de Catulle. L'angoisse d'un vieux père au départ de son fils, la surprise et le désespoir d'une amante trahie ont fourni au poète, comme l'a bien montré G. Perrotta, des passages dignes des grands tragiques ; les noces de Thétis et de Pélée fournissent l'occasion de mêler la lyrique et l'épopée en superposant à la joie et à l'émotion d'un mariage et d'une future naissance tout le prestige grandiose du destin d'Achille : le vieux rêve humain du père qui espère voir son fils faire mieux que lui reçoit ici son expression parfaite dans l'histoire du fils de Pélée.

Mais il est d'autres tableaux qui, pour n'avoir pas pareille ampleur, n'en sont pas moins liés à la sensibilité du poète. Le carmen 64 comporte de nombreuses scènes de détail, parfois même des aperçus fugitifs qui nous font comprendre que Catulle est la proie d'une sorte d'enchantement des sens : certains vers traduisent ces moments où les sens du poète sont possédés par une sensation dominatrice. Il peut s'agir parfois d'odeurs : le parfum des fleurs sauvages, fleurs des plaines, des montagnes ou du bord des rivières dont Chiron s'est chargé, « quo permulsa domus iocundo risit odore » (284), parfois d'impressions auditives comme celles qui emplissent les quatre derniers vers de la description du cortège de Dionysos : placés à la fin du morceau pour marquer dans toute sa force la présence du dieu et de ses compagnons, présence sonore autant que visuelle, ils correspondent au moment où tout le cortège passe devant le spectateur envoûté par la puissante musique barbare.

261 *Plangebant* aliae proceris tympana palmis
Aut *t*ereti *t*enuis *tinnitus* aere ciebant,
Multis *raucisonos* efflabant cornua *bombos*
Barbaraque horribili *stridebat* tibia cantu.

Roulements des tambourins, tintements aigus des crotales, rauques bourdonnements des cors que domine le chant strident des flûtes laissent le spectateur frémissant.

Souvent, c'est la vue du poète qui est comme éblouie par une image, un tableau qui s'imposent à lui : Argo fendant les flots de sa proue, entourée des Néréides, l'éclat du luxe dans le palais en fête, le paysage de la vallée de Tempé (286 Tempe quae siluae

cingunt super impendentes, Tempé que les forêts ceinturent et surplombent), la mer au lever du soleil quand les vagues teintées de pourpre bruissent légèrement (269-275).

La vivacité de ces impressions qui éclatent brusquement au milieu du récit correspond bien à l'usage que Catulle fait des comparaisons dans le reste de son œuvre : quatre comparaisons finales (11, 22-24 la fleur coupée par la charrue ; 17, 26 le fer de la mule dans la boue ; 25, 12-13 le vaisseau dans la tempête ; 65, 19-24 la pomme de la jeune amoureuse) nous proposent l'exemple d'une image qui se présente brusquement à l'esprit de Catulle à telle ou telle occasion et qui en vient à acquérir une sorte d'autonomie par rapport au contexte qui l'a inspirée, tant est grande la force de l'impression.

Cette vivacité de la sensibilité du poète ne va pas toujours sans inconvénient : dans le défilé des dieux qui arrivent aux noces, Prométhée passe, et ce nom évoque vigoureusement la silhouette d'un supplicié attaché à un rocher, ce qui provoque une gêne dans cette atmosphère de bonheur (295-298). De même les quatre vers musicaux qui expriment la présence du cortège de Dionysos sont suivis du vers 265 « Talibus amplifice uestis decorata figuris », et dans le brusque passage de cette bruyante symphonie à la vision d'une couverture brodée nous avons du mal à suivre le poète, déjà en proie à d'autres impressions : la fête dans le palais, la foule qui s'écoule, les vagues de la mer sous le vent et les dieux qui arrivent. Parfois même, le contraste entre diverses impressions juxtaposées entraîne quelque illogisme : après deux vers (303-304) qui évoquent le début du festin et forment le cadre épique, Catulle s'engage brusquement (305) dans la description des Parques, ou plutôt dans la peinture réaliste de vieilles femmes en train de filer ; l'harmonieuse beauté de leur costume, la précision technique de leurs gestes accompagnent curieusement le tremblement de leur corps et le poète semble avoir oublié ses Parques, car ses vieilles fileuses, la corbeille au pied, travaillent des lèvres et de la dent pour achever leur fil, mais l'instant d'après, ce sont de puissantes déesses dont la voix sonore (320 « clarisona... uoce ») proclame le destin d'Achille. Tant sont grands chez Catulle le goût et le sens du détail, tant est grande la puissance de l'impression.

Un bon exemple de la vigueur en même temps que de la finesse de certaines sensations esthétiques chez Catulle est fourni par

le passage célèbre où Ariane regardant fuir le vaisseau de Thésée est comparée non à une Bacchante, mais à une statue de Bacchante, « saxea ut effigies Bacchantis » (61).

Quem procul ex alga maestis Minois ocellis
Saxea ut effigies Bacchantis, prospicit, eheu !
Prospicit et magnis curarum *fluctuat* undis,
Non flauo retinens subtilem uertice *mitram*,
Non contecta leui nudatum pectus *amictu*,
Non tereti *strophio* lactentis uincta papillas,
Omnia quae toto delapsa e corpore passim
Ipsius ante pedes *fluctus* salis *adludebant*.
Sed neque tum mitrae neque tum *fluitantis* amictus
Illa uicem curans...

La comparaison entre Ariane et la Bacchante se fonde d'abord sur la similitude entre la folie de l'amante désespérée et la fureur de la femme en proie au délire bacchique, la possession et par Éros et par Bacchus, similitude rendue plus sensible par le destin prochain d'Ariane que le dieu va bientôt prendre pour compagne. La comparaison est donc liée au développement dramatique du récit. Mais Ariane n'est pas une Ménade qui court, hurle et gesticule furieusement, du moins pas encore (124-126) ; pour l'instant figée dans sa stupeur, « prospicit, eheu, prospicit », elle regarde immobile, d'où le tour « saxea ut effigies ». Il se produit alors dans la sensibilité de Catulle une assimilation entre les deux femmes — la vivante et celle de marbre — et elles sont décrites comme un seul et même personnage. A l'image d'Ariane dans la peine, à celle d'Ariane en Ménade, se superpose un souvenir plastique, l'image d'une statue de Bacchante : s'il est bien difficile de dire laquelle, il est au moins possible de préciser le type sculptural. La Ménade de Scopas (cf. Ch. Picard, *Manuel d'archéologie grecque, La sculpture ;* III : *Période classique, IV^e siècle*, 1re partie, p. 737, figure 328) a les cheveux défaits (« non retinens mitram »), les ondes suivent la cambrure du dos ; pas d'himation (« non contecta amictu »), un simple chiton défait couvre à peine le côté droit ; le sein gauche est nu (« non strophio uincta »). La Ménade au chevreau du palais des Conservateurs (Ch. Picard, *o. l.*, II : *Période classique, V^e siècle*, p. 631, fig. 256) garde encore sa coiffure, elle a les seins nus et son corps est savamment montré à travers un péplos transparent ; ce qui est le plus curieux, c'est que les immenses plis du péplos qui

traînent derrière le corps sont traités d'une façon antiréaliste et très décorative, qu'ils se développent selon une onde qui rythme harmonieusement tout le péplos et toute l'attitude, avec une grâce érotique bien différente de la nudité violente et tragique de la Ménade de Scopas. L'œuvre du Musée capitolin semble, par son esprit, proche de la scène de Catulle, où le même élément de grâce érotique — une silhouette de femme presque nue sur l'horizon marin — vient se superposer au thème de la fureur, avec un certain illogisme : là encore, la vivacité d'impression de Catulle fait passer brusquement d'une scène pathétique à un effet plastique. Ce que voit maintenant Catulle, c'est le mouvement d'un beau corps à demi nu, c'est un certain rythme sculptural animant toute une scène, la mer, les vêtements, le corps. Car, au rythme ondé de la Ménade capitoline, de son corps et surtout des plis de son péplos correspond dans le texte de Catulle le leitmotiv des flots : « magnis curarum fluctuat undis », le cœur d'Ariane est ballotté par les flots de la passion ; au désarroi moral répond le mouvement des vêtements flottant sur l'eau — plis sur ondes — « quae fluctus salis adludebant », indication reprise par le « fluitantis amictus » qui nous impose encore l'image des plis de l'himation, plaqués sur les vaguelettes du rivage. Ainsi, toute la scène est plastiquement construite sur ce rythme ondé qui est celui de la Ménade Chimairophonos du palais des Conservateurs et qui devait être celui du type habituel de la Bacchante à l'époque de Catulle. Si Catulle ne mentionne que les vêtements enlevés et non le péplos aux longs plis ondés entourant vaguement le corps (cf. 129), c'est que le détail est habituel et que l'indication des vêtements ôtés suggère avec plus d'élégance ce type de Ménade, où la grâce harmonieuse éclipse visiblement la fureur, et qui charme Catulle, sensible à la finesse d'un tissu (subtilem mitram, leui amictu), à l'harmonie d'un mouvement, à la beauté des choses comme des êtres.

Une telle recherche ne peut procéder que d'une sensibilité artistique extraordinairement vive : elle nous engage à ne pas minimiser la part de l'esthétique au profit des éléments moraux. Ce n'est pas que tout Catulle soit là ; sa sensibilité a plusieurs plans et beaucoup d'intérêts divers : la sensibilité esthétique réagit devant la beauté de la mythologie, des images, des êtres, des choses, mais la sensibilité humaine s'intéresse aux sentiments, sympathise avec la douleur d'Ariane ou celle d'Égée comme avec l'atmosphère

morale du moment. J.-P. Elder avait raison de se donner pour tâche (dans la première partie de son article : *Notes on some conscious and subconscious elements in Catullus poetry, Harvard studies in Classical Philology*, LX, 1951, p. 101-136) de « mettre en cause la conception de deux Catulle » (p. 101), le poète facile des pièces courtes et le « doctus poeta » des longs poèmes ; c'est la même sensibilité frémissante qui anime l'homme peu endurant qui a facilement l'injure aux lèvres, l'amant forcené de Clodia, l'ami affectueux et facile à blesser, le frère très aimant et le poète d'Attis ou d'Ariane, c'est elle qui fait l'unité des deux Catulle, et le génie du poète. Car c'est le propre de quelques grands artistes de ressentir et de pouvoir faire revivre ce qu'ils ont imaginé autant que ce qu'ils ont vécu : la sensibilité de Catulle lui permet de ressentir ou d'imaginer l'angoisse d'Attis sans peut-être avoir jamais su des mystères de Cybèle autre chose que ce que pouvait voir, lire ou entendre raconter l'un quelconque de ses contemporains.

Jean-Paul BOUCHER.

VIII

PLATON ET PLOTIN DANS TROIS SERMONS DE SAINT AMBROISE

PAR P. HADOT

Attaché au Centre national de la Recherche

SOMMAIRE. — *La comparaison de trois sermons de saint Ambroise avec des passages parallèles de Plotin et de Platon sur le détachement du sensible conduit à penser ou bien que saint Ambroise s'était constitué lui-même un recueil de citations ou bien puisait dans un ouvrage de références tel que le* De regressu animae *de Porphyre.*

M. Courcelle a montré comment saint Ambroise a utilisé plusieurs traités de Plotin dans deux de ses sermons, le *De Isaac vel anima* et le *De bono mortis*[1]. Cette découverte a attiré l'attention

1. P. Courcelle, *Plotin et saint Ambroise*, dans *Revue de philologie*, t. LXXVI, 1950, p. 31-45. — *Recherches sur les Confessions de saint Augustin*, Paris, 1950, p. 106-138.