II

LES RÉÉCRITURES DE LA MÉTRIQUE GRECQUE DANS LES TRAGÉDIES D'ACCIUS : DES INDICES DE DICTION ?

par Jacqueline DANGEL
Professeur à l'Université Paris-IV

RÉSUMÉ. — *Accius, lors de la composition de ses vers, interprète plus qu'il n'imite les habitudes grecques auxquelles il se réfère. Et ainsi les syllabes longues et brèves, bases fondamentales des pieds grecs, sont trop souvent agencées en un ordre opposé et avec des principes trop nouveaux pour que soit conservée la configuration des vers grecs. De fait le rythme est recherché dans les habitudes mêmes de la langue, de sorte que, dans les vers acciens, il y a très souvent concordance entre l'accent verbal et l'*ictus *métrique, entre les césures (ou une diérèse) et les pauses phrastiques, voire entre les pieds et les mots. Aussi dans les* diuerbia, cantica *et* cantica mutatis modis, *la diction enchaînée de la poésie se combine-t-elle, en des degrés variés, avec la diction rhétorique de la prose. De ce fait, lorsque l'acteur dit son rôle, riche doit être le registre expressif et vocal.*

EPITOME. — *Accius, dum uersus facit, Graecorum consuetudinem sic retractat ut interpretationem imitationi anteponat. Itaque syllabae longae et breues, in quibus Graeci pedes siti sunt, ex diuersis ordinibus et noua ratione saepius componuntur quam ut Graecorum uersuum formae figuraeque seruentur. Nam in linguae Latinae consuetudine numeri ita quaeruntur ut in Accianis uersibus uerborum accentus cum pedum arsibus et caesurae (uel diaeresis) cum sententiarum membris atque adeo pedes cum uerbis saepissime coniungantur. Inde in diuerbiis et canticis canticisque mutatis modis oratio uincta cum oratione numerosa uarie et gradatim miscetur. Quibus rebus confectis, apparet quam multa, cum actor fabulam agat, genera dicendi et uocum soni esse uideantur.*

Importants sont les obstacles rencontrés, lorsque l'on veut étudier la diction des tragiques latins de l'époque républicaine et, plus particulièrement, du dernier des grands professionnels de la tragédie, Accius. En effet à une transmission textuelle lacunaire, qui nous prive de la plus grande partie du contexte, s'ajoutent les incertitudes, voire les inconnues d'une diction non seulement théâtrale, mais aussi coutumière dans la langue latine. Ainsi en va-t-il des constituants fondamentaux du rythme métrique que sont la quantité aux durées parfois fluctuantes[1] et l'*ictus* métrique, voire le rapport éventuel de ce même *ictus* métrique avec l'accent verbal. Pour chacune de ces données, nombreuses sont effectivement les questions que l'on est contraint de se poser quant à leur nature profonde et à leur mode de réalisa-

1. Quintilien (*I. O.*, 4, 4, 84) précise ainsi qu'il y a des syllabes longues plus longues que d'autres et des syllabes brèves plus brèves que d'autres. Voir aussi E. PULGRAM, *Latin-Romance Phonology : prosodics and metrics*, Munich, F. Verlag, 1975, 184-243.

tion. Ne doit-on pas rappeler ainsi notamment que, si une longue équivaut à deux brèves, cette équivalence, calculée au métronome et appelée *monnayage*, paraît démentie, toutes les fois que la brève du temps faible d'un iambe ou d'un trochée purs se trouve condensée en deux brèves ou en une longue ? Notons que le terme *condenser* indique déjà un choix de diction vraisemblable, sans être totalement garantie[2]. On suppose en effet alors un rattrapage de la durée originelle de la brève par une tricherie articulatoire, permettant de prononcer deux brèves dans le temps d'une seule et comparable au principe d'accélération des croches en musique. Conjointement, on peut rattraper l'allongement de cette même brève, réalisée au temps faible en une longue, en procédant à un léger abrègement de la durée de ces demi-pieds condensés. Mais qu'en était-il, quand, en raison d'une suite contiguë de pieds condensés, un vers iambique ou trochaïque prévalait par une série de spondées, comme Accius en est coutumier[3] ?

Quoi qu'il en soit, les oppositions quantitatives devaient rester pertinentes dans toutes les situations, tant il est vrai qu'elles garantissent la perception du rythme métrique, sans lequel aucune poésie ne saurait exister. Et de fait Cicéron (*De orat.*, 3, 196) rappelle que le public de la *cauea* proteste à grands cris, si l'acteur vient à confondre dans sa diction ces mêmes oppositions quantitatives qui font le rythme métrique. De la même façon, on ne peut éliminer arbitrairement de la diction des vers du théâtre latin l'idée que l'accent verbal jouait un rôle en plus de l'*ictus* métrique. En effet, alors que l'on sait que l'accent latin de l'époque républicaine était notamment musical, si bien que les textes précisent que la tonalité d'une syllabe tonique est aiguë et celle d'une syllabe atone grave[4], Cicéron inclut ces contrastes de tonalité dans la diction théâtrale. Ne précise-t-il pas (*loc. cit.* et *Or.*, 173) que le même public de la *cauea* est choqué par une erreur dans le registre des graves et des aigus ? Or cette précision ne saurait concerner l'*ictus* métrique des pieds, dans la mesure où, selon les écoles, la réalisation en est soit mécanique et suppose seulement un battement frappé (*icere*), soit vocale et requiert dans ce cas une force articulatoire, compatible avec un accent d'intensité et non de hauteur. Il reste que la grande fréquence des concordances entre l'*ictus* métrique et l'accent verbal dans les vers latins du théâtre républicain, et en particulier chez Accius, pourrait suggérer que ces deux sommets accentuels étaient compatibles, au point de se renforcer mutuellement, tant il est vrai qu'en langue, un accent à prédominance mélodique

2. Sur les problèmes de diction que posent les longues irrationnelles, voir J. SOUBIRAN, *Essai sur la versification dramatique des Romains*, Paris, C. N. R. S., 1988, p. 24-25 : l'état bibliographique de cette question conduit à conclure en toute vraisemblance que « l'isochronie des mesures ne pouvait pas être toujours assurée ».

3. Horace, *A. P.*, 258-259 insiste sur la prédominance des spondées dans les vers d'Accius, dont on trouve une confirmation chiffrée dans les travaux récents de J. SOUBIRAN, *op. cit.*, p. 31 et p. 36, même si l'on sait par ailleurs que les tragiques condensent la brève d'un temps faible volontiers par une longue, à la différence de ce que l'on observe chez les comiques.

4. On se reportera à Varron, dans un fragment relatif au *sono uocum* et cité notamment par H. FUNAIOLI, *Grammaticae Romanae fragmenta*, Stuttgart Teubner, 1969², p. 296, frg. 278 Fun. Voir aussi Cic., *Or.*, 58; Quint., *I. O.*, 1, 5, 30-31. En outre Quintilien, *I. O.*, 12, 10, 33, insiste sur le fait que les finales latines sont obligatoirement atones, à la différence de ce qui se passe en grec.

comporte accessoirement une dose d'intensité [5], capable ainsi de se combiner avec un *ictus* vocal [6].

Malgré ces incertitudes, une chance nous est pourtant offerte d'appréhender une partie de la diction théâtrale latine. On la doit aux habitudes d'écriture des tragiques républicains qui, depuis Livius Andronicus, composent leurs pièces en fonction de modèles grecs. Certes l'emprunt se fait de plus en plus libre, au fur et à mesure que progresse à Rome une littérature plus spécifiquement latine. Aussi Accius, loin de traduire un modèle, n'hésite-t-il plus à contaminer plusieurs sources, si bien qu'il procède à une véritable imitation créatrice. Mais malgré une adaptation libre, la comparaison entre l'original et la copie reste pertinente et riche d'enseignement. Elle conduit à dégager des jeux de continuité et de rupture, qui sont révélateurs de choix expressifs, voire linguistiques, d'autant plus instructifs que les deux langues grecque et latine, si typées qu'elles soient l'une par rapport à l'autre, sont affiliées entre elles, au point d'être comprises dans une même expression, *utraque lingua*.

Un premier examen d'ensemble des modes expressifs acciens, confrontés aux habitudes grecques, conduit à faire remarquer que l'emprunt s'effectue dans une conformité apparente avec l'esthétique théâtrale grecque. Est ainsi repris à la tragédie classique son code expressif. En effet, si, comme le précise Aristote, un genre littéraire se définit d'abord par un type métrique donné et, notamment ici par le rythme iambique [7], Accius observe très exactement ce principe, tout au moins à partir du *corpus* métrique qui nous a été transmis et dont on pourrait mettre en doute la représentativité. De fait le *sénaire*

5. Sur un accent présentant une prédominance mélodique, mais capable de comporter accessoirement un élément d'intensité, se reporter au bon état de la question fait par L. de NEUBOURG, *La base métrique de la localisation des mots dans l'hexamètre latin*, Bruxelles, 1986, p. 140-167. Voir aussi J. SOUBIRAN, *op. cit.*, p. 308-309. On ajoutera les résultats d'un sondage que nous avons effectué à partir des travaux de L. NOUGARET, *Analyse verbale comparée du 'De signis' et des 'Bucoliques'*, Paris, Belles Lettres, 1966 et qui concerne la typologie accentuelle des mots les plus fréquents dans la langue latine. Il ressort de ce calcul que ce sont ainsi plus de deux mots sur trois, qui, dépassant rarement trois syllabes, portent l'accent verbal sur leur syllabe initiale : on compte en effet pour Cicéron 5000 mots dont 3548 sont dans ce cas (soit 61,2 %) ; pour Virgile 5597 mots dont 4397 sont dans ce même cas (soit 78,6 %). Le même sondage pratiqué chez Accius aboutit à 65,6 % de mots portant l'accent verbal sur leur initiale. Cette constance dans les résultats appelle cette remarque : s'il est vrai que l'initiale des mots latins a une force articulatoire que justifie à elle seule l'autonomie phonétique des mots, spécifique de la langue latine, la fréquence d'une coïncidence entre l'accent mélodique et cette initiale forte permet de supposer que le sommet accentuel des mots pouvait s'accommoder d'une dose d'intensité. Ce calcul inclut l'*écho d'accent* des mots longs de plus de quatre syllabes.

6. On signalera en ce domaine que Quintilien, *I. O.*, 9, 4, 136 qualifie la diction de l'*ictus* en usant de verbes tels que *insurgere* (impliquant une idée de relief) et *crescere* (soulignant un renforcement de la voix). Voir sur ce point J. SOUBIRAN, *op. cit.*, p. 309 (*elatio uocis*). En revanche, Cicéron, *De orat.*, 3, 186, insiste seulement sur le battement du tempo (*percussio*). Sur les différents problèmes que posent la réalisation vocale ou non de l'ictus et les rapports possibles ou non de l'ictus et de l'accent, se reporter notamment à J. SOUBIRAN, *Encore sur les vers hypermètres*, dans *R. É. L.*, 58, 1980, p. 128 et à Ed. LIÉNARD, *Le latin et le carcan de l'hexamètre*, dans *Latomus*, 36, 1977, p. 612 (défendant la réalisation vocale de l'ictus).

7. Cf. Aristote, *Poét.*, 1449 a, 22-26. Si aléatoire que soit le mode de transmission des fragments d'Accius, les sénaires iambiques y sont de loin les mètres les mieux représentés avec les septénaires trochaïques. Voici la répartition des différents types de vers acciens, établie à partir du texte tel que nous l'avons établi dans notre édition des fragments (Paris, C. U. F., à paraître) et pour les seules tragédies totalisant 650 vers : 304 ia^6, soit 46,8 % ; 199 tr^7, soit 30,6 % ; 58 an^4, soit 8,9 % ; 28 ia^8, soit 4,3 % ; 4 tr^8 ; 4 da^4 ; 4 $cret^4$, soit pour chacun 0,6 % ; 2 ia^4, 2 an^7, soit pour chacun 0,3 % ; enfin 46 vers de scansion incertaine, soit 7 %.

iambique, de loin le plus fréquent dans ce *corpus*, compte environ un emploi sur trois. Et si son appellation latine venait à faire oublier que son correspondant grec est le trimètre iambique, l'usage qu'Accius en fait inviterait à corriger rapidement cet oubli. Car ce vers, par-delà des modifications formelles, conserve la valeur expressive de l'héritage grec. De fait, à l'exemple de son modèle de référence, il est réservé dans les pièces acciennes à une diction parlée. Son mode de mise en œuvre va jusqu'à montrer fréquemment une grande proximité avec les rythmes naturels de la langue, fussent-ils stylisés dans une parole poétique. Aussi, à la suite d'Eschyle, de Sophocle et d'Euripide, le trouve-t-on dans les parties réservées aux *diuerbia*. Ainsi, toutes les fois que la reconstruction du contexte est à peu près certaine, il intervient dans des prologues, des récits, des dialogues réfléchis ou une réflexion claire. Conjointement, comme nous avons eu l'occasion de le montrer ailleurs, le mode d'écriture confirme une diction parlée, nette, voire forte[8].

En revanche on ne saurait présenter un bilan aussi positif pour le reste du *corpus* métrique d'Accius. Des modifications profondes ou, plus gravement encore, des innovations sont propres à révéler des changements entre les deux esthétiques théâtrales grecque et latine[9].

On s'arrêtera ainsi sur le *septénaire trochaïque*, qui occupe dans le *corpus* accien la seconde place, soit environ un cinquième des emplois. Continuateur du tétramètre trochaïque catalectique grec, ce vers relève essentiellement, dans la Grèce classique, du domaine de la comédie. En effet les trois grands tragiques grecs classiques ne l'utilisent qu'épisodiquement. Eschyle y recourt dans ses débuts; Sophocle en présente de rares exemples et Euripide s'en souvient dans ses derniers drames, recherchant un archaïsme affecté. Or l'emprunt au registre comique est propre à introduire dans une tragédie, sinon le ton familier du *sermo cottidianus*, tout au moins des rythmes propres à rappeler ceux de la langue, fussent-ils stylisés. À vrai dire, Accius emploie ce vers des *cantica*, modulé au son d'une flûte, comme ses prédécesseurs latins, de telle façon que la diction était celle d'un récitatif, dont le registre s'étendait de la déclamation au chant rythmé. Et il le fait, comme il convient à ce mode d'expression poétique, dans les moments de tension forte. Rappelons en effet que, selon l'héritage dramatique grec, ce type métrique apparaît notamment lors d'une entrée ou d'une sortie rapide, au début

8. Voir nos articles « *Oratio uincta* et *oratio numerosa* dans les vers iambo-trochaïques d'Accius », *Euphrosyne*, 1989, p. 63-86; « *Diuerbia* » et « *cantica* » *chez Accius : versification et diction dramatique*, dans *R. É. L.*, 67, 1990, p. 191-212; *La « retractatio » dans la tragédie républicaine romaine : choix métriques et dramaturgie*, dans *Pallas*, 38, 1992, p. 312-326. J. SOUBIRAN, *Essai...*, p. 301 insiste également sur la vigilance portée par les poètes dramatiques au rythme propre des mots, par différence avec ce qui se passe dans la poésie grecque.

9. Sur tous les faits de métrique grecque qui sont évoqués dans les pages qui vont suivre et par comparaison avec la mise en œuvre latine, on se reportera notamment à W. J. W. FOSTER, *Traité de métrique grecque, suivi d'un précis de métrique latine*, Leyde, Sijtoff, 1962[3]; A. DAIN, *Traité de métrique grecque*, Paris, Klincksieck, 1965; J. IRIGOIN, *Recherches sur les mètres de la lyrique chorale grecque, la structure du vers*, Paris, Klincksieck, 1953; *id.*, *Colon, vers et strophe dans la lyrique monodique grecque*, dans *R. Ph.*, 21, 1957, p. 234-238; *id.*, *Lois et règles dans le trimètre iambique et le tétramètre trochaïque*, dans *R. É. G.*, 72, 1959, p. 67-80. Pour la métrique latine, outre l'ouvrage de J. SOUBIRAN, *Essai...*, cité dans la note 2 *supra*, on peut consulter F. CRUSIUS, *Römische Metrik. Eine Einführung*, 2[e] éd. revue par H. Rubenbauer, Munich, M. Hueber, 1958; C. QUESTA, *Introduzione alla metrica di Plauto*, Bologne, Patròn, 1967; W. M. LINDSAY, *Early Latin Verse*, Oxford, Clarendon Press, 1968; G. B. PIGHI, *La metrica latina*, Enciclopedia classica, II, vol. 6, t. 2, 1968.

ou à la fin d'un acte ou encore dans l'épilogue, comme le montrent les fragments acciens dont la situation contextuelle est possible. Il convient seulement d'insister ici sur une systématisation de ces capacités expressives, qui conduisent Accius à privilégier un mode de mise en œuvre propre à faire ressortir de fortes cadences et des rythmes insistants. Cette pratique est évidente, toutes les fois que le septénaire trochaïque est élaboré selon ce mode très latin du *uersus quadratus*, cité par Varron comme le vers exemplaire de la tragédie. De facture très carrée, ce type de septénaire comporte, comme chacun sait, une diérèse marquée et un premier hémistiche partagé en deux dipodies nettement distinctes, si bien qu'avec cette typologie, il a été aussi le mètre des chants de marche militaire et des dictons martelés. Aussi suppose-t-il, en matière de diction, un récitatif fortement déclamé et cadencé [10].

Une allure rythmée de la parole et du chant pourrait en fait être la marque spécifique d'Accius, dans la mesure où, d'une manière plus générale, son théâtre semble n'avoir jamais vraiment été le lieu du chant pleinement lyrique, à la différence de ce que l'on connaît dans la tragédie grecque classique. Au chant choral et à la monodie purs sont en effet préférés les rythmes chantés. On le voit par l'absence même de certains des vers lyriques, coutumiers dans la tragédie grecque classique. Ainsi, sous réserve des aléas de la transmission textuelle, on ne relève aucun exemple de mètres choriambiques et bacchiaques, de glyconiens, d'ioniques mineurs, de dactylo-trochaïques. Inversement, la reprise de certains mètres lyriques grecs conduit leur auteur à des modes de mise en œuvre riches d'enseignement en matière de diction. On s'attardera ainsi sur les dimètres anapestiques, l'octonaire iambique et les dimètres dactyliques.

Dans ces mètres du registre lyrique, Accius préfère visiblement au chant pur la diction rythmée d'un récitatif chanté, comme le prouve sa manière d'emprunter. De fait, lorsqu'il adopte en ce domaine l'héritage grec, c'est que le vers emprunté porte en lui les capacités rythmiques qu'il recherche. Ainsi en va-t-il du *dimètre anapestique*, dont il observe très exactement la typologie. En effet ce vers, qui a sa place non seulement dans les parties mélodramatiques de la tragédie grecque, mais aussi dans les marches solennelles de nature religieuse ou militaire, hérite du modèle grec une coupe centrale bien marquée et partageant le mètre en deux dipodies nettement tranchées [11], procédé qu'Accius respecte scrupuleusement. L'aspect fondamentalement rythmé de ce type métrique ressort plus encore, lorsqu'à l'exemple cette fois des comiques grecs, Accius n'hésite pas à établir une correspondance pied-mot, propre à styliser les rythmes mêmes de la langue.

Aussi, en raison de cette attention portée par Accius aux *cantica* rythmés et sous réserve des incertitudes de la transmission textuelle, peut-on comprendre que soient rares, dans son *corpus* métrique, les mètres trop nettement lyriques. Ainsi en va-t-il de l'*octonaire iambique* dont on ne relève que 28 occurrences sur un total de 650 vers. De fait, ce vers, qui continue le tétramètre iambique grec, se rencontre dans les chœurs d'Eschyle et de

10. Sur tous ces faits relatifs au septénaire trochaïque accien, voir nos articles cités *supra* dans la note 8.

11. On ne relève en effet sur les 58 an^4 attestés que 15 vers privés de diérèse soit 16,9 % de cas.

Sophocle. Et Accius semble si bien en percevoir le lyrisme qu'il va jusqu'à privilégier, d'une manière quasi systématique, les vers privés de diérèse en vue de favoriser le seul retour régulier des temps forts et une diction enchaînée. Il procède ainsi, même lorsqu'il les mêle à des septénaires trochaïques, selon les meilleurs principes des *cantica mutatis modis*, ou mieux encore, lorsque des incertitudes de scansion permettent d'hésiter avec un septénaire trochaïque.

C'est à une conclusion similaire que l'on aboutit avec les *dimètres dactyliques*. Leur extrême rareté (soit 4 occurrences pour 650 vers) se double d'une mise en œuvre particulière. En effet, alors que leur rythmisation chez des tragiques comme Eschyle et Sophocle, voire chez un comique comme Aristophane, repose sur une césure penthémimère, Accius ne suit ce principe que dans la moitié des cas, si bien qu'il va jusqu'à effacer la césure.

Si Accius paraît ainsi éviter les *cantica* trop nettement lyriques et hérités comme tels de la tragédie grecque classique, il n'hésite pourtant pas à enrichir son *corpus* métrique, en introduisant des vers chantés qui sont rares ou non attestés dans les pièces tragiques de la Grèce. Mais s'il est vrai qu'il ne fait ainsi que suivre la polymétrie hétéromorphe de la tragédie latine républicaine [12], les choix qu'il opère prouvent une volonté moins d'enrichir le lyrisme pur que de diversifier les modes d'expression. Car, si la transmission textuelle ne fausse pas les proportions, ces innovations par rapport à la Grèce restent exceptionnelles et sont de ce fait obligatoirement connotées sur le plan de l'expressivité. Doit-on rappeler ici que ce qui est rare est stylistiquement marqué ?

Plus exactement, Accius introduit dans ses pièces des vers dont l'aspect rythmé ou lyrique semble moins importer que leur capacité à apporter des tonalités particulières. Tel est le cas des *tétramètres crétiques*, continuateurs des vers péoniques grecs. Fort peu employé dans la tragédie grecque classique, ce mètre se rencontre en revanche dans la comédie. Il y prévaut par une diction proche des rythmes langagiers quotidiens, dont on stylise les effets, si bien que chez Eschyle comme chez Aristophane, les pieds ont tendance à coïncider avec un mot ou une unité verbale. Accius se souvient très exactement de ce mode d'agencement, dont il extrait les meilleures capacités expressives. Et, comme le fit avant lui Plaute dans ses comédies, il adjoint à une métrique verbale et à la recherche d'une architecture phonique du vers, de fréquentes concordances entre l'*ictus* métrique et l'accent verbal, propres à hypercaractériser les cadences et les *côla* rythmiques. De fait, une facture colométrique stricte ressort de l'importance prise par la diérèse qui partage le vers en deux hémistiches métriquement égaux.

C'est encore la recherche d'un rythme verbal et de cadences fortes qui peut justifier la présence dans le corpus accien de *septénaires iambiques* [13].

12. Sur cette polymétrie du théâtre dramatique latin, dans les comédies comme dans les tragédies, voir notamment F. LEO, *Ein Kapitel plautinischer Metrik*, dans *Rhein. Mus.*, 1887, p. 161-203 ; E. PARATORE, *Plaute et la musique*, dans *Maske und Kothurn*, Institut für Theaterwissenschaft an der Universität Wien, 15, 2, 1969, p. 131-160.

13. Voir à ce sujet L. STRZELECKI, *De septenario iambico eiusque in tragoedia Romana usu*, dans *Tragica I*, Wroclaw, 1952, p. 49-53.

Il s'agit là d'une innovation majeure du théâtre républicain latin. On rappellera en effet que ce vers est directement hérité du registre comique, tant il est vrai qu'il est emprunté à Aristophane et à Ménandre et qu'il a connu un succès considérable dans la poésie dithyrambique grecque. Notons à ce sujet que Varron donne ce vers comme spécifique de la comédie (*uersus comicus*) [14]. Mais, si ce mètre alerte intervient dans les scènes animées de la comédie, Accius paraît y recourir autant pour privilégier son aspect rythmé que pour introduire, dans des moments exceptionnels d'amertume ou de douleur, une tonalité familière, voire sarcastique, comme le montrent les données mêmes du lexique et de la syntaxe.

On signalera enfin la capacité pathétique des *octonaires trochaïques*. La référence grecque doit ici se faire par rapport aux dimètres trochaïques, employés sous forme de systèmes ou de courtes strophes. Convenant à l'expression du *pathos* comme à celle du drame satyrique, ces mètres sont aptes à l'expression notamment d'une amertume profonde que semble avoir retenue Accius, comme le montre le contexte des trop rares témoins restants.

Au terme de cette première réflexion, il apparaît que le théâtre accien respecte les habitudes de la tragédie grecque classique, que rythment la parole, le récitatif mélodramatique et le chant. Mais les principes de diction en sont profondément revus. Et si, à l'exemple de ses prédécesseurs latins, Accius développe une polymétrie hétéromorphe, il le fait en vue de conférer à sa diction théâtrale une forte connotation rythmique, au point d'infléchir dans ce sens les emprunts qu'il fait à la lyrique grecque. Aussi paraît-il vraisemblable de conclure que, dans ce théâtre, le chant pur laissait la place au chant essentiellement rythmé. En outre, une métrique élargie par rapport aux données de la tragédie grecque classique et conformément aux habitudes des tragiques républicains latins, invite à insister sur un registre de la diction latine visant à varier les effets d'une parole capable, par degrés infinis, de styliser les rythmes naturels de la langue et de s'élever jusqu'au chant, sans jamais céder au phrasé chanté. Aussi, face à la dramaturgie rituelle de la tragédie grecque, réservant le plus généralement la parole aux prologues et épisodes, la diction mélodramatique à l'*exodos* et le chant véritable à la *parodos* et aux *stasima*, la diction accienne paraît-elle capable de multiples variations expressives, s'infléchissant au gré des diverses attitudes et réactions des personnages.

Mais ce soin mis à une diction rythmée semble plus précisément encore consister à hyperdessiner les cadences métriques par celles qui sont contenues dans la langue latine même. On l'observe, toutes les fois que les données rythmiques de la langue sont ordonnées exactement en fonction des besoins rythmiques du mètre, de sorte qu'elles se calquent sur celui-ci au prix d'une stylisation parfaite. Cette technique est si essentielle qu'elle s'applique à la totalité du *corpus* métrique accien, de nature lyrique, modulée ou parlée. Comme nous venons d'insister sur les vers lyriques, nous approfondirons un instant le cas des deux vers les mieux représentés du *corpus*, que sont le sénaire iambique des *diuerbia* et le septénaire trochaïque des *cantica*.

14. Voir H. FUNAIOLI, *op. cit.*, Varron, frg. 39, p. 202.

Tout dans leur agencement paraît avoir été pensé en vue d'hypercaractériser leur perception métrique : de véritables lignes prosodiques et mélodiques y sont confrontées, de telle façon que l'on peut parler de schémas structuraux du rythme métrique. Commençons cette nouvelle réflexion par une analyse de la typologie quantitative, qui constitue normalement la base fondamentale d'un mètre poétique.

Le changement opéré par les Latins dans la dénomination de ces deux mètres suffirait à indiquer une profonde modification dans la perception métrique par rapport aux usages grecs. De fait, à la différence de ce que l'on observe dans la métrique grecque, la désignation des vers par le nombre de leurs pieds montre que les sénaires iambiques et les septénaires trochaïques latins rompent avec la dipodie des trimètres et tétramètres iambo-trochaïques grecs, dont ils sont les héritiers. L'une des conséquences les plus importantes est que les pieds obligatoirement purs, garants en Grèce du rythme métrique, ne sont plus fidèlement respectés par les Latins. En effet, comme le prouvent les travaux récents de J. SOUBIRAN [15], les auteurs dramatiques latins en général, et Accius en particulier, n'hésitent pas à condenser la brève interne de dipodie en deux brèves ou en une longue : ces dispositions atteignent deux cas sur trois dans les deux types de vers évoqués ici. Mais, alors qu'Accius condense aussi très facilement les temps faibles restants, ce fait joint au précédent conduit à des sénaires et à des septénaires qui, dans près de deux cas sur trois, cumulent des séries suivies de spondées, de dactyles ou d'anapestes, sans aucun indicateur du rythme quantitatif. Et, lorsqu'à son tour, la longue des temps forts est monnayée en deux brèves, on voit apparaître des procéleusmatiques capables de troubler encore un peu plus la perception métrique. Le seul marqueur rythmique est alors l'*ictus* métrique des temps forts du pied.

Une explication possible de cette pratique pourrait être que les Latins étaient sensibles, dans la diction théâtrale, moins à une métrique quantitative, fondée sur une alternance régulière des longues et des brèves qu'à l'*ethos* des quantités. De fait, Cicéron et Quintilien insistent sur les capacités expressives de la quantité. Les longues sont ainsi décrites comme propres à introduire des effets de gravité, qu'il s'agisse de pesanteur ou de solennité, de lenteur, voire de calme. Les brèves en revanche sont aptes à l'expression de la précipitation ou de la fragilité, qui, selon les contextes, sont sources d'animation ou provoquent des impressions désagréables jusqu'à l'agacement [16]. Pourtant, si les mètres du théâtre accien prévalaient par ces seules capacités expressives, rien ne les séparerait de la prose nombreuse qui use des mêmes procédés. Et, bien qu'Accius soit réputé pour ses talents d'orateur, sa renommée de poète tragique, bien établie chez les Latins, interdit cette hypothèse.

Or une lecture strictement métrique des vers est toujours garantie en poésie du fait du retour à intervalles, sinon vraiment réguliers ici, tout au

15. Voir notamment J. SOUBIRAN, *Essai...*, p. 30-36 et p. 256. La richesse notoire du latin archaïque en syllabes longues rend en outre difficile la réalisation de trimètres stricts. On se reportera aussi à L. NOUGARET, *La brève obligatoire des iambo-trochaïques*, dans *R. É. L.*, 48, 1971, p. 460-469.

16. Cf. Cicéron, *Or.*, 212-214 ; 217 ; Quintilien, *I. O.*, 9, 4, 91-131 ; 136-145 ; Horace, *A. P.*, 252.

moins fixés par le cadre même du vers, des temps forts des pieds. Porteurs de l'*ictus* métrique, ceux-ci sont ainsi aptes à rythmer des quantités dont l'uniformité dessinerait en prose des lignes arythmiques. De fait, une partie essentielle de la diction latine paraît être précisément dans le retour du temps marquable, dans la mesure où les tragiques républicains et Accius en particulier lui confèrent volontiers une force rythmique, en doublant fréquemment l'*ictus* métrique d'un accent verbal.

Une étude de la fréquence des concordances ou discordances entre l'*ictus* métrique et l'accent verbal, dans les sénaires iambiques acciens, aboutit effectivement à dégager une nette prédominance de la première disposition. Mais, alors qu'il s'agit là d'une constatation commune à la versification dramatique républicaine [17], il convient ici d'insister sur le fait que ces coïncidences des deux sommets accentuels du pied et du mot sont rarement quasi totales. Et quand on examine les lieux privilégiés de ces dysharmonies dans les sénaires acciens, on découvre qu'elles correspondent à des *constantes structurales*, capables de suggérer un mode particulier de diction.

Étudié de ce point de vue, le sénaire d'Accius semble plus précisément opposer aux quatre premiers pieds une clausule constituée par une dipodie, de rythme quantitativement marqué. Le fait ressort, avec une certaine netteté, de la comparaison entre la loi latine de BENTLEY-LUCHS et la loi grecque de PORSON [18]. La loi grecque requiert que l'avant-dernier pied d'un trimètre iambique soit pur, toutes les fois que le vers s'achève sur un mot ou un groupe de mots trisyllabique, d'un pied et demi. La dipodie terminale grecque se présente donc, dans ce cas sous la forme d'un diiambe. Or, dans les mêmes conditions, le latin privilégie un pied pénultième condensé. Mieux encore, celui-ci s'impose, lorsque le vers s'achève sur deux dissyllabes, selon la loi de BENTLEY-LUCHS. Apparaît ainsi une nouvelle conception du rythme qui clôture un sénaire latin, comparé au trimètre grec. Tout se passe en effet désormais comme s'il s'agissait de faire culminer le vers sur un contraste quantitatif pertinent entre pieds impur et pur. Aussi cette dipodie métrique ultime peut-elle tenir lieu de véritable motif conclusif. Si cette disposition se limitait aux trisyllabes d'un pied et demi achevant le vers et à la loi de BENTLEY-LUCHS, l'idée d'une clausule quantitative ne pourrait qu'être suggérée. Mais, dans la mesure où, indépendamment de cette situation particulière, les fins de sénaires acciens présentent généralement cette même figure, en quelque sorte obligée, d'un pied condensé suivi

17. L'importance de la concordance ictus-accent dans les vers iambo-trochaïques du théâtre a été mise en évidence par Ed. FRAENKEL, *Iktus und Akzent im lateinischen Sprechvers*, Berlin, Weidmann, 1928. Se reporter également à J. HELLEGOUARC'H, *Les structures stylistiques de la poésie latine : méthode d'analyse et application pratique*, dans *I. L.*, 30, 1978, p. 239, note 47 ainsi qu'à J. PERRET, *De l'hexamètre grec à l'hexamètre latin : l'emprunt, l'adaptation*, dans *Actes du 1er Congrès de la Fédération internationales des Associations d'Études classiques*, Paris, 1951, p. 127-131.

18. Sur les lois de Porson et de Bentley-Luchs et leur rapport avec la métrique verbale des fins de vers iambo-trochaïques, voir notamment J. SOUBIRAN, *Essai...*, p. 369-409. Ajoutons en effet que cette loi vaut aussi très exactement pour les deux derniers pieds complets du septénaire trochaïque. Ainsi sont exclues dans ce cas des clausules du type trochée-crétique. De fait, dans la mesure où le pied condensé de ces clausules de sénaire ou de septénaire est en général un spondée, on comprendra que les Latins recherchaient une sorte de freinage en vue de valoriser le pied pur final. À l'inverse un diiambe ou un trochée-crétique pouvait donner l'impression d'une finale à rebonds, qui nuisait à la valeur conclusive du pied terminal.

d'un iambe pur, on ne peut que conclure à une constante structurale. Celle-ci acquiert en outre une réelle pertinence à partir du moment où l'on observe qu'elle est en réalité le point d'aboutissement rythmique de la partie du vers qui la précède.

C'est encore en partant d'une loi propre à l'organisation des mètres iambo-trochaïques latins que nous allons tenter de le montrer. Il s'agit de la loi de MEYER [19]. Sa formulation peut être la suivante : sont interdits les temps faibles qui, normalement purs en grec, mais condensés en latin, prendraient place, dans le mot, sur une syllabe pénultième longue que suivrait une finale longue non élidée. Le principe d'agencement vaut aussi, lorsque la brève est remplacée par deux brèves, occupant la pénultième et l'antépénultième d'un mot. Examinée à la lumière des données de la métrique verbale qui la fonde, cette codification peut aussi être reformulée en ces termes : un temps faible condensé ne saurait intervenir sur une syllabe tonique, quand le temps fort est placé sur une syllabe atone. Doit-on rappeler en effet qu'une pénultième longue porte normalement l'accent verbal, tandis qu'en latin, les finales sont atones, à la différence de ce qui se passe en grec ? Cette loi tend donc à mettre en évidence le rôle de l'accent verbal dans la rythmisation des temps marquables du mètre. De fait, comme le souligne J. SOUBIRAN [20], était rejeté ici l'effet de contre-rythme, produit par une inversion des sommets accentuels du pied et du mot. En revanche, en élidant la finale du mot, on reporte le placement du temps fort d'une syllabe finale atone sur une initiale de mot, dont les chances d'être tonique sont grandes en latin. Ainsi s'opère un rattrapage partiel de la cadence qui, mal commencée par rapport aux cadences langagières courantes, retrouve un équilibre.

Ce cas, si particulier qu'il soit, permet difficilement d'admettre que les poètes républicains latins faisaient fi impunément du rythme accentuel de la langue, sous prétexte de lui substituer des *ictus* métriques que l'apprentissage de la diction métrique imposerait artificiellement. Cette possibilité est d'autant plus invraisemblable que la concordance *ictus*-accent, dans le sénaire accien, structure véritablement le vers en fonction d'étapes fonctionnelles. Ainsi, dans la partie qui précède la clausule, les faits d'accord ou de désaccord entre les sommets rythmiques du pied et du mot interviennent en ordre groupé et à des endroits constants du vers. De fait le premier hémistiche qui s'étend du début du vers jusqu'à la penthémimère prévaut par une coïncidence *ictus*-accent quasi systématique (98 %), si l'on excepte les ratés, fréquents en la matière, du premier pied.

En revanche, dans les pieds III et surtout IV, c'est la discordance *ictus*-accent qui l'emporte et aux cadences des pieds homodynes du premier hémistiche succèdent des pieds hétérodynes [21]. Aussi le centre du vers est-il apte à être scandé par la seule intensité des temps forts, supposant une diction

19. Sur la loi de Meyer et ses rapports avec la métrique verbale aux pieds pairs du sénaire iambique et impairs du septénaire trochaïque, voir J. SOUBIRAN, *Essai...*, p. 337-368.

20. *Ibid.*, p. 366.

21. Cette dénomination de pieds homodyne (en concordance *ictus*-accent) et hétérodyne (en discordance *ictus*-accent) est empruntée notamment à W. J. KNIGHT, *Accentual symmetry in Vergil*, Oxford, 1939, rééd. New York-Londres, Garland Publishing, 1979.

strictement métrique. Ainsi se trouve préparée, par un palier de transition, la clausule, dont nous avons souligné la valeur de motif conclusif du fait d'un dessin quantitatif quasi constant. Or cette dipodie conclusive, opposant à un pied final pur un avant-dernier pied condensé, paraît d'autant plus fondée sur un rythme quantitatif, qu'une coïncidence *ictus*-accent ne peut concerner que le premier des deux pieds, tant il est vrai que le temps fort de l'iambe final porte généralement sur une finale de mot atone. Et si le pied d'attaque de la clausule est homodyne dans plus de deux cas sur trois[22], l'effet rythmique qui en résulte reste limité. Aussi est-ce sur une véritable alternance binaire entre deux dictions distinctes, la première rhétorique, la seconde métrique, que repose la rythmisation des sénaires acciens.

Un même souci des contrastes, propres à structurer un vers, préside au mode de mise en œuvre du septénaire trochaïque chez ce tragique. Plus précisément, dans ces *Langverse*, qui se partagent souvent en deux hémistiches presque égaux du fait de la diérèse (soit dans 69,7 %[23] des cas), pieds homodynes et hétérodynes obéissent à des constantes structurales. La concordance *ictus*-accent caractérise ainsi en général le premier hémistiche, en même temps que le pied qui suit immédiatement la diérèse, en vue de faire redémarrer clairement après elle le rythme métrique. À une diction qui stylise ainsi les rythmes naturels de la langue succède alors, dans la suite du second hémistiche, une diction proprement poétique. Car les pieds hétérodynes y prédominent jusqu'à la clausule. En revanche la clausule se signale par le retour d'un rythme hyperdessiné : à un schéma quantitatif fixe s'adjoint en effet, dans près de trois cas sur quatre[24], une coïncidence *ictus*-accent. Celle-ci est d'autant plus remarquable qu'à la différence de ce qui se passe pour la clausule du sénaire iambique, ce sont les deux derniers pieds complets du vers qui sont alors homodynes. Aussi ce mètre de grande dimension, commencé et achevé avec des cadences insistantes et bien dessinées, se trouve-t-il confirmé dans sa vocation à être un vers du récitatif déclamé ou chanté.

Artificielle pour un Latin, la diction métrique, rompant avec l'unité phonétique des mots[25] ainsi qu'avec l'accent verbal, paraît ainsi chez Accius faire l'objet d'une véritable initiation. Il s'agit en l'occurrence de fixer préalablement dans l'oreille de l'acteur autant que de l'auditeur les temps forts du rythme métrique, sans que l'attention soit initialement distraite par de trop vives distorsions avec les habitudes de la langue courante. Or, s'il est

22. Plus précisément si, sur 218 sénaires iambiques complets et dénués de problèmes particuliers d'établissement de texte, on en relève 103 qui présentent une concordance *ictus*-accent de quatre des six pieds qu'ils comportent (soit 47,2 %), ce sont les pieds III et IV qui sont le plus fréquemment hétérodynes avec 53,2 % et les pieds I et II qui sont le plus souvent homodynes avec 65,5 % des cas. Enfin la dipodie terminale qui constitue la clausule est homodyne dans 66,3 % (soit 177 occurrences sur 267 clausules sûres), en son premier pied.

23. Soit 76 occurrences sur 109 septénaires trochaïques complets et dénués de problèmes d'établissement de texte.

24. On compte en effet 106 clausules homodynes sur 150 finales assurées de septénaires trochaïques, soit 70,7 %.

25. Sur une autonomie phonétique des mots, naturelle dans la langue latine, voir notamment A. W. de GROOT, *Le mot phonétique et les formes littéraires du latin*, dans *R. É. L.*, 12, 1934, p. 117-139 ; J. HELLEGOUARC'H, *« Fabricator poeta » : existe-t-il une poésie formulaire en latin ?*, dans *R. É. L.*, 62, 1984, p. 191 ; J. SOUBIRAN, *Essai...*, p. 319.

vrai, comme le suppose E. PULLGRAM[26], que le parler populaire est sensible à l'accent verbal et la langue littéraire à la quantité, renforcer la diction de la seconde par celle de la première, c'est mémoriser des cadences qui pourront ensuite être livrées à elles-mêmes dans une diction purement métrique, qui se poursuit pour ainsi dire sur sa lancée première.

Ce mélange calculé de diction rythmée et enchaînée, rhétorique et poétique, caractérise si bien les vers iambo-trochaïques acciens qu'il trouve une forme de confirmation dans le mode même d'agencement des jalons rythmiques de ces mètres que sont les césures et les diérèses. Il est un fait que les césures des sénaires iambiques acciens font le plus souvent l'objet d'une mise en œuvre rythmique insistante, au point de sembler favoriser une lecture colométrique de ces vers. Accius n'hésite pas en effet à en signaler la présence par des procédés externes au rythme métrique. Aussi les fait-il volontiers passer entre deux espaces sonores d'autant plus distincts qu'il procède à une véritable architecture phonique ou qu'il fait coïncider ces jalons attendus du mètre avec des pauses phrastiques[27].

Dans les sénaires, ce mode d'agencement concerne plus souvent la penthémimère que l'hepthémimère ou la trihémimère. Mieux encore la penthémimère ajoute au relief de sa mise en œuvre le fait, comme nous venons de le voir, qu'elle est souvent le centre exact de passage entre un premier hémistiche, rythmiquement hyperdessiné, et un second hémistiche concerné essentiellement par la seule diction métrique. Par ce cumul de tant de traits contrastés, elle paraît fonctionner comme un intervalle qui pourrait être compatible, dans la diction, avec une forme de pause. En revanche, l'héphthémimère moins fréquemment marquée comme frontière rythmique forte laisse attendre une diction peu heurtée. Un témoignage de Cicéron (*Or.*, 222) pourrait aller dans ce sens, dans la mesure où un arrêt dans la diction, à cet endroit précis d'un sénaire iambique, est donné comme effaçant le mètre au profit d'un rythme de prose. Plus précisément, Cicéron cite ce vers potentiel :

Missos faciant patronos[H]; *ipsi prodeant.*

Le commentaire qu'il en donne est le suivant : « S'il n'avait marqué un intervalle pour dire *ipsi prodeant*, il se serait sans doute aperçu qu'il avait laissé échapper un sénaire ».

À vrai dire, dans la mesure où l'hephthémimère citée en exemple, est un jalon métrique principal, du fait de l'absence d'une penthémimère et d'une mise en œuvre insistante, cette réflexion de Cicéron paraît moins concerner le cas de l'hephthémimère que toute césure hyperdessinée par une

26. Cf. E. PULGRAM, *op. cit.*, p. 211-270 et le compte rendu de cet ouvrage par Ed. Liénard, *Latomus*, 6, 1977, p. 830-833, insistant sur le fait que le latin écrit et littéraire ou *cursus languague* s'attache aux ressources de la quantité, tandis que le latin parlé ou *nexus languague* respecte l'autonomie phonétique des mots et est sensible à l'accent verbal plus qu'à la quantité. Cette distinction est une définition possible de l'opposition qui est établie dès Cicéron entre la prose dans son énonciation quotidienne (*oratio soluta*) et la poésie dans sa diction enchaînée (*oratio uincta*).

27. Sur les différents niveaux de relief haut, moyen, faible voire nul des césures, selon que celles-ci concordent ou non avec une pause phrastique ou grammaticale, voir nos articles « *Oratio uincta...* », p. 74-78 ; « *Diuerbia...* », p. 200-202.

correspondance phrase-mètre. Or, si cette coïncidence des deux lectures *ad metrum* et *ad sensum* confère à la césure un relief propice à une diction rhétorique, une diction colométrique du vers, calquée sur celle de la prose oratoire, semble en revanche exclue. En effet, comme le précise Cicéron, le fait de respecter une pause et de créer un intervalle dans la diction conduit à effacer la perception du vers. Le corollaire de cette remarque est alors que la diction poétique d'une césure, fût-elle rhétorique, doit garder un caractère enchaîné, par-delà vraisemblablement un effet articulatoire qu'il reste maintenant à déterminer.

À ce sujet, on ne peut manquer de souligner qu'en effet toute césure passe entre deux demi-pieds indissociables. Aussi, loin d'admettre un répit, est-elle une structure d'attente, qui relève plus d'une diction suspensive que d'un arrêt véritable. Et, dans le cas d'une mise en œuvre rhétorique, il convient de supposer un effet de diction qui ne soit pas une pause oratoire. Pour approfondir un peu ce difficile problème, on s'arrêtera un instant sur la différence fonctionnelle qui sépare, dans un sénaire iambique, une césure et, en particulier la penthémimère, d'une diérèse, certes archaïque, mais possible.

Rappelons en la matière qu'une diérèse, à la différence de ce qui se passe avec les césures, conduit à faire coïncider la fin d'un pied avec celle d'un mot[28]. Et lorsque cette coïncidence se double d'une pause phrastique, la tentation d'un arrêt dans la diction paraît d'autant plus séduisante que le vers se trouve alors partagé en deux *côla* rythmiques plutôt qu'en deux hémistiches métriques. Telle paraît être en effet l'impression produite, quand on se réfère à un curieux passage cicéronien (*Or.*, 166).

Cicéron vient d'exposer à l'orateur les différents moyens, capables de produire une prose nombreuse (*oratio numerosa*). À ce sujet, il insiste sur la différence qui sépare le vers (*uersus*) d'un rythme (*numerus*). Il s'attarde plus particulièrement, en ce domaine, sur le procédé rythmique de la symétrie, privilégié par Gorgias. Et, afin de bien illustrer la divergence fonctionnelle qui distingue très exactement les deux modes d'expression poétique et rythmique, il élabore un rythme à partir d'un vers. Il part ainsi du septénaire trochaïque suivant :

mâle merer(e)? Id quod scis, prodest[D] *nihil; id quod nescis obest.*

Il en extrait ensuite ce rythme :

quod scis nihil prodest; quod nescis mult(um) obest.
(= 6 syllabes) (= 6 syllabes)

Or si vers et rythme comportent les mêmes parallélismes verbaux et une même coupe centrale, celle-ci n'obéit pas, dans les deux cas, aux mêmes principes de composition. La diérèse du septénaire trochaïque ne fait ainsi

28. J. SOUBIRAN, *Essai...*, p. 21 pose le problème d'une rupture de sandhi à la césure comme à la diérèse, si bien que pourrait être admis un arrêt du débit, capable d'allonger la finale consonantique précédente. Et de fait on sait qu'il peut y avoir là des allongements métriques. Or la réalisation de cet allongement suppose dans ce cas un intervalle, véritable temps de latence comme le précise Quintilien, *I. O.*, 4, 4, 98 et 108.

l'objet d'aucune recherche d'ordre rhétorique. En effet, comme si le poète avait voulu en atténuer les effets, elle ne coïncide ni avec une pause phrastique ni avec le centre rythmique de la figure de symétrie. Elle intervient ainsi un demi-pied trop tôt, avant la fin des constructions syntaxique et rythmique (*prodest nihil*), si bien qu'elle passe à l'intérieur d'un groupe grammatical verbe-adverbe. Conjointement, une subdivision du premier hémistiche en deux dipodies distinctes, qui contribuerait à mettre en évidence un *uersus quadratus* rythmé, est évitée par la proclise de *id*, prenant appui phonétiquement sur *quod*.

En revanche, dans la version remaniée, aboutissant à un rythme, on relève une coupe centrale rhétorique. Celle-ci est en effet placée à la frontière exacte de deux phrases asyndétiques et antithétiques, si bien qu'elle partage l'énoncé en deux *côla* symétriques en même temps qu'égaux. De fait on relève une subdivision en deux membres isosyllabiques, comptant chacun six syllabes.

Pourtant, si importante que soit cette première leçon, son intérêt véritable est ailleurs. En effet n'est-il pas étonnant de constater que ce modèle rythmique peut aussi être un vers. Sa scansion aboutit de fait à mettre en évidence un sénaire iambique, dont Cicéron ne mentionne aucunement l'existence :

quod scis nihil prodest; quod nescis mult(um) obest.

Plus précisément, si l'on se fie à la seule distribution des quantités, ce sénaire paraît devoir être reconnu, dans la mesure où le schéma métrique en est donné dès le début, à l'exemple d'une cadence préalable : la première dipodie, conforme aux normes grecques, présente la brève interne pure. Cette reconnaissance d'un rythme métrique se poursuit dans le reste de ce vers virtuel. Car, même si les pieds homodynes et hétérodynes s'y distribuent en un ordre inverse par rapport à celui des sénaires acciens, comment ne pas remarquer qu'après une attaque métrique impeccable, le relais est pris rapidement par un rythme accentuel hyperdessiné : les pieds IV et V compensent une uniformité quantitative par une cadence que rend insistante une concordance *ictus*-accent ? Mieux encore, en ce qui concerne les jalons métriques, on relève une hephthémimère possible, dont le relief faible n'offre pas la tentation, comme dans l'exemple précédent de Cicéron, d'y placer une pause. Une diction enchaînée paraît en effet convenir à cette césure constituée d'un monosyllabe proclitique et fonctionnant en synaphie par rapport au verbe avec lequel il forme une unité phonétique et grammaticale (*quod nescis*)[29].

29. Si, personnellement, nous considérons qu'il n'y a pas dans ce cas de césure dont la diction serait effective (cf. nos articles « *Oratio uincta...* », p. 76 et « *Diuerbia...* », p. 202), il convient, dans cette discussion difficile, de tenir compte des écoles de métriciens qui admettent pourtant, dans cet agencement, une césure, ne serait-ce que typographique, voire capable d'un effet stylistique. Voir à ce sujet J. SOUBIRAN, *Essai...*, p. 104-105. En outre, on peut se demander si la forme *nihil* est effectivement dissyllabique ou doit être lue monosyllabique (*nil*). Dans la seconde hypothèse, seraient ruinés moins encore l'isosyllabie rythmique que le sénaire iambique. On soulignera seulement à ce sujet que rien dans l'apparat critique du texte ne permet de mettre en doute la forme dissyllabique. De plus, dans le septénaire trochaïque qui sert de référence autant rythmique que verbale, cette même forme dissylla-

Cicéron aurait-il alors fait preuve d'un moment d'inattention, au point d'avoir laissé échapper par mégarde l'un de ces vers contre lesquels il met si souvent en garde l'orateur ? Cette possibilité est pourtant difficile à admettre au moment précis où est discutée, comme ici, la différence formelle qui sépare un vers d'un rythme. Aussi paraît-il plus vraisemblable de penser que Cicéron ne perçoit pas ici un sénaire iambique, parce que rien n'en permet la reconnaissance. Une seule explication est alors possible. Cicéron, pour ruiner la perception du mètre, doit effacer l'hephthémimère au profit de la diérèse centrale. En effet la très grande proximité de ces deux jalons, séparés par un seul demi-pied, rend aisée la mise en sourdine de la césure au profit de la diérèse, à l'inverse de ce que requiert une diction poétique. Car, dans une diction rythmique, la diérèse passe ici d'autant moins inaperçue qu'elle survient en un lieu stratégique de l'énonciation syntaxique et structurale. La perception d'un rythme l'emporte alors d'autant plus nettement sur celle d'un vers que l'on doit admettre cette fois une pause, à la différence de ce qui se passe pour l'hephthémimère. Figure rythmique, l'exemple cicéronien ne saurait ainsi être confondu avec un mètre.

Il est intéressant à ce sujet de noter que ces sénaires archaïques, dotés d'une diérèse pouvaient être assimilés à des saturniens[30]. Or, ces vieux vers prévalent d'abord par leurs rythmes, tant il est vrai qu'y sont caractéristiques une coupe centrale favorisant les dispositions colométriques et une architecture verbale autant que phonique. À ce sujet, on notera que, sans présenter la progression du volume des mots, jugée comme idéale dans un saturnien (2 2 3 3 3), le vers cicéronien s'en approche de très près par ses unités phonétiques : *quod scis nihil prodest; quod nescis mult(um) obest* (2 2 2 3 3).

Une ultime réflexion en ce domaine servira de contre-épreuve. Elle ressortit à un témoignage de Charisius qui prête à Accius très précisément des saturniens, qui, comme nous l'avons montré[31], peuvent être scandés notamment en des sénaires iambiques avec diérèse :
Accius, *Epigoni*, frg. 284-285 W :

Quid istuc, gnata, unica (e)st[D], *Demonass(a), obsecro,*
quod me subit(o) expetens[D] *timid(am) e tect(o) excies.*

On ne peut manquer alors de faire remarquer que la mise en œuvre de ces deux sénaires diffère considérablement de celle du vers potentiel de Cicéron. En effet, par-delà la communauté d'une diérèse, moins insistante

bique de *nihil*, comptant pour un pyrrhique, est à une juste place, immédiatement après la diérèse. En effet J. SOUBIRAN, *Essai...*, p. 264 et p. 282 précise qu'un mot pyrrhique, dont la tendance est d'être tourné vers ce qui suit, est bienvenu au début d'un hémistiche.

30. Sur cette assimilation possible des sénaires à diérèse avec un saturnien, voir *infra*, note 31. Sur le fonctionnement des saturniens, on se reportera notamment à A. W. de GROOT, *Le vers saturnien littéraire*, dans *R. É. L.*, 12, 1934, p. 284-312 ; B. LUISELLI, *Il verso saturnio*, Rome, Ateneo, 1967. En outre J. BLÄNSDORF, *Metrum und Stil als Indizien für vorliterarischen Gebrauch des Saturniers*, dans *Studien zur vorliterarischen Periode im frühen Rom*, Tübingen, F. Verlag, 1989, p. 41-69 présente un bon état de la question et de la bibliographie.

31. Charisius, *G. L. K.*, I, 288, 15. On trouvera un commentaire du texte de Charisius et des vers d'Accius cités à ce propos dans notre article, « *La retractatio...* », p. 315-317.

chez Accius que chez Cicéron, importe en fait l'organisation, chez l'un et l'autre, des pieds homodynes et hétérodynes. Accius distribue ceux-ci, comme il le fait dans les sénaires normaux dont il hypercaractérise seulement ici les tendances : un premier hémistiche, constitué de pieds homodynes, fixe fortement dans l'oreille la cadence métrique. Au centre du vers, avant (second vers) ou après (premier vers) la diérèse, prend place un unique pied hétérodyne, tandis que le reste du vers, à l'exception du pied final, retrouve les cadences hyperdessinées. Reconnu et mémorisé d'emblée, le rythme métrique peut alors s'imposer par-delà l'intervalle d'une diérèse. À l'inverse, Cicéron évite cette reconnaissance, en privilégiant dans la totalité du premier hémistiche jusqu'à la diérèse les pieds hétérodynes, si bien que la première dipodie, strictement métrique, ne suffit pas à imposer la perception d'un mètre. Et quand intervient la pause de la diérèse, la surimposition d'un accent verbal à l'*ictus* métrique ne suffit plus à assurer le nouveau départ d'un rythme métrique qui multiplie alors, dans le second hémistiche, les pieds condensés. Il reste que si les sénaires d'Accius, assimilés à des saturniens peuvent être intégrés à un corpus métrique à la différence de ce qui se passe chez Cicéron, leur diction devait comporter une part d'*oratio numerosa*, compensant, par des effets oratoires, l'*oratio uincta*.

Certes, ce dosage possible dans les vers rythmiques entre deux dictions conjointes, l'une poétique, l'autre rhétorique, pourrait être étendu à la diction des césures hyperdessinées. Toutefois l'analogie ne saurait être totale, dans la mesure où nous avons souligné précédemment que ces jalons métriques excluent, si l'on en croit Cicéron, un intervalle effectif dans la diction. Aussi, comme on ne saurait admettre dans de telles conditions que les césures les plus marquées soient dites avec une pause calquée sur celle d'une lecture *ad sensum*, le mode de réalisation est-il à chercher ailleurs. Il peut ainsi être dans des effets respiratoires, tels que Quintilien les décrit dans un chapitre qu'il consacre précisément à la diction des vers, et en particulier des hexamètres virgiliens du début de l'*Énéide*[32]. Ainsi, suivant le relief haut, moyen ou faible des césures, est-on tentée de suggérer respectivement une reprise de souffle perceptible, une inspiration à la dérobée et une respiration retenue. Des degrés dans la mise en œuvre de ces trois catégories sont en outre possibles.

Un fragment d'Accius, qui rassemble, dans les quatre vers d'une phrase périodique, l'essentiel des faits de diction discutés ici, servira de conclusion. Cette référence à un texte sera d'autant plus riche de suggestions qu'une comparaison pourra être faite par le lecteur avec le modèle grec. Il s'agit du début du prologue des *Phéniciennes* d'Accius, traduit de celui d'Euripide, dans la pièce du même nom. Voici les deux textes[33].

32. Cf. Quintilien, *I. O.*, 1, 8, 1 ; 11, 3, 53-54. Cicéron évoque de la même façon une diction par unités de souffle, même si ses remarques sont moins claires que celles de Quintilien : voir *de orat.*, 3, 44, 173 (*interaspiratio*) ; *Or.*, 53 (*interuallum respirationis*). On peut aussi se reporter à J. SOUBIRAN, *Essai...*, p. 169 et p. 173.

33. Un commentaire lexical, métrique et stylistique de ce fragment se trouve dans notre article *Accius traducteur des Grecs : notion d'« interpretatio » et lecture colométrique (frg. 581-584 Ribb³)*, dans *Euphrosyne*, 16, 1988, p. 75-88.

Euripide, *Phén.*, 1-5 (trimètres iambiques) :

Ὦ τὴν ἐν ἄστροις^{P} οὐρανοῦ τέμνων ὁδόν
καὶ χρυσοκολλῇ χρυσοκολλήτοισιν^{H} ἐμβεβὼς δίφροις,
Ἥλιε, θοαῖς ἵπποισιν^{H} εἱλίσσων φλόγα,
ὡς δυστυχῇ Θήβαισι^{H} τῇ τόθ' ἡμέρᾳ
ἀκτῖν' ἐφῆκας^{P}...

« O toi qui parmi les astres, tailles ton chemin au ciel (*ou* tailles ton chemin parmi les astres du ciel) et, monté sur un char recouvert d'or, Soleil, aux rapides cavales fais tourner ta flamme, quel rayon de malheur tu lanças sur Thèbes le jour d'alors... »

Accius, *Phén.*, frg. 581-584 Ribb^{3} : (sénaires iambiques) :

Sol qui micantem^{P} *candido curr(u) atqu(e) equis*
flammam citatis^{P} *feruid(o) ardor(e) explicas,*
quianam t(am) aduers(o) auguri(o) et inimic(o) omine
Thebis radiatum^{P} *lumen*^{H} *ostent(as tu)um ?*

« Soleil, toi qui, sur un char incandescent avec des coursiers véloces, déploies, dans un embrasement bouillonnant, ta flamme étincelante, pourquoi donc, en un augure si contraire et un présage si hostile, dardes-tu contre Thèbes ta lumière radiante ? »

Deux dictions antithétiques sont à supposer. Elles coïncident avec l'ordonnance de la syntaxe et du sens, qui partage l'énoncé en deux parties égales, à la différence de ce que l'on observe dans le texte grec.

La protase, qui occupe les deux premiers sénaires iambiques, impose un schéma métrique dont l'organisation est pleinement conforme aux règles des pieds purs et impurs de la dipodie grecque. Aussi la diction enchaînée de l'*oratio uincta* est-elle assurée à l'ouverture même de la pièce. On notera toutefois que le retour régulier des temps forts est signalé non seulement par le tempo rythmique des *ictus*, mais aussi par la tonalité aiguë des accents verbaux. Cette surimpression de deux rythmisations, l'une artificielle d'ordre métrique, l'autre naturelle d'ordre langagier, est presque totale dans le premier mètre qui, s'il est bien le vers d'ouverture de la pièce, est ainsi en quelque sorte chargé de mémoriser les cadences fondamentales du langage poétique. Aussi la mise en œuvre rythmique peut-elle être moins insistante dans le second vers, qui présente l'organisation la plus commune d'Accius : un premier pied hétérodyne, une ligne de pieds homodynes, qui se prolonge ici au-delà de la penthémimère et qui contraste avec la diction métrique du pied hétérodyne qui suit. Et, pour finir, la clausule quantitative est soutenue partiellement par une coïncidence homodyne. Il n'est pas jusqu'aux deux penthémimères qui n'admettent une diction métrique, compatible avec un effet expressif et valorisant l'organisation phrastique. Placées en effet à l'endroit d'un saut grammatical, qui résulte de la disjonction d'un adjectif et d'un substantif (*micantem... flammam*) ou à l'achèvement

d'une construction grammaticale (*equis... citatis*), elles doivent à cette coïncidence d'un jalon du mètre avec une étape phrastique, un relief. Dans la diction, une reprise de souffle plus ou moins rapide est alors capable d'introduire un intervalle fugace, sans que celui-ci soit une pause rhétorique.

Dans l'apodose, qui correspond à une montée de l'émotion, prédomine en revanche une diction plus proche des seules capacités expressives de la langue latine, dont les rythmes sont stylisés. Ainsi l'*ethos* des quantités, favorisé par la multiplication des pieds condensés, se substitue à un rythme métrique fondé sur l'alternance impeccable des longues et des brèves de dipodies. Aussi la rythmisation de ces suites de longues pures, monnayées et condensées, s'effectue-t-elle à partir non seulement d'une connaissance acquise de l'emplacement attendu des temps forts, mais plus encore d'une stylisation des rythmes naturels de la langue. En effet le vers 3 présente une concordance quasi parfaite de l'*ictus* métrique et de l'accent verbal avec cinq pieds homodynes. Ainsi le spectateur, dont l'oreille a été exercée comme au diapason d'un accordeur, peut entendre sans encombre le dernier vers, qui offre moins de pieds homodynes, alors qu'y prédomine une disposition colométrique savamment ordonnée. On y relève de fait deux césures, de relief faible. La penthémimère comme l'hephthémimère s'insèrent en effet l'une et l'autre à l'intérieur d'un couple grammatical, déterminant-déterminé. On peut alors imaginer ici une reprise de souffle faite à la dérobée. Il convient seulement de remarquer qu'une liaison consonne-voyelle[34] (*lumen*^{H} *ostentas*) caractérise l'hephthémimère, conduisant à supposer un effet de diction particulièrement imperceptible. À l'inverse, la penthémimère, répartie entre deux consonnes (*radiatum*^{P} *lumen*), requiert une diction plus heurtée. Reconnaissons, au terme de ce trop rapide examen, que cette sorte de conflit que nous venons de supposer entre deux dictions, l'une dans la continuité grecque, acquise et travaillée, l'autre d'aspect latin, plus naturelle, fût-ce au prix d'une stylisation artistique des rythmes de la langue, épouse le mouvement même d'un texte offrant l'image guerrière d'un duel. Et si l'on ajoute que ce duel entre le Soleil et Thèbes est absent du texte euripidéen, force est de constater combien l'adaptation accienne est non seulement cette imitation créatrice sur laquelle nous avons souvent insisté, mais plus encore, selon les principes aristotéliciens, une *mimesis* des mouvements infinis de l'âme humaine.

Aussi, dans une ultime conclusion, affirmerons-nous notre conviction que la diction théâtrale latine, support vocal de cette *mimesis*, se devait d'être un outil aussi malléable et riche que l'était le registre des sentiments et de leurs modes d'expression. C'est pourquoi, capables de véhiculer tout à la fois l'étrangeté de la prononciation poétique et les cadences naturelles de la langue en des combinaisons et variantes inépuisables, les tragédies d'Accius devaient être un véritable récital vocal.

34. Sur l'importance de la synaphie par liaison consonne-voyelle dans l'*oratio uincta*, voir J. SOUBIRAN, *L'hexamètre latin. Problèmes de structure et de diction*, dans *R. É. L.*, 46, 1968, p. 415-417 et sur les restrictions possibles dans la poésie iambo-trochaïque, comparée à l'hexamètre, se reporter à J. SOUBIRAN, *Essai...*, p. 20-22.