XI

DIVERBIA ET *CANTICA* CHEZ ACCIUS : VERSIFICATION ET DICTION DRAMATIQUE

par Mlle J. DANGEL

Professeur à l'Université de Strasbourg II
43 a, boulevard Clemenceau, 67000 Strasbourg

SOMMAIRE. — *Cicéron, quand il cite des passages d'Accius, considère en général que les* sénaires iambiques *conviennent aux échanges parlés et au raisonnement, les* octonaires iambiques et les septénaires trochaïques *à l'émotion et au chant. Il lui arrive cependant à propos des mêmes vers de formuler un jugement contraire et opposé. C'est un fait que les* diuerbia *et les* cantica *d'Accius peuvent reposer plus sur* un agencement *que sur un type proprement dit de vers. Trois modes de diction sont alors possibles. Dans un premier cas, les* césures *(ou la* diérèse*) sont* en relief*; car elles concordent si bien avec les articulations phrastiques qu'elles sont tout à la fois marquées et ponctuées par le mètre et le sens. Quand les articulations phrastiques et les jalons du mètre sont en discordance, elles* perdent *en revanche* tout relief *faute d'une pertinence particulière. Il reste enfin le cas d'une* absence de tout jalon métrique. *Aussi l'*oratio uincta *participe-t-elle dans la première disposition à l'*oratio numerosa *et dans la seconde et la troisième à la* musique.

EPITOME. — *M. Tullius,* **cum Acci locos profert**, senarios *ad loquendum et ad cogitandum,* octonarios uersus *et* trochaïcos septenarios *ad canendum et ad permouendum aptos esse statuere consueuit. Attamen de iisdem uersibus contrariam et diuersam sententiam nonnunquam habet. Nam Acciana* diuerbia *et* cantica *magis* in specie et forma uersuum *quam in uersibus ipsis uersari possunt. Eo fit ut tria genera dicendi sint. Primum* caesurae *(uel* diaeresis*)* expressae sunt *quoniam cum sententiae membris ita congruunt ut et ordine pedum et sensu distinctae interpunctaeque sint. Quae cum sententiae membra et uersus interualla inter se discrepant, dum nihil eminentis habent,* oppressae sunt. *Denique fieri potest ut* uersus interualla nulla sint. *Inde* oratio uincta *in prima compositione* orationis numerosae, *in secunda et in postrema rationum* ad musicam *pertinentium particeps est.*

Parole et musique : délicat problème dans la diction des vers du théâtre latin. En effet les pièces dramatiques de l'époque républicaine et plus particulièrement d'Accius comportent différentes sortes de mètres qui sont porteurs d'effets stylistiques spéciaux [1]. C'est ainsi que le sénaire iambique, dont Cicéron souligne la très grande proximité avec la prose quotidienne et les rythmes naturels de la langue [2], est le mètre propre aux parties parlées (*diuerbia*). Plus précisément, ce vers est réservé notamment aux scènes et actions suivantes : prologue, récit, scène de persuasion

1. Voir à ce sujet notre article « *Oratio uincta* » et « *oratio numerosa* » *dans les vers iambo-trochaïques d'Accius*, dans *Euphrosyne*, 17, 1989, p. 63-85.

2. Cic., *Or.*, 184.

tranquille ou de discussion réfléchie, commentaire, transaction sérieuse et passages de diction forte [3]. Il est le mètre par excellence de la conscience claire.

En revanche, distincts de ce mode d'expression sont les septénaires trochaïques et les octonaires iambiques. Ces *Langverse* appelés *cantica* doivent moins à une plus grande dimension qu'au fait d'être soutenus par l'accompagnement musical d'une flûte (*fundere ad tibiam*) [4] d'être recherchés dans les moments où la parole se fait obscure et pathétique, laissant place à la modulation plaintive, aux inflexions du cri, voire au chant douloureux ou quelquefois exultant de joie. Une différence sépare cependant l'octonaire iambique du septénaire trochaïque. Le premier, l'octonaire iambique, essentiellement réservé au plain-chant si l'on en croit Cicéron (*concinere*) [5], est le vers des monologues et des mouvements lents, au pouvoir émotionnel nettement marqué. Spécifique des chœurs tragiques grecs, il est très proche des vers proprement lyriques (*cantica mutatis modis*) [6] qui sont chantés à pleine voix et dont les types métriques de modes variés ont la diversité et l'intensité des émotions multiples à traduire. Le second, le septénaire trochaïque, plus diversifié dans ses effets, tient un juste milieu entre la musique et la parole. Cicéron peut ainsi décrire sa diction en des termes si semblables à ceux de l'octonaire iambique que, se trompant de type métrique, il le confond avec celui-ci dans un passage des *Tusculanes* et lui attribue les mêmes capacités lyriques et chantées [7]. Mais il peut tout aussi bien faire allusion aux aptitudes parlées de ce même septénaire trochaïque (*dicere*; *inquit*) [8].

Il est vrai que le *uersus quadratus*, qui est la forme ancienne à Rome du septénaire trochaïque, doit à une facture très carrée de trouver un point d'équilibre entre le chant et la parole dans un rythme bien cadencé. En effet, réservé aux dictons et aux chants populaires, il ressortit, dans le premier cas, plutôt à une prose rythmée, dans le second cas, aux chants bien scandés comme peuvent l'être par exemple ceux des marches militaires [9]. Aussi dans la versification dramatique du théâtre républicain, le septénaire trochaïque est-il le mètre aussi bien des débuts et fins d'actes, des épilogues et des scènes conclusives que celui des entrées et sorties rapides, des passages les plus émotionnels, des moments de tension et de pathétique [10].

3. Voir notre article, p. 66; W. BEARE, *The Roman stage. A short history of latin drama in the Republic*, Londres, L. T. D., 1964[3], p. 225. D'une manière plus générale, on consultera W. M. LINDSAY, *Early Latin verse*, Oxford, Clarendon Press, 1968, p. 260-289; F. CRUSIUS-H. RUBENBAUER, *Römische Metrik. Eine Einführung*, Munich, M. Hueber, p. 124; H. DREXLER, *Einführung in die Römische Metrik*, Darmstadt, Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1967, p. 67-72; J. SOUBIRAN, *Essai sur la versification dramatique des Romains. Sénaire iambique et septénaire trochaïque*, Paris, C. N. R. S., 1988, p. 1-3.

4. Cic., *Tusc.*, I, 44, 106 et 107; W. BEARE, *op. cit.*, p. 225 et p. 228-229.

5. Cic., *Tusc.*, I, 44, 106; W. BEARE, *op. cit.*, p. 225; W. M. LINDSAY, *op. cit.*, p. 277.

6. Pour Accius, voir G. BARABINO, *Lettura metrica dei frammenti Accio*, dans *Studi Noniani*, 8, 1980, p. 93 et suiv.; voir aussi W. M. LINDSAY, *op. cit.*, p. 289-311.

7. Cic., *Tusc.*, I, 44, 107.

8. Cic., *Off.*, III, 84 et 102; *Sest.*, 122; *Tusc.*, I, 105.

9. Ed. FRAENKEL, *Die Vorgeschichte des 'Versus quadratus'*, dans *Hermès*, 62, 1977, p. 357-370; J. SOUBIRAN, *op. cit.*, p. 30; p. 91-92; p. 462.

10. W. BEARE, *loc. cit.*

Ce classement qui a le mérite d'être clair, si bien qu'il est propre à permettre l'identification des différents mouvements d'une pièce dramatique à l'exemple de nos divisions en actes et scènes [11], présente cependant des difficultés, quand on le confronte aux commentaires stylistiques que Cicéron fait de passages extraits des tragédies républicaines et en particulier d'Accius. Il est vrai que les capacités expressives des vers dramatiques que nous venons de rappeler ont été essentiellement dégagées à partir de la comédie républicaine, de sorte que la gravité, le pathétique et, en ce qui concerne Accius, la violence extrême de la tragédie sont capables d'infléchir ces données [12].

Le problème se pose tout particulièrement à propos de la diction des sénaires iambiques parlés, lorsque ceux-ci servent à exprimer une situation dramatique le plus habituellement réservée, notamment dans la comédie, aux *cantica* en *Langverse* [13]. C'est ainsi que pour Accius comme pour les autres tragiques républicains, si nous trouvons chez Cicéron les attributs courants des sénaires iambiques, à savoir la finalité parlée (*loqui, dicere*), la discussion réfléchie (*meditari, cogitatio, ratio*), la diction à voix forte (*clamor, exclamare*) [14], nous relevons en revanche des expressions mettant en jeu des émotions diverses (*admirans, perterritus, lugere, flere*) [15] dont les modulations étonnées, craintives, plaintives ou douloureuses s'accommoderaient mieux d'un septénaire trochaïque et des inflexions chantantes de la flûte.

Plus précisément, dans la mesure où les passages cités en exemple concernent toujours une situation d'exception, ces sénaires iambiques semblent n'être que des variantes expressives du septénaire trochaïque, d'autant plus marquées stylistiquement qu'elles restent rares. Ce fait ressort avec netteté d'un commentaire cicéronien consacré à quatre sénaires iambiques extraits de l'*Atrée* d'Accius [16] :

Iterum Thyestes ^{P} *Atre(um) adtractat(um) aduenit;*
Iterum i(am) adgreditur ^{P} *m(e) et quiet(um) exsuscitat.*
Maior mihi moles ^{P}*, maius* ^{H} *miscendum (e)st malum,*
qu(i) illius acerbum ^{P} *cor* ^{D} *contund(am) et comprimam.*

11. Voir notamment à ce sujet B. TALADOIRE, *Essai sur le comique de Plaute*, Monaco, 1956, p. 83-86; Et. PARATORE, *Plaute et la musique*, dans *Maske und Kothurn*, Vierteljahrsschrift für Theaterwissenschaft, 1969, p. 131-160 et en particulier la note 6.

12. Quint., *I. O.*, XI, III, 111; sur Accius et la violence de son théâtre, voir par exemple O. RIBBECK, *Histoire de la poésie latine jusqu'à la fin de la République*, 1981, p. 224 et suiv. et p. 242-244, et notre article *La place de l'Orient dans le théâtre d'Accius*, dans *R. É. L.*, 66, 1988, p. 56, note 4.

13. Il est intéressant de rappeler à ce sujet W. H. LINDSAY (*op. cit.*, p. 273-274) précisant que les symboles DV (diverbium) et C (canticum) ne sont pas seulement placés dans les anciens textes au début d'une scène, pour les premiers en ia^{6}, pour les seconds en tr^{7} et ia^{8}, mais surtout que l'on a deux scènes de Plaute en ia^{6} classées sous la rubrique *canticum* (*Pers.*, IV, 6; *Trin.*, IV, 4). On se reportera également avec intérêt à H. D. JOCELYN, *The tragedies of Ennius*, Cambridge, Univ. Press, 1967, p. 356-357, où l'on trouvera une liste de ia^{6} capables d'être intégrés à une diction en *cantica*.

14. Cic., *Nat.*, II, 89; *Diu.*, I, 44; *Tusc.*, II, 23 et 33. On notera aussi la notion de précepte dans *Planc.*, 24, 59. Pour un aspect plus raisonneur on se reportera à Cic., *Tusc.*, IV, 77; *Nat.*, III, 26, 68. Enfin pour la diction à voix forte, voir *Fin.*, II, 94; *Tusc.*, 19.

15. Cic., *Nat.*, II, 89; *Fam.*, VII, 33, 1; *Tusc.*, II, 19 et 33; III, 62.

16. Pour la commodité de la consultation, les citations sont données à partir de l'édition de

« Derechef Thyeste s'approche d'Atrée pour l'attaquer ; derechef voilà qu'il m'assaille et m'arrache à ma quiétude. Il me faut machiner une charge plus massive, un mal plus massif, pour que j'écrase et j'étouffe la cruauté de son cœur. »

Pour commenter le ton violent de ces vers (*uis*), Cicéron recourt à un registre lexical comparable à celui qu'il utilise par ailleurs en vue de définir la même violence rageuse d'un fragment en septénaire trochaïque [17] :

> *ipsus hortatur me frater* ^{D} *ut meos malis miser*
> *manderem natos...*

« C'est lui mon frère qui me pousse à dévorer de mes dents dans mon malheur mes propres enfants. »

Plus exactement Cicéron emploie respectivement pour le ton (*genus uocis*) de ces deux extraits les qualificatifs suivants : dans le cas des sénaires iambiques, *contentum, uehemens, imminens quadam incitatione grauitatis* (« tendu, véhément, menaçant avec une certaine rapidité énergique ») [18] ; dans le cas du septénaire trochaïque, *acutum, incitatum, crebro incidens* (« aigu, rapide, fréquemment entrecoupé ») [19]. Or une étude sémantique un peu approfondie de ces termes techniques et menée à partir des explications fournies en ce domaine par Cicéron et par Quintilien, permet de faire ressortir une synonymie. Ainsi, outre le lien évident qui unit le substantif *incitatio* de la première définition à l'adjectif *incitatum* de la seconde, une relation étroite existe entre les deux adjectifs *contentum* et *acutum* retenus respectivement pour définir le ton de voix des sénaires et du septénaire.

En effet, si l'adjectif *contentum*, qualifiant le passage en *diuerbia*, est rattaché par Cicéron, en d'autres endroits, surtout à un timbre de voix sombre et à une tonalité funeste (*dicere atrociter*) [20], ce vocable suppose plus précisément en matière de diction une tension vocale dont le résultat est, comme le précise Quintilien [21], un ton aigu (*acutus*) qualifiant justement le passage en septénaire trochaïque. Parlant de la voix (*uox*), Quintilien écrit effectivement : « *Quo tensior, hoc tenuis et acuta magis est* » (« Plus elle est tendue, plus elle se fait grêle et aiguë ») ; car, comparée aux cordes d'un instrument que l'on force, la voix ne saurait être tenue trop longtemps au risque de se rompre [22]. C'est ainsi que dans des moments de violence extrême, les sénaires iambiques peuvent parvenir au même niveau de tonalité que les septénaires trochaïques, confondant de cette façon les *diuerbia* et les *cantica*.

Tension de la voix, tonalité aiguë, hâte dans le débit sont de ce fait des traits capables de concerner dans un contexte pathétique aussi bien un

E. H. WARMINGTON, *Remains of Old Latin*, II, Cambridge-Londres, 1967, p. 326-595. Quant au fragment cité ici, il s'agit de 163-6 W.

17. *Atreus*, 196-8 W.
18. Cic., *de Or.*, III, 58, 219.
19. *Ibid.*, 217.
20. Cic., *Or.*, 56. Voir également Quint., *I. O.*, XI, III, 63.
21. Quint., *I. O.*, XI, III, 41-42.
22. *Ibid.*

septénaire trochaïque modulé musicalement qu'un sénaire iambique normalement parlé. Faut-il alors admettre qu'à l'exemple des *cantica* de tels sénaires recevaient le soutien musical d'une flûte? W. M. LINDSAY et H. D. JOCELYN vont jusqu'à le penser[23]. Il est vrai, comme le souligne Quintilien[24], que les plaintes les plus douloureuses et les bouleversements les plus intenses se haussent d'eux-mêmes de la parole à la mélopée, voire au plain-chant, à l'exemple de ce que l'on observe dans les scènes de deuil.

Point n'est besoin seulement d'aller jusqu'au plain-chant pour moduler la diction d'un vers aux inflexions d'une flûte. Rappelons en effet, comme nous l'avons précédemment fait observer[25], que le *uersus quadratus* trouve dans une diction fortement rythmée son point d'équilibre entre le chant et la parole, de sorte que le récitatif qui en résulte peut être aussi bien chanté que déclamé. Une forme de déclamation, telle semble être finalement ici la diction possible de ces sénaires iambiques. Le contenu rhétorique de ceux-ci, mis en évidence par des anaphores (*Iterum/Iterum*; *maior/maius*) ainsi que par des allitérations et homéotéleutes[26] sont autant de ressources que Cicéron recommande à l'orateur en quête d'une prose nombreuse[27]. Mieux encore ce passage résonne avec la vigueur d'un de ces actes d'accusation formulé dans un discours du genre judiciaire et, qui plus est, sous-jacent dans le septénaire trochaïque auquel il peut être apparenté par la diction. En effet le présent de narration que contient la principale du septénaire trochaïque (*hortatur*)[28] et que confirme une concordance des temps au passé (*manderem*) ne rappelle-t-il pas cette partie des discours du *genus iudiciale* appelée *narratio*[29]? Or de type non pas simplement événementiel, mais véritablement exemplaire, celle-ci sert notamment à établir la culpabilité de l'adversaire[30]. Aussi plus la charge était lourde, mieux les motifs énoncés devaient-ils être ponctués. N'est-ce pas là ce que suggèrent plus exactement les qualificatifs retenus par Cicéron pour définir la diction de cette séquence iambique comme de celle du septénaire trochaïque, s'il est vrai que l'adjectif *incitatus*, et de ce fait le substantif *incitatio*, peuvent impliquer parmi leurs différentes acceptions, l'idée d'une proclamation solennelle d'ordre juridique ou militaire[31]?

Il n'en reste pas moins qu'aux moments de lyrisme pur, le sénaire

23. Cf. ci-dessus note 13; W. H. LINDSAY, *loc. cit.*; H. D. JOCELYN, *loc. cit.*

24. Quint., *I. O.*, III, 170.

25. Cf. ci-dessus, p. 192 et note 9.

26. Voir notamment à ce sujet H. D. JOCELYN, *op. cit.*, p. 356, faisant remarquer que les tautologies et les anaphores se rencontrent en particulier dans les passages lyriques.

27. Sur ces faits de la prose nombreuse on pourra se reporter à notre livre *La phrase oratoire chez Tite-Live*, Paris, Les Belles Lettres, 1982, 2e partie.

28. Le contexte de ce passage se rapporte au repas sacrilège qu'Atrée vient de faire consommer à son frère Thyeste. Celui-ci, à la suite de la découverte de la terrible vérité, fait le récit désespéré et dénonciateur dont on perçoit un écho dans ce fragment.

29. Quint., *I. O.*, XI, III, 162.

30. Sur la narration dans le discours et sur la valeur exemplaire de celle-ci, voir notre livre, p. 12-15.

31. Voir à ce sujet A. ERNOUT-A. MEILLET, *Dictionnaire étymologique de la langue latine. Histoire des mots*, Paris, Klincksieck, 1932 (1980), aux articles concernés.

iambique, comme le septénaire trochaïque, peut dépasser le ton de la déclamation et parvenir aux limites du récitatif, voire de la psalmodie, pour s'élever jusqu'aux frontières imprécises de la parole et de la musique. Cette possibilité transparaît avec netteté d'une réflexion cicéronienne consacrée non plus à Accius, mais à un extrait de la *Médée* d'Ennius[32]. Écrit en sénaires iambiques, le passage riche d'émotion et de pathétique est retenu par Cicéron dans l'intention d'illustrer précisément deux des composants fondamentaux de l'inspiration lyrique, à savoir la piété et l'affliction (*miseratio et maeror*)[33], au point que le désarroi dont il est porteur serait aussi bien exprimé en *cantica* :

> *Quo nunc me uortam? P quod iter H incipi(am) ingredi?*
> *Domum paternamn(e)? Ann(e) ad Peliae filias?*

« Où me tourner maintenant? Sur quel chemin commencer à engager mes pas? Vers la maison paternelle? ou au contraire vers les filles de Pelias? »

En effet Cicéron ne retient-il pas pour définir le ton (*genus uocis*) de ces deux sénaires des qualificatifs propres à caractériser les lignes mélodiques d'un chant ou d'une complainte[34] : *flexibile, plenum, interruptum, flebili uoce* (« modulé, plein, entrecoupé, avec des sanglots dans la voix ») ? Plus exactement encore Quintilien, se livrant à une explication détaillée de la signification des termes *flexus* et *flebilis*, dans un contexte similaire à celui de Cicéron (*misericordia commouere*), insiste dans ce cas précis sur la notion d'une modulation chantée *canoro quodam modo proclamant* (« Ils poussent de grands cris qui sont d'une certaine manière chantants »)[35]. Ajoutons que dans une réflexion de peu antérieure à celle-ci, Quintilien, commentant l'adjectif *plenus* également présent dans le texte cicéronien, insiste une fois encore sur la notion de chant : *Iam cantici quiddam habent* (« Ils ont quelque chose du chant ») ainsi que sur une nécessaire fluidité du débit (*fluere*)[36]. Aussi donne-t-il à penser qu'un passage de grand lyrisme, même écrit en sénaires iambiques, peut être proche du plain-chant. N'est-ce pas très précisément ce qui explique que Cicéron n'hésite pas à placer immédiatement après ces sénaires iambiques un vers lyrique d'un *canticum* en dimètres anapestiques chanté à pleine voix : *O pater, o patria, o Priami domus!*[37].

Le sénaire iambique peut ainsi dans des contextes très particuliers être une variante expressive des *cantica* et plus particulièrement du septénaire trochaïque capable aussi bien d'une rythmisation parlée que chantée. Accius ne s'y trompe pas lui qui, reprenant dans *Atrée* la même technique langagière que celle de la *Médée* d'Ennius pour poser les questions les plus déses-

32. H. D. JOCELYN, *op. cit.*, p. 118, fragm. CIV et p. 356-357.
33. Cic., *de Or.*, III, 217; *Or.*, 56.
34. Cic., *de Or.*, *loc. cit.*
35. Quint., *I. O.*, XI, III, 170 et également 20; 40; 64; 167; 171 et 175; Cic., *Tusc.*, I, 106.
36. Quint., *loc. cit.*
37. Cic., *de Or.*, III, 102 et 217; *Tusc.*, III, 44. Cicéron mêle ainsi le passage de *Médée* avec les plaintes d'Andromaque d'Ennius. Voir en ce domaine H. D. JOCELYN, *op. cit.*, p. 86, fragm. XXVII et p. 247. Sur le caractère chanté de ces dimètres anapestiques, voir W. M. LINDSAY, *op. cit.*, p. 299. On ajoutera que Plaute parodiant ces vers lyriques recourt à un octonaire iambique, comme le montre E. LEFÈVRE, *Plautus Studien V, Iliupersis (Ba. 925-977)*, dans *Hermès*, 1988, 2, p. 214-215.

pérées, recourt non plus à un sénaire iambique comme dans l'exemple précédent, mais à un septénaire trochaïque, comme si l'esthétique de ces deux types métriques, l'un des *diuerbia*, l'autre des *cantica*, était interchangeable dans les moments d'émotion intense[38] :

Egon(e) Argiu(um) imperi(um) adtingam ^{D} *: aut Pelopis digner domo? Quo m(e) ostendam? Quod templ(um) adeam?* ^{D} *Qu(em) ore funest(o) adloquar?*

« Moi, j'atteindrais à la souveraineté sur les Argiens ou je serais jugé digne de la maison de Pélops? Mais où me montrer? Quel temple aborder? A qui adresser la parole avec une bouche funeste? »

Reste que dans ce cas Accius semble avoir choisi le septénaire trochaïque déclamé et non pas lyrique. La longueur du vers, favorable aux constructions rythmiques de plus grandes dimensions que dans le sénaire iambique, lui permet notamment de développer un rythme ternaire bien structuré dans le second vers (*Quo/Quod/Quem*) et étoffé par des homéotéleutes (*-am*). Ces éléments rythmiques jalonnent en outre si bien les repères métriques qu'on aboutit, comme nous le verrons ultérieurement[39], à un *uersus quadratus* du meilleur effet. On comprend aussi que ces mêmes procédés aient pu être recherchés par des orateurs comme Cicéron ou encore C. Gracchus. En ce qui concerne celui-ci, rappelons ce passage célèbre conservé par Cicéron et suggérant le souvenir autant d'Ennius que d'Accius[40] :

Quo me miser conferam? Quo uortam? In Capitoliumne? At fratris sanguine madet. An domum? matremne ut miseram lamentantem uideam et abiectam.

« Malheureux que je suis, où porter mes pas? où me tourner? Au Capitole? Mais il déborde du sang de mon frère? Ou bien chez moi? Pour y voir une mère malheureuse, plongée dans les larmes et dans le deuil? »

Certes Caius Gracchus, réputé pour son éloquence asianiste et guidant sa voix aux modulations d'une flûte en ivoire[41], travaillait ses inflexions vocales très vraisemblablement comme le faisaient les rhéteurs de Phrygie ou de Carie, dont la diction, affirme Cicéron, était proche du chant[42]. Aussi son modèle serait-il Ennius dont nous venons de souligner le lyrisme plutôt qu'Accius dont la forte coloration rhétorique laisse peu de doute sur la diction. Pourtant une étude plus approfondie de la syntaxe et de la tactique langagière de ce passage de prose nombreuse s'accorde mal avec une diction lyrique et purement chantée, de sorte que l'esprit en serait plutôt celui d'Accius.

38. *Atreus* 194-195 W. Ces vers traduisent le désarroi d'Atrée qui désormais souillé par le repas sacrilège consommé malgré lui ne sait plus où trouver asile.

39. Cf. ci-après, p. 207. Le second vers comporte en effet dans le premier hémistiche deux dipodies nettes : 1) *Quo m(e) ostendam?* 2) *Quod templ(um) adeam?*

40. Cic., *de Or.*, III, 214, et sur l'état de cette question voir H. D. JOCELYN, *op. cit.*, p. 357.

41. Cic., *de Or.*, III, 225. Cicéron s'est livré lui-même à l'imitation dans *Mur.*, 88; *Verr.*, II, 2 et 126.

42. Cic., *Or.*, 57.

Le texte de Caius Gracchus se présente en effet sous la forme d'un dilemme rhétorique, absent des vers d'Ennius, mais présent dans ceux d'Accius. Plus précisément aux questions ponctuées par des particules ou pronoms interrogatifs similaires (*-ne*; *an*; *Quo* et ses variantes), expression d'un fort bouleversement intérieur, Caius Gracchus ajoute, comme Accius, une argumentation contradictoire exprimée implicitement (*Matremne...*) ou explicitement (*At*). Si l'on ajoute que ce dilemme, argumenté selon une logique moins affective que conceptuelle, a été volontairement supprimé par Ennius dans l'imitation qu'il fait d'Euripide, on comprendra jusqu'à quel point Cicéron a raison de comparer les vers enniens à des mètres des *cantica* lyriques. Voici en effet les trimètres iambiques d'Euripide qu'Ennius traduit par ailleurs très fidèlement[43] :

> νῦν ποῖ τράπωμαι; πότερα πρὸς πατρὸς δόμους,
> οὓς σοὶ προδοῦσα καὶ πάτραν ἀφικόμην;
> ἢ πρὸς ταλαίνας Πελιάδας; καλῶς γ' ἂν οὖν
> δέξαιντό μ' οἵκοις ὧν πατέρα κατέκτανον.

« Où maintenant me tourner? Vers le palais de mon père? lui que j'ai trahi ainsi que ma patrie pour te suivre! ou vers les malheureuses filles de Pélias? elles me feraient en tout cas un bel accueil, elles dont j'ai tué le père! »

Est-il besoin d'insister sur le fait que les éléments de la *controuersia* euripidéenne ont été omis dans la version ennienne, modifiant du même coup la portée expressive des deux passages. Réduits aux seules interrogations affectives, les sénaires d'Ennius prévalent par leur aspect lyrique alors que ceux d'Euripide supposent, avec l'apparition d'un débat de la conscience claire, une rythmisation rhétorique du débit. Celle-ci parallèlement caractérise les septénaires trochaïques acciens, dans la mesure où Accius renoue avec les contradictions logiques du débat euripidéen, si bien que nous aboutissons ici à un schéma métrique inversé par rapport aux données originelles. Tout se passe en effet comme si dans ces fragments les modulations chantées devenaient le propre du mètre des *diuerbia* et la déclamation proche de la parole, fût-elle fortement rythmée, celui du septénaire trochaïque des *cantica.*

Il apparaît ainsi que la diction non seulement des sénaires iambiques, mais aussi des septénaires trochaïques de la tragédie républicaine romaine n'est pas toujours donnée d'emblée. Serait-ce que la mise en œuvre des constituants formels et fonctionnels de l'énoncé est apte à signaler autant que le type métrique proprement dit une dominante parlée ou chantée, rhétorique ou lyrique, comme le feraient dans un livret de théâtre, des notations scéniques? Cette influence possible sur la diction dramatique du mode d'écriture pourrait au moins justifier la plasticité étonnante des vers du théâtre. On n'insiste en effet jamais assez sur le fait que les vers iambo-trochaïques,

43. Eur., *Med.*, 502-505. L'aspect rhétorique des vers euripidéens, que relève H. D. JOCELYN, *op. cit.*, p. 357, et qui repose sur un dilemme, est en outre souligné par une césure penthémimère hyperdessinée, dans chaque vers, par une coïncidence phrase-mètre marquée. Accius pour sa part développe un débat contradictoire dans le premier vers à l'aide de *aut* adversatif et dans le vers suivant par la reprise chaque fois répétée du pronom interrogatif.

autant des *diuerbia* que des *cantica*, conviennent, à l'époque républicaine, aussi bien au ton sublime de la tragédie qu'au parler plus simple, voire souvent proche du langage quotidien, de la comédie[44].

En ce qui concerne plus particulièrement Accius, ce délicat problème de l'expressivité multiple des mètres du théâtre latin se pose avec une acuité particulière. Ses talents d'orateur, aussi réputés dans l'Antiquité que ceux de poète, permettent en effet de supposer que le chef du Collège des poètes et le disciple de la très rhétorique école de Pergame[45] savaient faire la différence entre parole et musique, prose nombreuse et rythme poétique, *oratio numerosa* et *oratio uincta*. Si l'on s'en tient à l'étymologie de ces deux dernières formes de discours et aux définitions cicéroniennes, la première suggère, en raison de rythmes bien dessinés et de cadences insistantes, une diction claire, bien frappée et capable de s'inscrire dans l'esprit, la mémoire et les cœurs, comme le requiert la prose oratoire destinée à instruire, plaire et toucher[46]. La seconde, en revanche, suppose une diction enchaînée des syllabes, modulée par le retour à intervalles réguliers des temps forts des pieds et des repères métriques attendus. Ainsi en poésie, alors que la première est propice au récitatif déclamé, la seconde suppose psalmodie et mélopée.

Or un fait ne manque pas de retenir l'attention dans les fragments acciens si restreints soient-ils, c'est le nombre des concordances plus ou moins insistantes entre les repères attendus du mètre et les jalons formels ou fonctionnels de la phrase. En recherchant ainsi une coïncidence entre les données de la lecture *ad metrum* et celles de la lecture *ad sensum*[47], Accius use des étapes du mètre et du sens comme le ferait un orateur mettant le rythme au service de la meilleure compréhension. Le bon orateur n'est-il pas en effet celui qui éveille le mieux à la conscience claire par toutes les séductions de l'art et de la sensibilité ?

Plus précisément Accius parvient à donner un relief fort aux hémistiches et césures du sénaire iambique en faisant coïncider leurs limites avec celles de membres phrastiques bien circonscrits sur le plan soit formel, soit fonctionnel, soit plus souvent encore sur les deux plans conjointement. Pour y parvenir, il recourt à des procédés dont nous avons exposé ailleurs les principes détaillés et que l'on peut résumer brièvement ainsi[48] :

— Sur le plan formel, il est possible de procéder à de véritables architectures phoniques, de sorte que les césures[49] apparaissent très exactement comme le franchissement de deux espaces sonores nettement différenciés.

44. Priscien par exemple ne manque pas à ce sujet de marquer son étonnement dans son traité *De metris fabularum Terentii*, lorsqu'il constate notamment que des vers iambiques servent aussi bien dans la tragédie que dans la comédie (cf. Priscien, *ap. G. L.*, III, 423, 35).

45. Accius s'est ainsi rendu à Pergame entre 135 et 133 lors d'un voyage rendu célèbre par sa visite à Pacuvius à Tarente où il s'arrête avant de partir pour l'Asie Mineure et lit sa pièce *Atreus* au vieux maître.

46. Voir notamment A. MICHEL, *Rhétorique et philosophie chez Cicéron. Essai sur les fondements philosophiques de l'art de persuader*, Paris, Klincksieck, 1964, p. 351.

47. J. SOUBIRAN, *op. cit.*, p. 169 et suiv.

48. Ces faits sont expliqués dans le détail notamment dans notre article, « *Oratio uincta* »...

49. Rappelons que les deux césures attendues du sénaire iambique sont la penthémimère et l'hephtémimère, tandis que la trihémimère apparaît plutôt comme une disposition simplement coutumière. Chacune de ces césures a été notée P, H, T.

Au niveau le plus simple, qui est celui de la dominance d'un phonème ou d'une syllabe en récurrence, les allitérations ou les rimes sont disposées de telle façon que le passage d'un hémistiche à un autre correspond à celui

— du désordre à l'ordre[50] :

Melanippus 419 W *paratus s(um) ubi uis* // P *petere pestem permiti*

— ou d'un changement de registre :

Atreus 163 W *Iterum Thyestes* // P *Atre(um) adtractat(um) aduenit*

De forme plus étoffée, le procédé de la récurrence peut concerner une partie ou la totalité d'un mot, d'une manière purement phonique :

Eurysaces 335 W *sed atratus taetra* // P *uest(e) et uastitudine*

ou par rappel sémantique :

Myrmidones 459 W *fidelitat(e) ob fidam* // H *naturam uiri*

ou encore par synonymie, doublée ici d'une reprise phonique :

Bacchae 217 W *formae figurae* // P *nitiditat(em), hospes, geris*

Il est possible aussi de répartir les rappels rythmiques aux endroits stratégiques du sénaire que sont les césures :

Bacchae 210 W *quia neque* T // *uetustas* // P *neque mors* // H *neque grandaeuitas*

Atreus 165 W *maior mihi moles* // P *maius* // H *miscendum (e)st malum*

La métrique peut ainsi être si bien verbale que le poète hyperdessine les repères métriques attendus du seul fait de la *collocatio uerborum* :

— en regroupant dans un unique hémistiche les mots courts, le plus souvent des mots-outils, pronoms et adverbes :

Meleager 436 W *Quis erit qui non me* P // *spernens, incilans probris*[51]

— ou un mot de grande dimension contrastant par son volume avec les autres vocables :

Brutus 20 W *pecus laniger(um) eximia* // H *pulchritudine*

Sur le plan fonctionnel, la coïncidence d'une césure avec une pause

50. Allitération, assonance, paronomase, rappel sémantique total ou partiel, anaphore sont autant de procédés dont Accius use pour aboutir à une véritable architecture sonore de ses vers.

51. Précisons que si pour la commodité de la description nous ne signalons ici que la penthémimère, illustrant le fait pris en compte, il va de soi que le vers comporte aussi une hephtémimère qui, comme nous allons le voir (ci-après) est marquée par un agencement fonctionnel particulier. Quant à l'exemple de *Brutus* 20 W, il sera repris plus loin dans l'ensemble de son contexte (ci-après). Ajoutons l'effet stylistique spécial dont sont porteurs chez Accius les mots en *-tudo*. Voir à ce sujet notre article, *Les mots en « -tudo » chez Accius : étude stylistico-linguistique*, dans *Actes du V^e Colloque de linguistique latine*, Louvain-la-Neuve, 1989, p. 91-102.

phrastique a un relief non moins pertinent. Nous citerons notamment les concordances suivantes :

— une ponctuation forte (. ; ! ? : parenthèses ou tirets) :

Brutus 27 W *mirificum facinus :* P *dextrors(um) orbem flammeum*

— frontières de propositions :

Myrmidones 457 W *t(u) addis quod uitio (e)st, //* P *demis //* H *quod laudi datur*[52]

— incise, apostrophe :

Andromeda 76 W *donec t(u) auxilium, //* P *Perseu, //* H *tetulisti mihi*

— apposition :

Atreus 174 W *prodigium misit, //* P *regni stabilimen mei*

— asyndète ou énumération simple :

Armorum iud 123 W *uirtuti sis par, //* P *dispar fortunis patris!*

Meleager 436 W *Quis erit qui non me //* P *spernens, //* H *incilans probris*[53]

— disjonction :

Atreus 165 W *maior mihi moles //* P *maius //* H *miscendum (e)st malum*[54]

Medea 385 W *ita d(um) interruptum //* P *credas //* H *nimbum uoluier*[55]

— fonctions syntaxiques différenciées :

Philocteta 572 W *Aquilonis stridor //* P gelidas *//* H molitur niues[56]

Medea 388 W *exister(e) ictos //* P *undis concursantibus*

On comprendra que, face à ces dispositions si nettement dessinées, les césures privées d'une concordance phrase-mètre et indiquées seulement par un intermot « typographique » apparaîtront, par différence comparée, marquées d'un relief faible. Il s'agit essentiellement des cas où les mots forment un groupe syntaxique unitaire[57] :

Atreus 174 W *prodigium (T) misit, //* P *regni (H) stabilimen mei*

52. Outre les anaphores rhétoriques, on remarquera un jeu d'antonymie (*uitio/laudi* ; *addis/demis*).

53. Cf. ci-dessus.

54. On remarquera également que l'adjectif *maius* ajoute à sa mise en relief par une disjonction une fonction d'attribut qui le détache nettement dans l'énonciation.

55. Le déterminant *interruptum* est d'autant plus mis en relief par la disjonction que le verbe *credas* régit une proposition infinitive dont l'entrée se fait avec le sujet à l'accusatif *nimbum*, valorisant à son tour une hephtémimère.

56. Le groupe sujet *Aquilonis stridor* s'oppose d'autant mieux au groupe objet *gelidas... niues* que la disjonction encadre le verbe *molitur*. Ajoutons qu'en 388 W le mot long final hyperdessine H (voir ci-après, p. 204 et note 63).

57. Les groupes syntaxiques unitaires sont représentés en particulier par les relations sujet-verbe,

Thebais 656 ^{W} *quin ad Dircaeum* $^{(P)}$ *font(em) adueniunt ? ungulae*

Telles sont en effet les relations objet-verbe ou sujet-verbe et déterminant-déterminé [58].

Les césures auront même un relief nul, lorsque l'intermot césurable est inclus dans une unité phonétique ou est soudé au mot suivant par une élision [59] :

Myrmidones 453 ^{W} *ego peruicaci(am)* $^{(P)}$ *ai(o) et* $^{(H)}$ *ea m(e) uti uolo*

Diomedes 266 ^{W} *simul aur(em) adtend(o) ut* $^{(P)}$ *quir(em) exaudir(e) amplius*

Reste le cas particulier et rare dans les vers acciens d'une diérèse (D) possible [60]. En effet, lorsque la fin du troisième pied est formellement ou fonctionnellement marquée par l'une des dispositions décrites précédemment, et que les césures sont de relief faible ou nul, la diérèse, de caractère archaïque, peut être prise en compte :

Atreus 166 ^{W} *qu(i) illius acerbum* $^{(P)}$ *cor* // ^{D} *contund(am) et comprimam.*

De la parfaite concordance phrase-mètre à la discordance en passant par l'absence d'un intermot césurable, la diction du sénaire iambique accien peut présenter trois degrés de force :

— Dans un premier cas, *un relief fort*, dû à une ou plusieurs césures hyperdessinées, paraît logiquement avoir sa place dans la déclamation rhétorique ;

— dans un second cas, le sénaire doit à l'absence de toute hypercaractérisation du ou des jalons métriques un *relief faible*, de sorte que progressant à la seule cadence du rythme métrique il aboutit à une récitation modulée, voisine de la psalmodie ;

— dans le dernier cas, un *relief nul*, résultant de l'absence de césures matériellement repérables, conduit à faire percevoir seulement le retour régulier des six temps forts de chaque iambe pur, monnayé ou condensé, si bien que l'on peut songer à un phrasé mélodique ou à une mélopée.

Tandis que la première de ces trois dispositions, valorisant le rythme du vers par la métrique verbale, se rattache aisément à l'*oratio numerosa*, les deux autres relèvent plus spécifiquement de la diction enchaînée de l'*oratio uincta*, compatible dans les moments les plus pathétiques avec les modulations d'une flûte. Or, quand on compare la fréquence d'emploi de ces trois sortes de relief et de diction possible [61], on constate que les sénaires acciens

verbe-objet, adverbe-verbe, déterminant-déterminé. Sur ces faits voir en particulier nos articles *Intermots césurables et organisation syntagmatique dans la phrase oratoire de l' « Énéide »*, dans *Actes du II^e Colloque international de linguistique latine. Syntaxe et latin*, Aix-en-Provence, 1985, p. 383-404 ; *Césures et pauses syntaxiques dans l' « Énéide » : structures verbales et incidences métriques*, dans *R. É. L.*, 61, 1983, p. 284-311.

58. *Ibid.*

59. Il va en effet de soi que tout clitique forme une unité phonétique avec le mot qui précède (enclitique) ou qui suit (proclitique). Sur ces problèmes, voir notre livre, p. 281-287 (liste notamment des différents clitiques).

60. Comme le rappelle J. SOUBIRAN, *op. cit.*, p. 30, il peut s'agir là d'un souvenir du saturnien. La diérèse disparaît à peu près complètement après Accius (*ibid.*, p. 130). Dans l'exemple qui suit, une clausule phonique détache nettement l'hémistiche qui suit la diérèse, alors que le groupe adjectif-substantif et une récurrence phonique affaiblissent considérablement la perception de P.

61. Voir tableau ci-après. Précisons que la légère différence dans les résultats que l'on pourra observer

prévalent par la première catégorie, relevant ainsi essentiellement de l'*oratio numerosa* (75,1 %). Ce résultat est conforme aux capacités fondamentales du sénaire iambique parlé et également aux talents oratoires d'Accius. En revanche de forme rarement psalmodiée (18,2 %) ou plus rarement encore en phrasé mélodique (6,7 %), le sénaire iambique accien ne se rattache à l'*oratio uincta* pure que dans des moments d'exception. N'est-ce pas précisément ces moments où, comme le suggère Cicéron, il intervient dans des contextes très pathétiques et devient une variante expressive des *cantica* modulés au son d'une flûte accompagnatrice?

Aussi ce mode de lecture, dans la mesure où il n'infirme jamais les commentaires stylistiques de Cicéron, peut-il être un moyen d'éclairer le sens des fragments acciens au point de tenir lieu de contexte explicatif. Il permet ainsi notamment de mieux comprendre la portée des quatre sénaires d'*Atrée* évoqués antérieurement et cités par Cicéron avec un commentaire dont le sens devient à son tour plus précis[62]. Au premier vers d'autant plus difficilement maintenu dans le registre parlé que la révolte d'Atrée est péniblement contenue, le ton d'une déclamation tendue (*contentum*) est rendu vraisemblable par une penthémimère hyperdessinée, survenant au passage exact entre deux espaces sonores nettement distincts (« i » fermé et aigu; « a » ouvert et éclatant). Dans le second vers, la clameur de la protestation enfin libérée et marquant le passage de la conscience claire aux passions obscures et déraisonnables (*uehemens*) peut d'autant plus prendre l'allure d'une psalmodie que la penthémimère de relief faible garantit la dominance des seules données du rythme métrique et ainsi de l'*oratio uincta*. En revanche, dans le troisième vers, la diction déclamée reprend vigueur, comme le montrent, outre la redondance rhétorique, deux césures hyperdessinées (P et H), conférant aux mots mis ainsi en relief une force menaçante (*imminens*). Enfin le quatrième vers avec sa diérèse archaïque hyperdessinée et ses vélaires récurrentes a la rudesse et l'aspect sonore d'un saturnien, comme si Atrée proclamait solennellement (*quadam incitatione grauitatis*) le désordre des forces obscures, primitives et inéluctables qui l'habitent.

Il conviendrait d'appliquer ce mode de lecture à chacun des extraits des tragiques républicains cités par Cicéron et d'en confronter les résultats avec les commentaires cicéroniens. Faute de place, nous citerons seulement deux exemples riches d'intérêt. Une première séquence concerne

avec les données de notre article « *Oratio uincta*... » tient au fait que nous avions compté dans un corpus un peu différent les vers cumulant deux césures faibles parmi les mètres capables d'un relief. Enfin en ce qui concerne le rapport possible entre l'effacement des césures dans le vers et une diction lyrique, voir J. IRIGOIN, *Recherches sur les mètres de la lyrique chorale grecque. La structure du vers*, Paris, 1953, p. 16 : « à l'intérieur du vers lyrique les poètes évitent de faire coïncider une fin de mot avec une fin d'élément rythmique, ce qui revient à dire que la diérèse y est exceptionnelle; il y a presque toujours zeugma entre deux éléments rythmiques consécutifs. Ce procédé qui assure en quelque sorte la liaison des éléments rythmiques à l'intérieur du vers est fréquemment souligné par l'emploi d'une coupe décalée d'une syllabe en avant ou en arrière... »

62. Cf. ci-dessus. Pour le vers 2 de cette séquence ajoutons, comme le fait remarquer J. SOUBIRAN, *op. cit.*, p. 130, que cette disposition, consistant à rattacher nettement un monosyllabe élidé au mot qui précède P, n'a plus d'exemples après Accius.

l'arrivée de la nef Argo aux abords de l'Ister dans *Medea uel Argonautae* d'Accius[63] :

tanta moles labitur 1
fremibund(a) ex alt(o) ingenti // H sonit(u) et spiritu
prae s(e) undas (T) uoluit // P uortices ui suscitat;
ruit prolapsa, // P pelagus // H respergit reflat.
Ita d(um) interruptum // P credas // H nimbum uoluier, 5
dum quod sublime // P uentis (H) expulsum rapi
sax(um) aut procellis, // P uel globosos turbines
exister(e) ictos // P undis H // concursantibus;
nisi quas terrestres // P pontus (H) strages conciet;
aut forte T / Triton, // P fuscin(a) euertens specus 10
subter radices // P penitus // H undant(i) in freto
mol(em) ex profundo // P saxe(am) ad cael(um) eruit.

« Toute cette masse glisse, frémissante, venant du large en un énorme fracas et souffle; devant elle, elle fait rouler les ondes, suscite avec fureur des remous, se rue en avant glissante, fait rejaillir et ronfler la mer. Ainsi un instant vous croiriez que roule un fragment de nuage, un instant qu'emporté dans les airs un roc est chassé par les vents ou les tempêtes, ou que des cyclones tournoyants s'élèvent sous les chocs des ondes en confluence, à moins que ce ne soient quelques débris terrestres que charrie la haute mer; ou peut-être Triton, labourant de sa fourche sa caverne par-dessous ses bases, au tréfonds, dans le flot bouillonnant, érige-t-il des profondeurs vers le ciel une masse rocheuse. »

Cicéron, à qui nous devons ce long fragment de douze vers, souligne la part d'émotion émanant du début du texte (*primo admirans et perterritus*), tandis que la suite du texte paraît devoir à un ton parlé (*hoc modo loquitur*) un aspect plus calme. Or il est intéressant de constater que si chacun de ces sénaires iambiques comporte au moins une césure hyperdessinée, la déclamation qui en résulte atteint une force particulière aux vers 4 et 5 qui sont les seuls de ce passage avec les vers 8, 10 et 11, hauts en couleur, à comporter deux césures hypercaractérisées. Parallèlement, c'est à partir du vers 5 que l'hypotaxe l'emporte sur la parataxe, comme si le berger reprenait ses esprits et retrouvait le contrôle de sa conscience claire au fur et à mesure qu'il maîtrise la complexité syntaxique de la phrase (série d'infinitives; *nisi*), tandis que la dernière phrase renoue avec une syntaxe simple.

Une seconde séquence, non moins riche d'effets, est le récit fait par

63. *Medea* 381-393 W, fragment cité par Cicéron, *Nat.*, 35, 89, et introduit en ces termes : *Ille apud Accium pastor qui nauem nunquam ante uidisset, ut procul diuinum et nouum uehiculum Argonautarum e monte conspexit, primo admirans et perterritus hoc modo loquitur.* Les césures *fortes* s'analysent ainsi : — récurrences phoniques : H des vers 2 et 4 avec allitérations et homéotéleutes (v. 2) et avec écho interne inversé (v. 4); — mot long : H du vers 8; — phrases paratactiques : P des vers 3 et 4; — frontière de proposition : P du vers 7 et H du vers 5; — disjonction : P des vers 5, 6 et 9; — apostrophe : T et P du vers 10; — groupes grammaticaux distincts : P des vers 8, 11 et 12 et H du vers 11; — césures *faibles* : groupe grammatical unitaire : H des vers 6 et 9.

Tarquin le Superbe d'un songe dont le pouvoir émotionnel est si grand que le rêveur en garde le souvenir parfait et en demandera l'interprétation à un devin[64] :

Quoniam quieti // P corpus // H nocturn(o) impetu 1
dedi sopore (P) plăcāns (H) ărtus lànguidos
uisus (e)st in somnis // P pastor // H ad m(e) adpellere
pecus laniger(um) eximia H // pulchritudine
duos consanguineos P // arietes ind(e) eligi 5
praeclarioremqu(e) alter(um) immolare me;
deind(e) eius germanum // H cornibus conitier
in m(e) arietar(e) eoqu(e) ictu // H m(e) ad casum dari;
exin prostratum (P) terra, // H grauiter saucium,
resupin(um) in caelo(P) contueri maxim(um) ac 10
mirificum (T) facinus : // P dextrors(um) orbem flammeum
radiatum (T) solis // P liquier cursu nouo.

« Comme je venais de livrer mon corps à la calme invasion de la nuit, apaisant par le sommeil mes membres languissants, m'apparut en songe un berger qui poussait dans ma direction du bétail porte-laine d'une beauté extraordinaire; deux béliers collatéraux y furent choisis et j'immolai l'un des deux, le plus remarquable; ensuite son frère s'efforça avec ses cornes de me bouter et le coup me fit chuter. Après quoi, étendu à terre, gravement blessé, à la renverse, j'observai dans le ciel un immense, un magnifique phénomène : sur ma droite, le disque flamboyant et rayonnant du soleil glissait d'une course nouvelle. »

Cicéron dans son commentaire insiste seulement sur le ton parlé (*loquitur*) de ce passage. Plus précisément, la parole du narrateur progresse au rythme du récit mettant en œuvre les plus classiques techniques narratives : phrase-narrative-type débutant par une subordonnée temporelle (*quoniam*), se poursuivant avec un participe conjoint (*placans*) et culminant sur le membre principal (*uisus est...*); particules énumératives *deinde, exin,* enjambements (v. 1, 10 et 11). Mieux encore, il s'agit d'un récit animé dès son départ comme le montrent le *iam* d'ouverture contenu dans la conjonction *quoniam* et surtout une rallonge de la principale d'une longueur telle que, par un enchaînement de huit infinitives, elle occupe le fragment jusqu'à son terme, formant une vaste séquence rythmique[65]. Pourtant les degrés

64. *pr. Brutus* 17-28 W, fragment cité par Cicéron, *Diu.*, I, 22, 44, et introduit ainsi : *Cuius nam modi est Superbi Tarquini somnium ? De quo in « Bruto » Acci loquitur ipse.* Les césures *fortes* s'analysent ainsi : — récurrences phoniques : H des vers 3 et 7; — anaphore verbale : H du vers 8 (*me*); — mot long : H du vers 4 et P du vers 5; — ponctuation forte doublée d'un rappel phonique et sémantique : P du vers 11; — apposition : H du vers 9; — disjonction : P des vers 1 et 3 (par un rejet du sujet après le complément circonstanciel); — groupes grammaticaux distincts : H du vers 1 et P du vers 12; césures *faibles* : — groupes grammaticaux unitaires : P des vers 2 et 9 et H du vers 2, T du vers 11; — liaison phonique à l'intérieur d'une unité de sens : P du vers 10 (*cae-, c*(on), (m)*ax, ac*). Enfin pour la scansion du vers 5, on notera la sonantisation de u de *duos* et de i de *arietes*, à moins que *duos ne soit à scander avec un abrègement iambique (voir à ce sujet J. SOUBIRAN, op. cit.*, p. 181).

65. Voir J.-P. CHAUSSERIE-LAPRÉE, *L'expression narrative chez les historiens latins. Histoire d'un style*, Paris, De Boccard, 1969, en particulier p. 169 et suiv.

de la dramatisation évoluent au fil du texte. Le récit commencé sur un ton ampoulé avec de longues périphrases (v. 1 et 2) a les accents d'une déclamation forte, ponctuée par des césures doubles P et H et hyperdessinées notamment des vers 1 et 3. Puis à partir du vers 4 le ton change. Au moment où la vision devient impressionnante pour le rêveur (v. 4 à 6), l'affaiblissement du nombre et du dessin des césures, voire leur complet effacement, laisse supposer, avec la montée de l'émotion, cette frontière entre la parole et la musique que sont la psalmodie et la mélopée. Et le récit reprend un cours plus calme au vers 7 (*deinde*). On relève en effet à partir de là la présence d'une seule césure hypercaractérisée par vers. On notera seulement qu'aux endroits qui ont frappé le plus l'imaginaire du rêveur, la primauté est accordée aux hephtémimères fortes (v. 7, 8, 9), au détriment de penthémimères de relief faible ou nul. Or le rythme descendant qu'implique un tel agencement a, comme chacun sait, une valeur pathétique bien adaptée au récit d'une chute préfigurant la fin de la royauté étrusque. En revanche, le rythme ascendant des deux derniers vers, répartis de part et d'autre d'une penthémimère forte en deux hémistiches de grandeur croissante[66], confère à ce finale une déclamation solennelle, à la mesure du phénomène extraordinaire de l'inversion du cours du soleil, annonce de l'avènement de la République.

En réalité Accius, dans l'ensemble des fragments restants, ne fait qu'exploiter au mieux les capacités structurales du sénaire iambique. En effet ce vers se caractérise moins par l'enchaînement de six iambes purs, monnayés ou condensés, que par une grande richesse rythmique, dans la mesure où de dimension relativement courte il peut recevoir conjointement jusqu'à trois césures[67]. Si l'on ajoute la possibilité d'une diérèse, ce sont ainsi quatre jalons métriques qui sont mis à la disposition du poète et qui sont propres à marquer avec netteté les étapes d'une pensée ou les degrés d'un raisonnement. Ainsi s'explique dans les résultats précédents la part de l'*oratio numerosa*. Rattaché avant tout à la parole clairement proclamée, ce type de vers est destiné à la meilleure compréhension et mémorisation. Mais précisément, destiné à la meilleure perception de la pensée, ce mètre n'atteint les plus hauts degrés de la parole pathétique que dans des cas d'exception. Si nous avons déjà pu vérifier ce fait pour une diction lyrique apparentée aux inflexions chantées des *cantica*, inversement des accents trop déclamatoires, résultant de la conjonction de deux ou trois césures fortes dans le même vers, restent exceptionnels. En effet dans le corpus accien, cette disposition représente à peine plus d'un vers sur dix[68], alors que par ailleurs presque deux vers sur trois comportent une césure hyperdessinée, doublée ou non d'une césure faible.

Une réflexion comparée avec les structures rythmiques du septénaire trochaïque nous permettra d'approfondir encore ces constatations. De plus grande dimension, ce vers comporte sept trochées et demi, de forme pure,

66. Sur la valeur artistique et solennelle de l'ordre croissant, voir E. LINDHOLM, *stilistische Studien zur Erweiterung der Satzglieder im Lateinischen*, Lund, 1931, p. 91.

67. Voir ci-dessus, note 49.

68. Voir tableau ci-après.

monnayée ou condensée. Un seul repère rythmique vraiment attendu, la diérèse du quatrième pied, partage le mètre en deux parties presque égales et chacune plus longue que l'hémistiche le plus long du sénaire iambique. Aussi est-il aisé de comprendre que dans ces deux moitiés relativement étendues d'un septénaire trochaïque, l'absence de tout autre repère rythmique attendu rend l'auditeur particulièrement sensible au retour régulier des temps forts des pieds. L'importance prise de ce fait par l'*oratio uincta* de part et d'autre de la diérèse est propre à justifier la capacité de ce vers à être psalmodié aux inflexions musicales d'une flûte.

Le septénaire trochaïque peut cependant s'approcher de la diction rhétorique et de la parole rythmée, comme le suggèrent son emploi dans les dictons et certains commentaires cicéroniens. Le fait peut tenir notamment à une diérèse hyperdessinée par l'un des moyens étudiés précédemment et être illustré par ce fragment accien dont nous avons déjà souligné l'aspect rhétorique [69] :

ipsus hortatur me frater // ^{D} ut meos malis miser
manderem natos...

Notons qu'hyperdessinée par un jalon phrastique, cette diérèse située à la frontière de deux propositions marque également le passage du désordre à l'ordre sonore grâce à l'allitération en « m » du second hémistiche.

Il est vrai que comparée aux césures du sénaire iambique, cette unique diérèse, si bien dessinée soit-elle, a une efficacité rythmique moindre. Le septénaire trochaïque peut pourtant prendre une allure plus rhétorique encore grâce à un arrangement particulier. Celui-ci consiste à ordonner le premier hémistiche en deux dipodies d'autant mieux tranchées qu'elles sont mises en valeur par l'organisation verbale. De facture carrée, cette forme de *uersus quadratus* possède, outre la solennité des rythmes archaïques [70], l'efficace des formules les mieux frappées et les plus propres à s'imprimer dans les esprits. C'est en ponctuant sur un mode accusateur (*accusare*) un septénaire de ce type qu'Aesopus, transposant l'exil d'Eurysace à celui de Cicéron, fit surgir à la conscience claire le caractère intolérable de l'attitude de son public [71] :

exulare / sinitis, sistis // ^{D} pelli pulsum patimini

« vous permettez, vous admettez qu'il soit exilé, vous supportez qu'il soit banni et reste banni. »

Dans ce vers qui suppose un récitatif fortement déclamé, chacun des mots pèse de sa charge sémantique propre sans qu'aucune élision n'en escamote la portée. On remarquera aussi que l'architecture sonore et l'orga-

69. Cf. ci-dessus, p. 194.

70. Cf. ci-dessus, p. 192 et note 9 ; p. 197 et note 39.

71. *Eurysaces* 359 W, cité par Cicéron, *Sest.*, 122. On notera plus particulièrement dans le premier hémistiche que la première dipodie est formée d'un seul mot (l'infinitif *exulare*), tandis que la deuxième dipodie, constituée de deux mots correspondant chacun à un pied, comporte une récurrence phonique forte (*sinitis sistis*).

nisation syntaxique sont très exactement distribuées, pour l'ensemble du vers, de part et d'autre d'une diérèse bien nette, et, pour le premier hémistiche, en fonction de deux dipodies distinctes.

La force rythmique de tels vers est encore mieux perçue quand on leur oppose des agencements reposant sur une diérèse de relief faible ou nul. Tel est le cas de cet autre blâme accusateur[72], formulé cette fois sur le ton de la désolation, comme le montre la particule de caractère pathétique « O » et une diérèse simplement « typographique », si bien que le vers se conçoit aisément psalmodié aux accents chantants d'une flûte[73] :

(O) ingratific(i) Argiu(i) immunes ^{D} *Gra(i) inmemores benefici*

« O Argiens sans reconnaissance, Grecs sans gratitude, sans mémoire du bienfait. »

De la longue plainte psalmodiée par le rythme descendant des pieds et par une récurrence phonique ternaire (*in-*), on passe aisément, dans les septénaires dépourvus de toute diérèse, à la mélopée comme dans ce chant de lamentation où Achille se console d'avoir rendu à Priam le corps et non l'âme d'Hector[74] :

imm(o) enimuero corpus Priamo reddid(i), Hector(a) abstuli

« mais non c'est le corps que j'ai rendu à Priam ; Hector je l'ai détruit. »

Au total la plasticité rythmique du septénaire trochaïque est à peu près aussi grande que celle du sénaire iambique. En effet, apte à la diction rhétorique de l'*oratio numerosa*, le septénaire trochaïque présente deux niveaux de déclamation : l'un est insistant lorsque s'ajoutent à une diérèse hyperdessinée deux dipodies non moins bien dessinées dans le premier hémistiche ; l'autre est un peu moins pertinent, quand seule prévaut une diérèse hypercaractérisée. Propice également à l'*oratio uincta* dans le cas de diérèses faibles ou nulles, ce vers est propre à la psalmodie et au phrasé modulé. Reste que son caractère normalement « chanté » et non plus parlé requiert quelques aménagements par rapport à la diction du sénaire iambique. En effet, quand les inflexions de la voix sont systématiquement guidées comme ici par un accompagnement musical, il est aisé d'imaginer que la déclamation rhétorique se fait récitatif, la récitation psalmodiée mélopée et le phrasé mélodique plain-chant.

S'il est vrai qu'ainsi une comparaison est possible entre les résultats du sénaire iambique et du septénaire trochaïque chez Accius, la confrontation des répartitions montre très nettement l'originalité de chacun[75]. Le septénaire trochaïque se caractérise en effet par un juste équilibre entre l'*oratio*

72. Cicéron écrit très précisément pour le fragment 359 W : (...) *cum omnis ordines demonstraret, senatum equites Romanos, uniuersum populum Romanum accusaret,* et pour le fragment suivant (358 W) : *is enim libere reprehendere et accusare populi non nunquam temeritatem solebat aut errorem senatus.* Aussi l'idée d'une accusation est-elle commune aux deux contextes.

73. *Eurysaces* 358 W.

74. *Fab. inc.* 6 W, fragment cité par Cicéron, *Tusc.*, I, 105 : *Melius Accius et aliquando sapiens Achilles : « Immo... » non igitur Hectora traxisti, sed corpus quod fuerat Hectoris.*

75. Cf. tableau ci-après.

numerosa et l'*oratio uincta* distribuées en deux moitiés à peu près égales. Cette capacité à instruire par des formules bien frappées, à plaire par les envoûtements des rythmes les plus insistants ou les mieux martelés et à charmer par la fluidité de l'inflexion et de l'enchaînement des pieds peut expliquer que ce vers ait été recherché par les tragiques républicains[76]. Il peut même être fortement déclamé, si l'on fait remarquer que près de la moitié des septénaires de facture insistante comporte outre une diérèse hyperdessinée un premier hémistiche caractérisé par deux dipodies bien tranchées, soit dans 22,9 % des cas. Néanmoins comparé au très rhétorique sénaire iambique, il prédomine par l'*oratio uincta*. Plus précisément le seul plain-chant, aussi bien représenté que la mélopée psalmodiée (soit pour chacun 25,7 %) est à l'origine de la plus grande différence par une fréquence près de quatre fois plus grande que dans le sénaire.

Pourtant comparé à l'octonaire iambique, le septénaire trochaïque est moins proche du plain-chant qu'il pourrait le paraître, si bien qu'il est d'abord le vers du récitatif. En effet l'octonaire iambique analysé selon les mêmes critères présente chez Accius dans la presque totalité des cas une diérèse de relief nul[77]. Aussi son phrasé mélodique et son caractère lyrique font-ils de lui le vers du plain-chant et expliquent sa prédominance dans les moments les plus pathétiques. Reste que la confusion opérée par Cicéron entre le septénaire trochaïque et l'octonaire iambique[78] se justifie non seulement stylistiquement, mais métriquement. Si l'un et l'autre types métriques conviennent aussi bien dans les moments de pathétique intense, à l'époque républicaine les incertitudes de scansion conduisent parfois à hésiter sur l'identification de ces mètres. Mais tout se passe comme si ces hésitations étaient sans grande importance, dans la mesure où le contenu dramatique du contexte s'accommode d'un octonaire iambique lyrique comme d'un septénaire trochaïque, surtout lorsque celui-ci, privé de diérèse, devient propice au plain-chant. Ainsi en est-il de ce fragment de *Térée* dont la portée pathétique résulte tout à la fois de l'idée d'une supplication (*famulanter pete*) et d'une solennité inquiétante contenue dans des noms propres (*Cadmogena*; *Semela*) servant à évoquer l'image trouble de Bacchus et de ses méfaits[79] :

Tereus 647 W *Deum Cadmogena natum Semel(a) adfar(e) et famulanter pete*

En effet, selon que l'on scande *deum* avec synizèse ou comme un dissyllabe, on aboutit dans le premier cas à un septénaire trochaïque sans diérèse, dans le second cas à un octonaire iambique également sans diérèse.

D'une grande plasticité esthétique, le septénaire trochaïque permet ainsi l'expression de nuances multiples. Et si les Latins d'une manière générale recourent très peu aux chœurs dans leur théâtre, tandis qu'Accius semble utiliser par ailleurs les vers lyriques (octonaire iambique et surtout *mutatis modis cantica*) avec parcimonie, c'est peut-être précisément parce que le

76. J. Soubiran, *op. cit.*, p. 91 ; p. 262.
77. Cf. tableau ci-après.
78. Voir ci-dessus.
79. Cf. J. Soubiran, *op. cit.*, p. 92.

septénaire trochaïque offrait au poète un instrument suffisamment varié et expressif. Nous n'en prendrons pour preuve que cet unique fragment de dix septénaires parvenu jusqu'à nous grâce à Cicéron et concernant l'interprétation du songe de Tarquin. Au récit du songe formulé par Tarquin avec la clarté significative des sénaires iambiques, même si, comme nous l'avons vu [80], l'émotion n'y est pas absente, succède ainsi la réponse du devin étrusque formulée à l'aide d'un mètre non plus du registre parlé, mais chanté. Et si Accius préfère dans ce cas le septénaire trochaïque à l'octonaire iambique, c'est que la richesse plastique de ce mètre lui permettait d'exprimer conjointement la portée explicative et religieuse d'une réponse véhiculant avec elle les mystères inquiétants et obscurs de l'haruspicine étrusque, le caractère sacré des formules rituelles de la langue augurale, la parole envoûtante et chantante au point d'être magique du *carmen* italique [81] :

rex qu(ae) in uit(a) usurpant homines, // D cogitant, curant, uident 1
quaequ(e) agunt uigilantes agitantqu(e), ea si c(ui) in somn(o) accidunt
minus mirum (e)st; sed di rem tant(am) haut temer(e) improuis(o) offerunt;
proin uide ne quem t(u) ess(e) hebetem D // deputes aequ(e) ac pecus
is sapientia munitum (D) pectus egregie gerat, 5
teque regn(o) expellat; n(am) id quod (D) de sol(e) ostentum (e)st tibi,
populo commutationem D // rerum portendit fore
perpropinqu(am); haec bene uerruncent (D) populo! nam quod dexterum
cepit curs(um) ab laeua signum // D praepotens, pulcherrume
auguratum (e)st / rem Romanam // D publicam summam fore. 10

« Roi, ce qui dans leur vie occupe les hommes, ce qu'ils méditent, les soucient et voient, ce qu'ils font et ne cessent de faire à l'état de veille, tout cela peut se présenter à eux dans leur sommeil. Il n'est rien là d'étonnant; mais un fait de cette ampleur qui n'est pas hasard fortuit, ce sont les dieux qui te l'offrent. Aussi vois que celui que toi tu penses être aussi hébété que le bétail, celui-là ne sorte du lot portant un cœur prémuni de sagesse et qu'il ne te chasse hors de ton royaume; car ce qui t'a été montré avec le soleil, présage pour le peuple une révolution toute proche. Puissent ces choses tourner à bien pour le peuple! Car le fait que la course ait été prise de gauche à droite par l'astre tout puissant, c'est l'augure parfait de la souveraineté populaire sur l'État romain. »

Sur ces dix septénaires, cinq comportent une diérèse hyperdessinée [82], capable de valoriser le sens par une diction rhétorique (vers 1, 4, 7, 9

80. Cf. ci-dessus.

81. *pr. Brutus*, 29-38 W, fragment cité par Cicéron, *Diu.*, I, 22, 44, et introduit ainsi : *Eius igitur somni coniectoribus quae sit interpretatio facta uideamus.*

82. Les diérèses *fortes* s'analysent ainsi : — récurrences phoniques : vers 9 (adjointes à une apposition grammaticale) ; — mot long : vers 7 ; — frontière de propositions : vers 4 (prop. inf.) ; — groupes grammaticaux distincts : vers 1 (énumération verbale). Quant au vers 10, la première dipodie correspond à la frontière de la proposition infinitive et la seconde dipodie à la séparation des groupes sujet et attribut répartis de part et d'autre des deux hémistiches. Les diérèses *faibles* sont incluses dans un groupe adjectif-substantif au vers 5 et dans une unité grammaticale aux vers 6 et 8.

et 10). Or ces cinq vers sont précisément ceux qui déterminent le sort du roi et l'avenir du peuple romain. Le premier vers est une condamnation implicite de la conduite de Tarquin et de sa maison, dont le manquement à la morale et aux valeurs du *mos maiorum* romain va justifier la chute prochaine. Le vers 4 développe les manquements les plus graves du roi, à savoir son incapacité à regarder et voir en vue de mûrir une réflexion, si bien que la catastrophe finale, loin d'être due à la fatalité porte le poids de la responsabilité humaine. Le vers 9 dégage le sens de l'inversion du cours du soleil avec de part et d'autre de la diérèse la révélation cosmogonique (*signum*) et le caractère exceptionnel de celle-ci (dans une clausule allitérante et de rythme croissant *praepotens pulcherrime*). Enfin le vers 10, préparé par le vers 7, se détache de l'ensemble, malgré une suite d'enjambements à valeur périodique (vers 8, 9, 10). Agencé selon les principes du *uersus quadratus*, le premier hémistiche se subdivise en deux dipodies formées chacune d'une seule unité significative, un passé périphrastique *auguratum est* et un mot pour ainsi dire composé *rem Romanam*, si bien que chacune d'elles se détache avec la vigueur d'un verdict.

En revanche, dans les cinq autres vers, trois reçoivent une diérèse faible (vers 5, 6 et 8), propice à une mélopée psalmodiée. Or, dans la mesure où, à ces endroits du texte, le devin essaie d'ouvrir les yeux de l'âme (*uide ne... deputes...*; *nam*), rappelant, en vue de les corriger, les manquements de Tarquin soulignés par les mêmes termes que dans le premier vers, il est aisé de comprendre qu'une telle révélation initiatique nécessite la magie des sons et des inflexions. Restent les vers 2 et 3, dont la diérèse a été effacée par l'ordre des mots et par des élisions. Or la méditation qu'ils contiennent sur le conscient et le subconscient humains ainsi que sur le mystère des conditions humaine et divine, si fondamentale dans une mentalité étrusque, ne peut que s'élever jusqu'au lyrisme d'un phrasé mélodique.

Parole ou musique? Les vers acciens des *diuerbia* normalement parlés comme ceux des *cantica* habituellement modulés aux inflexions d'une flûte oscillent finalement de l'une à l'autre. Poète et rhéteur, Accius sait si bien extraire les capacités expressives des rythmes métriques et du poids des mots qu'il a exploité au mieux les ressources de cette notion latine si ambiguë qu'est celle de *numerus*, tout à la fois nombre, rythme et vers. Les notions de prose nombreuse (*oratio numerosa*) et de poésie enchaînée (*oratio uincta*) s'enrichissent en effet de catégories intermédiaires, au point qu'Accius peut élever la parole des *diuerbia* jusqu'aux inflexions du chant et inversement faire servir les modulations musicales à la valorisation des mots notamment dans le septénaire trochaïque doté d'une étonnante plasticité esthétique. De cette étude de la métrique verbale des vers acciens, éclairée par les commentaires stylistiques de Cicéron et vérifiée par les données d'un contexte dans les fragments de grandes dimensions, il est ainsi possible de tirer des indications comparables aux notes scéniques mises en marge d'un livret de théâtre ou d'opéra. C'est de cette manière que dans les fragments d'Accius, trop souvent privés de contexte, le sens peut se faire plus probant et plus sûr.

TABLEAU

CÉSURES ET DIÉRÈSE DANS LES VERS IAMBO-TROCHAÏQUES D'ACCIUS

TYPE MÉTRIQUE	RELIEF FORT (intermot césurable hyperdessiné : concordance phrase-mètre)			RELIEF FAIBLE (intermot césurable « typographique » : discordance phrase-mètre)		RELIEF NUL (pas d'intermot césurable)
SÉNAIRE IAMBIQUE 257 ex.	193 ex. 75,1 %			2 césures faibles 18 ex. 7 %	1 césure faible 29 ex. 11,2 %	17 ex. 6,7 %
	au moins 2 césures fortes	1 césure forte + 1 faible	1 césure forte			
ia[6]	33 12,9 %	73 28,4 %	87 33,8 %	18,2 %		
SEPTÉNAIRE TROCHAÏQUE 109 ex. tr[7]	53 ex. 48,6 % (dont 25 avec 2 dipodies nettes au 1[er] hémistiche, soit 22,9 %)			28 ex. 25,7 %		28 ex. 25,7 %
OCTONAIRE IAMBIQUE 25 ex. ia[8]	1 ex. 4 %			1 ex. 4 %		23 ex. 92 %