IV

ORPHÉE SOUS LE REGARD DE VIRGILE, OVIDE ET SÉNÈQUE : TROIS ARTS POÉTIQUES

par Jacqueline DANGEL

Professeur à l'Université de Paris-Sorbonne

SOMMAIRE. — Vt pictura poesis : ***Orphée*** *symbolise le travail poétique,* ***Eurydice*** *la matière poétique. Du récit* ***virgilien*** *ressort la difficulté qu'il y a à saisir une matière métamorphique.* Versus quadratus, *symétrie rhétorique et inversion métrique sont ainsi les moyens de la réusite d'Aristée. Oublieux de ces principes, Orphée échoue. Orphée ovidien échoue aussi dans un premier temps. Il manque son but qui est une poétique du Sublime. Une faute rhétorique cause sa faiblesse poétique. Dans un second temps, il découvre une 'poésie totale'. Recourant à une écriture colométrique,* ***Ovide*** *confère à son hexamètre une interprétation plurielle, incluant l'héroïque, l'élégiaque et le lyrique.* ***Sénèque*** *ajoute à une dérivation des mètres la dérivation des genres littéraires : musique chorale et diction de la tragédie se mêlent pour un lyrisme spectaculaire. Exemplaires sont à ce sujet les asclépiades d'*Hercule furieux.

EPITOME. — Vt pictura poesis. *Orpheus' subject is specifying the poetical work and Eurydikè symbolyzes the poetical matter. As appears from Virgilian story, there is difficulty in holding a metamorphic structure.* Versus quadratus, *rhetorical symmetry and metrical inversion are means of Aristeus' success. But Orpheus is not successful in his attempt : he has forgotten to do it. Ovidian Orpheus, in a first time, is also unsuccessful. He fails in his purpose, a poetry of* genus Sublime. *A rhetorical mistake causes a poetical weakness. In the second time, he finds a 'total poetry'. With a colometrical system, the hexameter permits several interpretations, including heroïc, elegiac and lyric levels. Seneca adds to a derivation of meters the derivation of literary genera : chorused music and tragical diction are mixed for a spectacular lyrism. That asclepiad of* Hercules furens *exemplifies.*

Le thème d'Orphée et d'Eurydice est tard venu dans la littérature latine[1]. C'est Virgile qui en fixe les contours, — accidentellement, si l'on en croit Servius : l'épisode orphique aurait pris la place des plaintes de Gallus, politiquement déchu. Quoi qu'il en soit, l'écriture virgilienne du drame orphique atteint une telle plénitude poétique qu'à tout le moins, le hasard a bien fait les choses. Tout se passe comme si Virgile portait en lui, de longue date, ce texte surgi au grand jour sous la contrainte.

L'épisode est un point culminant des *Géorgiques*. Il a pour lieu géométrique, l'amour, le travail et l'effort, qui sont des thèmes clefs de la pensée

1. Sur les sources grecques de ce mythe et en particulier sur Musée et les *Argonautiques orphiques*, voir A. DEREMETZ, *Le miroir des Muses. Poétiques de la réflexivité à Rome*, Lille, Septentrion, 1995, p. 165-168.

virgilienne[2]. Il prend place au cœur d'une expérience essentielle, le combat de la vie et de la mort, dans une injustice apparente : le drame naît de la violence sous l'emprise d'une autre violence. En effet Eurydice meurt, arrachée à Orphée, du fait d'Aristée qui a cédé à une pulsion fautive et qui voit sa faute punie par la mort de ses abeilles. Pourtant, dans la reconquête de la vie perdue, Aristée réussit là où Orphée échoue.

Virgile voudrait-il alors mettre en hypotypose l'efficacité, fût-elle injuste de l'un, et l'échec de l'autre, victime innocente ? Si paradoxale que puisse paraître cette question, elle mérite d'être posée, dans la mesure où, tout antynomiques que sont les deux protagonistes, chacun se livre à un même travail : la capture de torpeur. Le premier doit maîtriser l'insaisissable Protée; le second doit gagner la bienveillance des enfers insensibles.

Si l'un et l'autre agissent ainsi en vue d'inverser un ordre en soi irréversible, leurs moyens pour y parvenir diffèrent profondément. Aristée, que caractérise une écoute docile, le fait en appliquant un rituel initiatique[3] enseigné par sa mère. Orphée, qui se fie au don personnel de son Verbe enchanteur, agit seul.

Aristée reçoit ainsi la leçon suivante :

Virg., *Géorg.*, 4, 405-414 :

Ver(um) ubi conreptum^{P} *manibus*^{H} *uinclisque tenebis*	DS-DS-DS	405
tum uari(ae) eludent^{P} *species*^{H} *atque ora ferarum :*		
fiet enim subito^{P} *sus horridus atraque tigris*		
squamosusque drac(o) et^{P} *fulua* ^{H}*ceruice leaena,*	SDS-SDS	
aut acrem^{T} *flammae*^{P} *sonitum*^{H} *dabit atque ita uinclis*		
excidet, aut^{T} *in aquas*^{P} *tenuis*^{H} *dilapsus abibit.*		410
Sed quant(o) ille magis^{P} *formas*^{H} *se uertet in omnis*	SDS-SDS	
tam tu, nate, magis^{P} *contende tenacia uincla,*		
donec talis erit ^{P}*mutato corpore qualem*	SDS-SDS	
uideris, incepto^{P} *tegeret*^{H} *cum lumina somno*[4].	DS-DS-DS	

Pour capturer des formes sans formes dont Protée est la figure emblématique, Cyrénè enseigne à son fils la reconnaissance des violences antinomiques. Plus précisément encore, dans un monde dont les apparences sensibles sont en constante métamorphose, elle met en évidence l'isonomie des contraires : elle cite conjointement les effets d'une matière tout à la fois saisissable parce que tangible, — tels les animaux —, et insaisissable parce qu'intangible, voire antinomique, — tels le feu et l'eau —. Elle se réfère également à l'hétérogénéité des composants qui ressort notamment de la

2. Voir à ce sujet A. MICHEL, dans sa Présentation à *Virgile. Géorgiques*, traduction et notes de J. DION et Ph. HEUZÉ, Paris, 1997, p. 8-59.

3. L. NOSARTI, *Studi sulle Georgiche di Virgilio*, Padoue, 1996, p. 131-208.

4. « Quand tes mains l'auront capturé et que tu le tiendras enchaîné, alors se joueront de toi des formes variées et des figures animales : il se fera soudainement sanglier hirsute et noire tigresse, dragon écailleux et lionne à la nuque fauve, ou il donnera à entendre une flamme crépitante et ainsi brisera ses liens, ou il t'échappera glissant en une eau inane. Mais plus il se changera en toutes sortes de formes, plus, toi, mon enfant, tiens bien serrée l'étreinte des liens, jusqu'à ce que son corps soit, après transformation, tel que tu l'auras vu quand il fermait les yeux dans son premier sommeil. »

barrière des espèces (*sus / leaenea*) ou, plus simplement, des variations à l'intérieur d'une même espèce : la tigresse est la variante bigarrée de la lionne, tandis que la couleur d'un noir absolu insiste sur l'idée de l'indifférencié.

Plus encore qu'une alternance binaire entre le masculin et le féminin (*sus horridus atraque tigris; squamosusque draco et fulua... leaena*), on ne manquera pas d'observer, dans ce bestiaire, qu'il est des espèces dont le genre est régi non par les lois de la nature, mais par le niveau littéraire du discours. Ainsi *tigris* qui est masculin en prose, est ici féminin, comme il convient en poésie. Il n'est pas jusqu'au genre littéraire qui ne ressortisse de la manière de dire. Des expressions comme *sus horridus* et *squamosus draco* relèvent d'un formulaire épique : elles évoquent respectivement, les soies hérissées du sanglier de Calydon et le serpent qui, lors d'un sacrifice offert par Calchas, surgit de dessous l'autel comme signe annonciateur des dix années du siège de Troie[5].

Art de Mémoire, ce discours l'est non seulement par un savoir d'évocation mnémonique[6], mais aussi par un ton didactique. On le voit à la mise en œuvre des vocables dans le vers. De nombreuses césures doubles, voire triples, encadrent des mots ou expressions. Détachés dans le texte, ces termes clefs s'imposent comme des repères majeurs de la signification. Ainsi en va-t-il de *manibus* (v. 405), *species* (v. 406), *fulua* (v. 408), *flammae sonitum* (v. 409), *in aquas tenuis* (v. 410), *formas* (v. 411), *tegeret* (v. 414). Cette grille verbale[7] se suffit à elle seule pour faire comprendre l'indispensable méfiance à l'égard des apparences sensibles (couleur, éclat, son, mouvement). Parallèlement, les moments les plus délicats de la capture font l'objet d'une mise en œuvre spéciale des pieds. Ils sont soulignés comme lieux didactiques essentiels par deux des schémas métriques dont J. COLLART[8] a montré la portée solennelle et sententieuse : DS-DS-DS (v. 405 et 414) et SDS-SDS (v. 408; 411; 413). À ces endroits du texte prévaut l'idée que la matière exerce un pouvoir d'autant plus trompeur qu'elle se caractérise par une hétérogénéité et par un éclat en constante activité[9].

Aristée a bien compris le sens profond de cette leçon, comme le montre sa confrontation effective avec Protée :

Virg., *Géorg.*, 4, 439-444 :

cum clamore ruit^{P} *magno*^{H} *manicisque iacentem* 439
occupat. Ille suae^{P} *contra*^{H} *non immemor artis*
omnia transformat^{P} *ses(e) in miracula rerum,* DSSS

5. Homère, *Od.* 19, 439-446; *Il.* 2, 299-330; Cic., *de Diu.* 2, 30, 63-64.

6. Marc DOMINICY, *Du 'style' en poésie*, dans G. MOLINIÉ-P. CAHNÉ, *Qu'est-ce que le Style ?*, Paris, 1994, p. 115-137.

7. Voir mon article, *Parole et écriture chez les Latins : approche stylistique*, dans *Latomus*, 58, 1999, p. 22.

8. J. COLLART, *Sentences et formules monostiques chez Virgile et Horace*, dans *Mélanges BOYANCÉ*, Rome, 1974, p. 205-212.

9. Intéressant est à ce sujet le terme de *fuluus* : il dit un mélange complexe de couleurs, soit un jaune, brun-rouge, et admet des références aussi variées que le lion ou la flamme. D'une manière plus générale, sur la portée expressive et symbolique des couleurs, voir J. ANDRÉ, *Le vocabulaire des couleurs*, Paris, 1949, p. 132-135.

ignemqu(e) horribilemque[F] *feram*[H] *fluuiumque liquentem.* SDDD
Ver(um) ubi nulla fugam[P] *reperit*[H] *fallacia, uictus* DDDS
in sese redit atqu(e) hominis[H] *tand(em) ore locutus*[10]... 444

Aristée évite ainsi le plus possible les dangers des nuances et variantes sensibles. Aussi ne détaille-t-il pas les métamorphoses variées de Protée, comme le faisait sa mère. Des diverses formes animales que Protée s'emploie à prendre, il semble ne retenir que la globalité d'une impression synthétique : *feram* (v. 442). Il ne s'attarde pas davantage aux subtilités génériques de la littérature. Ainsi l'adjectif *horribilemque* (v. 442) est appliqué non plus, comme chez Cyrénè, à un animal porteur d'une référence épique, mais à un terme général *feram*. Perdant ainsi sa référence épique, il perd du même coup le savoir d'évocation. Rares sont enfin les mots clefs, encadrés par une double césure. Ceux que l'on peut relever concernent essentiellement les efforts que déploie Protée, qui, attaqué par surprise (v. 439 *magno*), s'applique à faire face (v. 440 *contra*; v. 442 *feram*; v. 443 *reperit*).

Grâce à cette réception globale, Aristée trouve le moyen de se concentrer sur l'essentiel. Nette devient de ce fait l'opposition entre l'être effectif des choses (*rerum*) et les effets apparents de l'extraordinaire (*miracula*) autant que de ceux d'une virtualité illusoire qui intègre le mensonge trompeur (*fallacia*). Le 'coup de force' a l'efficacité de ce qui est clair et simple. Le vocabulaire donne ainsi à entendre et à voir une mainmise sans relâche (*manicis*), véritable combat avec l'Ange. Et s'il y a une mémoire épique, elle n'est plus dans un savoir d'évocation littéraire, mais dans ce duel héroïque que se livrent Aristée et Protée. Exemplaires sont à ce sujet le cri de guerre d'un rituel épique, *clamor...magnus*, et l'occupation guerrière qui investit, *occupat*, autant qu'elle terrasse, clouant au sol, *iacentem*[11].

Il ressort de ces différences entre les deux moments d'un même épisode que la théorie et la pratique ne sauraient être confondues. Cyrénè avait pour elle la distance avec l'événement que permet la voix narrative. En revanche, Aristée qui est au cœur du vécu, s'en trouve entièrement privé. Tout à la fois acteur et patient, sujet et objet de diverses manipulations, il vit une action en cours, soumis à ses propres réception et impression. Le risque majeur en ce cas est celui d'une torpeur qui est incluse dans les métamorphoses de Protée dont la rapidité hétéroclite autant que paradoxale rejoint le processus de l'hypnose[12].

Le mode d'écriture virgilien donne à voir les moyens mêmes dont Aristée a usé pour redonner forme à l'informel. Ceux-ci sont contenus dans ce moment clef du récit qu'est la défaite de Protée : vaincu, il rentre en lui-même (v. 444 *in sese redit*) et reprend une forme en même temps qu'une

10. « Dans une immense clameur, il se précipite, l'investit et le menotte, terrassé au sol. Lui, de son côté, non oublieux de son art, se transforme en toutes sortes de choses prodigieuses, en feu, en bête effrayante, en fleuve limpide. Mais, comme il ne trouve à fuir par aucun de ses moyens fallacieux, vaincu, il redevient lui-même, parlant enfin d'une voix humaine... »

11. *Iacet*, calque de κεῖται est un stylème exemplaire d'une *breuitas* narrative propre à l'épopée homérique (Aristote, *Rhét.* 3, 16, 1416b, 33-36 et Hom., *Il.* 18, 20, (Schol. *ad loc.* = IV, p. 439 Erbse).

12. P. WATZLAWICK, *Le langage du changement*, Paris, 1980, p. 104.

voix humaine (v. 444 *hominis tandem ore locutus*). Le principe d'un retournement symétrique fonde alors l'écriture métrique du passage qui substitue à l'illusion du multiple le retour au réel (v. 441-443). Dactyles et spondées se succèdent en un mouvement d'avers et de revers, parfaitement ordonné, selon la distribution suivante : un dactyle-trois spondées (v. 441) ; un spondée-trois dactyles (v. 442) ; trois dactyles-un spondée (v. 443). Véritable travail en *boustrophedon*, cette manière de faire est propre à rappeler le principe du labour qui clôt le parcours en ligne droite du sillon par un retournement en boucle. On ne peut alors manquer de faire remarquer que, de la combinaison de ces deux figures spatiales, résulte très précisément l'image d'une spirale. Aussi Virgile pourrait-il suggérer que le travail de capture d'une matière protéiforme et, en l'occurrence, de la matière poétique, n'est pas étranger à l'art des volutes spiralées.

Dans son dessin le plus élémentaire, cette géométrie spatiale admet la construction par encadrement. Telle est, à l'entrée des *Bucoliques*, la manière de Tityre, autre poète enchanteur[13] :

Virg., *Buc.* I, 1 et 5 :

Tityre, tu patulae recubans sub tegmine fagi	DDDS-DS
. . . . .	
formosam resonare doces Amaryllida siluas.	SDDD-DS

Allongé sur le dos, sous l'ombre protectrice et étale d'un hêtre, Tityre, lui-même en position inversée par rapport au monde, apprend aux forêts non pas simplement l'écho répétitif d'un son asémique, mais un discours-sens : « tu apprends aux forêts à redire qu'Amaryllis est la beauté même. » Le poète agit si bien sur la matière inanimée et muette qu'il est capable d'inverser les lois de la nature. Tel est-il lorsqu'il crée comme ici un Être de parole. Or, pour le dire, Virgile recourt aux moyens mêmes qu'il emploie pour raconter la capture de Protée par Aristée et qui consistent en un retour inverse des dactyles et des spondées. Il le fait seulement en une *responsio* limitée ici aux deux pôles extrêmes de la strophe : au premier hexamètre qui se compose, jusqu'à la clausule, de trois dactyles et d'un spondée répondent, dans le dernier vers (v. 5), un spondée et trois dactyles[14].

Une question surgit alors : de quelle nature est finalement L'Être de langage ainsi né de son démiurge ? Alors que Tityre exerce son pouvoir dans le clair-obscur, Aristée ne fixe Protée dans sa forme humaine que le temps de la révélation. Cette question est au cœur de l'épisode orphique.

Orphée, comme Tityre, est un poète enchanteur. Comme lui, il anime

13. L'analyse complète de ce passage a été faite dans mon article, *« Formosam resonare doces Amaryllida siluas » : écritures métriques et métamorphoses poétiques*, à paraître dans *Florentia Iliberritana* 11, 2000.

14. La structure un spondée-trois dactyles et le mot molosse qui ouvre le vers sont propres à insister sur un étonnement contemplatif devant la perfection de beauté ainsi révélée. Voir à ce sujet R. LUCOT, *Sur un type d'hexamètre (d'Ennius à Properce)*, dans *Hommages Hermann*, Bruxelles, 1960, p. 492-498 ; id., *Mots de structure molosse à l'initiale des vers dans les* Bucoliques, dans *Pallas* 18, 1971, p. 31-63.

la nature et en particulier les forêts; il met en mouvement les chênes et les arbres :

Virg., *Géorg.* 4, 510 :

mulcentem tigris et agentem carmine quercus.

Il est poète Mulciber, lui qui amollit d'une manière alchimique (*mulcet*) les tigres sauvages et rend sensibles (*commotae*) des fantômes ombreux et de simples apparences :

Virg., *Géorg.* 4, 471-472 :

At cantu commotae Erebi de sedibus imis
umbrae ibant tenues simulacraque luce carentum

Il exerce lui aussi un pouvoir de torpeur (*stupuere*) dont la force est si grande qu'elle agit jusque dans l'Érèbe, ordinairement insensible :

Virg., *Géorg.* 4, 481 :

Quin ipsae ***stupuere*** *domus atque intima Leti*

Dans ce monde, l'inverse de la terre, Orphée a ainsi opéré un retournement effectif. Il a pu le faire, car, comme Tityre et comme Aristée, il est un *artifex* de l'inversion et des contraires. Pourtant, c'est au moment de l'ultime retournement qu'il échoue :

Virg., *Géorg.* 4, 488-493 :

cum subit(a) incautum dementia cepit amantem		488
ignoscenda quidem, scirent s(i) ignoscere Manes;		
restitit Eurydicenque[F] *suam*[H] *iam luce sub ipsa*		
immemor heu ![T] *uictusqu(e) animi*[H] *respexit. Ibi omnis*	DS-DS-DS	490
effusus labor atque immitis rupta tyranni	SDS-SDS	
foedera, terque fragor stagnis auditus Auerni[15].		

Certes Orphée a désobéi à la loi de Proserpine : en se retournant, il a rompu le pacte passé avec les enfers (v. 492-493 *immitis rupta tyranni / foedera*). Il l'a fait en cédant à la folie d'amour, si bien que *dementia* et *amantem* (v. 488) fonctionnent en phonosynonymie analogique. Pourtant son échec majeur paraît être ailleurs. Le déterminant *incautum* dit en effet certes l'imprudence de celui qui par amour a perdu la raison. Mais il insiste davantage encore sur une inattention qui conduit à l'acte manqué, du fait d'une erreur technique personnelle.

Cette erreur est contenue dans le terme *immemor* (v. 491) et elle est soulignée par le poète qui intervient dans son récit (*heu* !). Orphée a com-

15. « Quand une soudaine démence s'empara de l'amant imprévoyant, bien pardonnable certes, si les Mânes savaient pardonner; il s'était arrêté et, se retournant sur Eurydice déjà sienne sous la pleine lumière, oubliant tout hélas ! et vaincu en son esprit, il la regarda. Là, furent la ruine de tous ses efforts et la rupture du pacte avec le roi intraitable, dans le fracas trois fois manifesté des marais de l'Averne. »

mis une faute de Mémoire dont le résultat néfaste est mis en évidence par une double césure : c'est la perte de l'intelligence. Une mise en œuvre pathétique en accentue l'importance. Elle tient à la nature même de la disposition encadrante : en l'absence d'une penthémimère, les deux césures trihémimère et hephthémimère créent un effet spécial. Une clausule exceptionnelle en renforce l'impression pathétique : du fait d'une métrique verbale rare, la concordance ictus-accent, qui rythme ordinairement cette dipodie finale, (*-xit; ibi òmnis*) est rompue. Il en résulte une cadence en fausset, bienvenue dans ce chant de thrène.

Or, comme nous l'avons vu, l'attention mémorielle est essentielle à l'intelligence du travail de métamorphose, qu'il s'agisse de le réaliser ou de l'arrêter. Protée le montre, lui qui, lors de ses diverses facéties, est précisément dit *non immemor artis* (Virg., *Géorg.* 4, 440). Il en va de même avec Aristée, lui qui a appliqué intelligemment les leçons de sa mère. Virgile le donne clairement à entendre. Il le fait à l'aide des deux schémas didactiques, précédemment évoqués, que sont DS-DS-DS et SDS-SDS[16].

Cette tonalité sententieuse met l'accent sur les raisons exemplaires de l'échec, à partir de la leçon suivante : Orphée a relâché trop tôt ses efforts en s'arrêtant (v. 490 *restitit*). La conséquence de cet arrêt prématuré est la perte de ses facultés conceptuelles : plus encore que d'être vaincu dans son cœur (v. 488 *amantem*), il l'est dans son intellect (v. 488 *dementia*; v. 491 *uictusque animi*). Ce relâchement intellectuel lui fait perdre toute l'efficacité du travail accompli jusqu'alors (v. 491-492 *omnis / effusus labor*), même si la faute ne dure qu'un bref instant, comme l'indique le parfait aoristique.

L'accident est d'autant plus dramatique qu'il arrive au moment même où Eurydice, déjà visible en pleine lumière (v. 490 *luce sub ipsa*), était rendue à Orphée, sienne dans sa féminité et sa plénitude d'amour (v. 490, *Eurydicenque*^{F} *suam*^{H} *iam*). L'écriture du vers insiste sur cette hypotypose. Le nom propre (*Eurydicenque*) qui s'impose avec le volume de ses cinq syllabes, nomme l'Être d'Eurydice pour le porter à l'existence; l'adjectif possessif *suam* fonctionne comme un mot-clef d'autant plus remarqué qu'il s'intègre à une disposition métrique rare et, de ce fait, capable de relief expressif[17] : dans ce vers privé de la penthémimère, il est en effet placé entre une trochaïque 3è (F) et l'hephthémimère (H).

Il n'en reste pas moins que cette mise en relief contribue à dire conjointement une victoire et une défaite. La raison en est l'ambivalence expressive de la trochaïque 3è. Cette césure, évitée dans l'hexamètre latin, s'installe, avec son partage trochaïque des brèves[18], à l'endroit même de la

16. J. COLLART, *supra*, note 8.

17. La césure trochaïque, dite encore féminine, est rare dans l'hexamètre latin. Alors qu'Homère y recourt dans 56 % des cas, elle ne représente d'Ennius à Virgile qu'environ un dixième d'emplois. Combinée à l'hephthémimère, en l'absence de la penthémimère, la disposition est encore plus exceptionnelle. On peut se reporter à ce sujet à F. CUPAIUOLO, *Un capitolo sull' esametro latino. Parole e finali dattiliche o spondaiche*, Naples, 1963, p. 70-72.

18. Une hésitation dans la diction, annonciatrice d'une catastrophe imminente, n'est pas à exclure de la diction : au partage des brèves du biforme s'ajoute le contre-rythme d'un mot iambique, suggérant un soubresaut. Voir à ce sujet J. PERRET, *Mots et fins de mots trochaïques dans l'hexamètre latin*, dans

renaissance de l'Être entier d'Eurydice. Si sa rareté est propre à attirer l'attention sur le caractère extraordinaire du processus en cours, son mode de mise en œuvre est en revanche susceptible, dans le contexte qui est le sien, d'insister sur la fragmentation d'un corps en train de se disjoindre. L'hephthémimère, relais secondaire d'une penthémimère absente, en confirme la tonalité pathétique.

Le discours d'Eurydice en est l'ultime point d'aboutissement :

Virg., *Géorg.* 4, 493-497 :

Illa : Quis et m(e), inquit, miser(am) et te perdidit, Orpheu,	DS-DS-DS	493
quis tantus furor ? En iterum crudelia retro		
fata uocant conditque natantia lumina somnus.		495
Iamque uale : feror ingenti circumdata nocte	DDSS-DS	
inualidasque tibi^{P} *tendens, heu ! non tua, palmas*[19].	DDSS-DS	

Deux partages trochaïques, placés, successivement, à l'attaque des deux derniers vers, font écho à celui de la séquence précédente, le renforçant et en prolongeant les effets : v. 496 *iamque uale*; v. 497 *inualidasque tibi*. Véritable motif de clôture, ces partages des biformes I et II confirment la fragmentation, désormais accomplie, du corps d'Eurydice. Mieux encore : le vers 496 donne à entendre le processus d'une désunion rapide par un effet d'accélération supplémentaire : au partage trochaïque des brèves (*Iamque uale*), marqué par un débit précipité, succède un mot pyrrhique (*feror*) accélérant à son tour la diction[20]. Le principe en est repris dans le vers 497 : l'ultime accélération d'un autre mot pyrrhique (*non tua*) s'ajoute à celle du partage trochaïque qui précède, même si cette surenchère impressive est cette fois un peu différée. Elle est d'autant plus perceptible qu'elle intervient dans une clausule de forme rare : trois accents de mots se cumulent (*nòn tùa pàlmas*) de sorte que se produit, comme l'a montré R. LUCOT[21], un effet de staccato, propre ici à montrer le dernier soubresaut d'une vie qui s'arrête.

La faute d'inattention d'Orphée est ainsi 'textuellement' repérable. Il n'en va pas de même en revanche pour ce qui a trait à la nature même de cette faute, soit à ce regard qui 'se retourne'. On peut pourtant tenter d'en dégager les fondements en les comparant à ceux qui président aux réussites de Protée et d'Aristée, voire de Tityre, précédemment évoqués.

Nous avons vu que leur réussite est dite et donnée à entendre dans le corps métrique du texte par le principe de l'inversion en miroir d'une suite

R.É.L., 32, 1954, p. 184-189 ; id., *Le partage du demi-pied dans les anapestiques et dans l'hexamètre*, dans *R.É.L.*, 33, 1955, p. 355-366 ; F. CUPAIUOLO, *Parole giambiche nell' esametro latino*, dans *R.S.C.* 13, 1965, P. 31-43.

19. « Et elle : 'Qui, dit-elle, m'a perdue, infortunée, avec toi, Orphée ; quelle profonde folie ? Et voici que pour la seconde fois, les destins cruels me rappellent à nouveau ; le sommeil gagne mes yeux errants. Désormais adieu : je suis emportée dans une nuit immense qui m'environne, tendant vers toi hélas !, moi qui ne suis plus tienne ces mains inefficaces'. »

20. Voir mon article, *L'hexamètre latin : une stylistique des styles métriques*, dans *Florentia Iliberritana* 10, 1999, p. 81-84.

21. R. LUCOT, *Sur l'accent de mot dans l'hexamètre latin*, dans *Pallas* 16, 1969, p. 80-148, et en particulier p. 102.

de dactyles et de spondées. Or c'est là précisément ce dont la voix d'Orphée, telle que la donne à entendre Virgile, est naturellement incapable. Exemplaire est à ce titre le chant de deuil d'Orphée, avant l'épreuve de la descente aux enfers :

Virg., *Géorg.* 4, 464-466 :

Ipse caua^{T} *solans*^{P} *aegrum*^{H} *testitudine amorem*	DSSS
te, dulcis^{T} *coniunx,*^{P} *te// sol(o) in litore secum*	SSSS
te, ueniente die^{P}*, te// decedente canebat*[22].	DDSS

Ce thrène prévaut par des effets répétitifs d'ordre verbal. Les reprises peuvent être horizontales et/ou verticales, comme on le voit avec l'anaphore de *te* en répétition binaire dans deux hexamètres successifs (v. 465 et 466) et à des endroits fixes : au début du vers et après la penthémimère. Des rimes riches et accentuelles (*-ènte*, v. 466) parachèvent la séquence, subdivisant le dernier vers en deux côla bien cadencés. On ajoutera une architecture phonique, par hémistiches distincts, capable d'un rythme constructif. Ce sont là autant de procédés qui confèrent à la parole orphique la valeur d'un *carmen*. La portée de ce chant a ici la solennité d'un rituel funéraire. Il n'a pas en revanche le pouvoir de capture. De fait, on ne relève aucun motif d'envoûtement, tel que le retournement en inversion. Spondées et dactyles ne fonctionnent aucunement en *responsio*. En revanche, on notera un vers 'holospondaïque' dont la portée est tout à la fois solennelle et oraculaire[23]. Voix célébrante autant qu'intermédiaire d'une vérité divine, elle révèle, mais ne crée pas.

La parole orphique au moment de vérité absolue qu'est celui de sa mort en est l'ultime confirmation :

Virg., *Géorg.* 4, 523-527 :

Tum quoque marmorea caput a ceruice reuolsum	DDDS-DS	523
gurgite cum medio portans Oeagrius Hebrus	DDSS-DS	
uolueret, Eurydicen^{P} *uox// ips(a) et frigida lingua*	DDSS-DS	525
ah ! miser(am) Eurydicen^{P} *anima*^{H} *fugiente uocabat;*	**DDDD-DS**	
Eurydicen^{T} *toto*^{P} *referebant flumine ripae*[24].	**DS-DS-DS**	

La tête dissociée du corps, la langue figée comme glace continuent certes à dire et à faire redire le nom aimé de l'Être unique d'Eurydice. Mais cette 'voix de tête' le fait encore et toujours à partir soit de la répétition en reprise simple (DDSS-DS, v. 524 et 525), soit de schémas didactiques, de forme

22. « Lui, sur le corps de sa lyre creuse, consolant son amour douloureux, seul avec soi sur un rivage désolé, toi, douce épouse, il te chantait, toi, le jour venant, toi le jour tombant. »

23. Diomède, *G.L.K.*, I, 495, 5. Voir aussi mes articles, *Faunes, Camène et Muses : le premier Art poétique latin ?*, dans *Boll. Stud. Lat.* 27, 1997, p. 16-17; *Le* carmen *latin : rhétorique, poétique et poésie*, dans *Euphrosyne* 25, 1997, p. 113-131.

24. « Alors, sa tête arrachée à la nuque marmoréenne, comme l'Hèbre Oegrien l'emportait, la faisant tournoyer au milieu de tourbillons, sa voix, d'elle-même, et sa langue glacée appelaient 'Eurydice', 'ah ! malheureuse Eurydice', tandis que sa vie s'enfuyait; 'Eurydice', répétaient les rives tout au long du fleuve. »

holodactylique (v. 526) et par la reprise trois fois répétée du schéma de la clausule, DS-DS-DS (v. 527)[25]. Le nom aimé est lui-même répétition d'une même forme : la voix orphique fait entendre deux fois l'accusatif *Eurydicen*, à un lieu identique du vers, la penthémimère (v. 525 et 526). L'ultime retour, prêté à la nature (v. 527), intervient à la trihémimère, moins comme variation rythmique que comme raccourci, propre à traduire un affaiblissement de la voix qui va mourant.

Cette perte de puissance trouve une explication dans une exclamation à l'accusatif. Le chant de lamento orphique aurait pourtant pu nommer la femme aimée au vocatif d'interpellation directe, sans ruiner la métrique. Or, parce que l'accusatif dit le point de vue subjectif du locuteur, ce chant n'a d'existence qu'autant qu'existe son émetteur. L'accusatif exclamatif (*ah ! miseram Eurydicen*, v. 525) ne laisse aucun doute sur ce point : il insiste sur la subjectivité de celui qui parle, à la différence de qui se passe avec le nominatif exclamatif[26]. Aussi Orphée ne sait-il créer qu'un Être qui est le point d'aboutissement de lui-même, voire pure réplique de son créateur (*referebant*, v. 527) et dont la durée est liée au temps du discours. Le vers final de cette séquence ne permet aucun doute à ce sujet : son schéma didactique (DSDSDS) donne à entendre une sentence exemplaire, véritable leçon de cette histoire.

Ovide prend le relais de ce discours figuré qui tient lieu d'art poétique virgilien. Il le fait seulement selon une conception de la poésie qui lui est propre, si bien que sa réécriture d'Orphée et d'Eurydice offre une autre représentation mimétique. La première différence avec Virgile est qu'Ovide donne non plus à déduire implicitement, mais à entendre explicitement la parole d'Orphée, lors de la première descente, au Tartare. Les fondements majeurs du discours orphique pourraient être illustrés par cette affirmation de Quintilien (*I.O.*, 11, 1, 30) : « le langage révèle l'âme et met à nu le fond secret du caractère » :

Ovide, *Mét.* 10, 12-40 :

Defleuit uates, ne non temptaret et umbras,	SSSS-DS	12
ad Styga Taenaria est ausus descendere porta;		
perque leues populos simulacraque functa sepulcro	DDDD-DS	
Persephonen adiit inamœnaque regna tenentem	DDDD-DS	15
umbrarum dominum^{P} *pulsisqu(e) ad carmina neruis*	SDS-SDS	
sic ait : « O positi^{P} *sub terra numina mundi*		
in quem reccidimus,^{P} *quicquid mortale creamur,*	SDS-SDS	
si licet et^{T} *falsi*^{P} *positis*^{H} *ambagibus oris*	DS-DS-DS	
uera loqui^{T} *sinitis*^{P}, *non huc*^{H} *ut opaca uiderem*		20
Tartara descendi^{P}, *nec uti uillosa colubris*		
terna Medusaei^{P} *uincirem guttura monstri;*		
causa uiae^{T} *coniunx*^{P}, *in quam calcata uenenum*		
uipera diffudit^{P} *crescentesqu(e) abstulit annos.*		
Posse pati^{T} *uolui*^{P} *nec me*^{H} *temptasse negabo;*		25

25. Cf. J. COLLART, *supra*, note 8.
26. H. VAIREL-CARRON, *Exclamation, ordre et défense*, Paris, 1975, p. 63.

uicit Amor[T]*. Supera*[P] *deus*[(D)] *hic*[H] *bene notus in orà (e)st;* DDDD-DS
an sit et hic[T]*, dubito*[P]*; sed et hic*[H] *tamen auguror esse;* DDDD-DS
famaque si[T] *ueteris*[P] *non est*[H] *mentita rapinae,*
uos quoque iunxit Amor[P]*. Per eg(o) haec*[H] *loca plena timoris,* DDDD-DS
per Chaos hoc[T] *ingens*[P] *uastique silentia regni,*
Eurydices[T]*, oro*[P]*, properata retexite fata.*
Omnia debentur[P] *uobis*[H] *paulumque morati*
serius aut[T] *citius*[P] *sedem*[H] *properamus ad unam.*
Tendimus huc[T] *omnes*[P]*; haec est* [H]*domus ultima uosque*
humani[T] *generis*[P] *longissima regna tenetis*
haec quoque, cum iustos[P] *matura peregerit annos,*
iuris erit[T] *uestri*[P]*; pro munere poscimus usum.*
Quod si fata negant[P] *ueniam*[H] *pro coniuge, certum (e)st*
nolle redire mihi[P]*; leto*[H] *gaudete duorum* »[27].

Si le discours antique est un portrait en parole, Orphée ovidien, qui revendique la parole de simplicité (*loqui*) et de vérité (*uera*) devrait pouvoir produire un Être authentique et vrai. Il exclut en effet d'emblée les contournements d'une parole ambiguë, fût-elle de nature oraculaire (*ambages*)[28], autant que le mensonge (*falsi...oris*). Une telle pétition de principe requiert une rhétorique de l'évidence. Une cause de nature judiciaire est en la matière convenable. C'est en ce sens qu'Orphée paraît vouloir plaider. Il le proclame, en tous les cas, dans son exorde, en une phrase nominale, de portée solennelle (*causa uiae coniunx*, v. 23). Ce registre juridique se retrouve à la fin du discours : Orphée s'en remet à la décision des juges, insistant sur la sphère d'action propre de leur pouvoir (*iuris...uestri*, v. 37)[29]. Limité à des endroits ponctuels du discours, il est pourtant minoritaire. La visée est en effet autre.

Exemplaire en ce domaine est le mode de diction de ce discours. Sa tonalité est celle d'un lied chanté de nature lyrique. La présence de la lyre

27. « Elle, après l'avoir assez pleurée aux souffles d'en haut, le chantre du Rhodope, pour ne pas omettre d'essayer aussi le séjour des ombres, osa l'audace de descendre jusqu'au Styx par la porte du Ténare ; et au milieu des peuples légers et des fantômes honorés d'une sépulture, il aborda Perséphone ainsi que le maître détenant le royaume sans grâce des ombres ; et en un chant rythmé par ses cordes frappées, il proclama : 'O puissances d'un monde mis sous la terre, là où nous retombons, comme toute créature mortelle, créés que nous sommes, s'il est possible et que vous permettiez que ma parole, démise des obscurités d'une bouche trompeuse, dise le vrai, je suis descendu ici non pour voir les opacités du Tartare, ni pour enchaîner la triple gorge, de reptiles hérissée, du monstre né de Méduse. Le motif du voyage, c'est mon épouse en laquelle une vipère, foulée du pied, diffusa son venin, la privant de ses années en pleine croissance. J'ai voulu pouvoir supporter et je ne dirai pas que ce n'est pas faute d'avoir essayé ; mais l'Amour a vaincu. C'est un dieu bien connu dans les régions d'En-haut ; s'il en est de même ici, je ne le sais ; mais j'augure qu'il en est pourtant ici de même ; et si la rumeur de l'antique enlèvement n'est pas mensonge, vous aussi l'Amour vous a unis. Par ces lieux pleins de peur, par ce Chaos immense et par les silences du vaste royaume, le destin d'Eurydice prématurément accéléré, détissez-le, je vous en conjure. Tout vous est dû et selon des délais peu différents, un peu plus tard, un peu plus tôt, nous nous hâtons uniment vers le même séjour. C'est ici que nous tendons tous ; ici est notre demeure ultime ; c'est vous qui tenez le plus longtemps le genre humain sous votre règne. Elle aussi, quand elle aura accompli un compte juste d'années, elle tombera sous votre juridiction ; au lieu d'un don nous demandons un usufruit. Que si les destins refusent cette faveur pour mon épouse, je suis résolu à ne pas vouloir repartir ; réjouissez-vous d'un trépas double'. »

28. On se reportera à ce sujet à P. GRIMAL, *La guerre civile de Pétrone*, Paris, 1977, p. 18-19. Tac., *Ann.* 2, 54.

29. Sur *ius*, notion qui est liée aux circonstances ainsi qu'à la qualité de la personne et qui exige le respect d'un accord, voir *Rhet. Her.* 2, 20 ; M. DUCOS, *Rome et le droit*, Paris, 1996, p. 7.

ne laisse aucun doute sur ce point au début et à la fin de la tirade (*pulsisque ad carmina neruis*, v. 16; *neruosque ad uerba mouentem*, v. 40). Ce registre de voix est exclu, lorsqu'il s'agit de plaider une cause judiciaire[30]. Il pourrait néanmoins trouver une justification dans le fait que la cause orphique est conjecturale : est en effet évoqué un tort personnel par rapport à un vide juridique. Or, à la différence de ce que l'on observe pour l'état de cause légale, ce type de cause est très difficile à traiter[31]. Aussi conviendrait-il de recourir non au *pathos*, mais à un solide argumentaire[32]. Cette convenance devrait être d'autant plus respectée ici que la demande orphique vise à renverser un ordre fixé à jamais : le Destin soumet même les dieux.

Pourtant Orphée agit autrement. Ce qui frappe ainsi d'emblée, c'est une éloquence paradoxale. Le lied n'exclut certes pas la force de persuasion rhétorique. On notera à ce sujet l'insistance mise sur les césures doubles ou triples. Ce procédé viserait à détacher du texte les mots importants, si une certaine anarchie n'en caractérisait la mise en œuvre. Des termes mineurs, voire de simples outils syntaxiques ou grammaticaux bénéficient du même relief que les notions majeures.

Mais le paradoxe le plus évident ressortit au mélange des catégories rhétoriques. Le judiciaire, que nous venons d'évoquer, est imbriqué dans l'épidictique et le délibératif. On le voit dès le *prooemium* (v. 17-23). À la *captatio beneuolentiae* d'émotion, que l'on ne saurait certes reprocher à Orphée, s'adjoignent tout à la fois la louange, la prière et la plainte dans une stratégie plus encore de la complication que de la complexité. S'y adjoignent des sentences (v. 34-35)[33] autant que des schémas métriques de portée didactique (holospondaïque, holodactylique, SDS-SDS et DS-DS-DS). Le résultat est une indétermination expressive qui s'étend au plan du discours : la *katastasis*, qui pose le sujet, voisine avec la *narratio* (v. 23-26) et l'argumentaire (v. 26-37) avec un serment, qui est affaire de témoin et non d'avocat[34].

Il n'est pas jusqu'à la construction même du sens qui ne soit imprécise, voire contradictoire. Instructives sont à ce sujet les figures rhétoriques les

30. Quint., *I.O.* 11, 3, 59-60. Dans les intonations du discours, doit être évité le *cantus obscurior* (Cic., *Or.* 57). Quintilien (*I.O.* 2, 8, 15) rappelle que le maître de chant, qui forme aussi l'orateur, doit garder une voix en medium. Voir aussi Quint., *I.O.* 11, 3, 42-43.

31. *Rhét. Her.* 2, 3 et 12-13.

32. Quintilien, *I.O.* 12, 12, 12. Ajoutons que le plaidoyer porte sur un débat aussi essentiel que la vie et la mort. Or dans un plaidoyer sur le suicide Quintilien précise (*I.O.* 11, 1, 56) que « dans ce cas il ne convient pas d'adopter une intonation chantante ».

33. Ces vers rappellent Homère, *Il.* 6, 166 : « Comme naissent les feuilles, ainsi font les hommes; les feuilles tour à tour c'est le vent qui les épand sur le sol. Ainsi des hommes : une génération naît à l'instant même où une autre s'en va... » La formulation reste cependant personnelle et n'exclut pas une attitude de rébellion, comme le montre une comparaison avec Euripide, *Alceste*, 419. Après la mort d'Alceste, Admète, à la différence de ce que fait Orphée, écoute ce conseil de soumission qui convient à un époux : « Admète, il faut supporter cette épreuve; tu n'es ni le premier, ni le dernier des mortels qui aient perdu une noble épouse. Connais donc que tous nous sommes tenus à mourir. » Orphée semble ainsi confondre sa position avec celle de parents perdant leur enfant au prix d'un scandale des générations. Son argumentaire a finalement quelque chose de confus et de sophistique, si bien que sa parole est mieux faite pour la parade que pour le combat. Voir à ce sujet F. BÖMER, *P. Ovidius Naso Metamorphosen*, Heidelberg, 1970, p. 32-37 où l'on trouvera un commentaire intéressant de l'ensemble de ce passage.

34. Quintilien, *I.O.* 9, 2, 98. Le serment est à éviter.

plus apparentes[35]. On relèvera ainsi, dès le *prooemium* l'antanaclase qui résulte d'une reprise en homonymie d'un même terme : *positi* (v. 17) / *positis* (v. 19). Dans le premier emploi, il s'agit de définir « le monde placé 'sous' la terre » (*positi sub terra...mundi*). Le verbe est donc entendu à partir de sa forme simple qui signifie 'poser', même si le sens est, en raison du contexte, celui de 'déposer', précision qu'apporte la préposition *sub*. En revanche, dans le second emploi, la même forme doit être comprise cette fois à partir du verbe non plus simple, mais préfixé, *deponere* : Orphée déclare en effet vouloir 'rejeter, laisser de côté' « les détours d'une bouche menteuse » (*falsi positis ambagibus oris*).

Les mots 'tournent' finalement en contexte, moins encore comme des tropes (τρέπειν), que comme de véritables figures de pensées. Le réseau verbal contribue de fait à construire un discours figuré de l'incertitude. On le voit avec le zeugme du v. 23 : l'accusatif de mouvement *in quam* est bienvenu avec le premier verbe *diffudit*, mais pas avec le second, *abstulit*. Contribue à ce même flou la syllepse qui sous-tend le sens même de *mundus* (v. 17) : pris dans son acception propre, ce mot désigne le monde d'En-haut. Aussi, entendu ici comme le monde d'En-bas, est-il employé dans un sens figuré, au prix d'une inversion de la signification. Il n'est pas jusqu'à la *negatio contrarii* qui ne permette de dire sans dire. Ainsi en va-t-il de cette formulation très compliquée : 'je dirai que ne pas non pas...' ; 'je ne nierai pas que...' (*nec...non negabo*, v. 25), pour affirmer que 'ce n'est pas faute d'avoir essayé'. Comme l'a montré J. MAROUZEAU[36], ce type de construction rend le locuteur sensible à l'expression moins encore négative que positive. Il a un fort pouvoir de focalisation et inclut un raisonnement d'abstraction. Reconnaissons qu'Orphée s'adresse non à des êtres de chair, mais à des entités précisément abstraites.

Quoi qu'il en soit, les dénominations qu'il utilise pour le dire ne manquent pas d'ambiguïté. La démarche est d'autant plus troublante qu'elle concerne des notions décisives de l'argumentaire, capables de ce fait d'un double sens[37]. On le voit avec *numina*, à l'entrée même du plaidoyer (v. 17) ; ce terme peut désigner, comme nul ne l'ignore, les puissances aussi bien du oui que du non. On peut encore l'observer à partir des alliances de mot : *Amor* est associé à *rapina* (v. 28-29). Aussi l'Amour se fait-il violence d'un coup de force et le verbe *iunxit* (v. 29) est-il propre à évoquer moins une 'alliance' qu'un 'attelage', de sorte que disparaît l'idée d'un couple étroitement uni (*con-iunx*, v. 23). Cette conjonction forcée de Dis et de Proserpine, n'est pas étrangère à la future désunion d'Eurydice et d'Orphée : le dernier mot du discours orphique culmine sur *duorum* dont le sens n'est

35. Voir mon article, *Langage en échec chez Orphée ovidien : essai stylistique sur un métadiscours*, à paraître dans les *Actes du X^e^ colloque de Linguistique latine*, Peeters, B.E.C., Paris-Louvain, 2000.

36. J. MAROUZEAU, *Quelques aspects du Latin littéraire*, Paris, 1949, p. 185-193, souligne le caractère indirect d'une expression qui conduit à évoquer l'image en croyant la bannir : « dire rien pour suggérer tout ». Ce procédé d'amplification est recherché notamment dans la rhétorique épidictique de l'éloge et du blâme. Voir aussi Quint., *I.O.* 2, 13, 12-13.

37. Sur les dangers du double sens, voir Quintilien, *I.O.* 9, 1, 97 ; 9, 2, 67. Parmi ceux-ci, figure la peur (*I.O.* 9, 2, 76).

pas celui de *ambo*, terme qui sera employé lors de la seconde descente, c'est-à-dire lors de la réussite. L'idée d'une addition l'emporte ici sur celle d'une unité indissociable.

Tant d'approximations et d'inexactitudes, voire de contre-sens sont capables de faire prévoir l'échec de l'entreprise orphique. L'expression *uicit Amor* (v. 26) en est une sorte de *sphragis* pour un sceau négatif. Souvenir explicite de Virgile (*Buc.* 10, 69 : *Omnia uincit Amor*), elle évoque un amour qui a échoué. Si le sens ovidien immédiat n'invite pas à cette interprétation, l'intertextualité littéraire le fait.

Ainsi, sens sous le sens, la parole orphique ondoie, voire se contredit. C'est au point qu'Orphée peut affirmer au terme de son discours qu'il rejoindra Eurydice dans la mort, s'il ne réussit pas. Il l'affirme comme une certitude, *certumst* (v. 38), qu'il accompagne d'une assurance donnée sous la forme d'une injonction, *leto gaudete duorum*. Les faits démentiront pourtant cruellement cet engagement pris. Orphée échoue dans son entreprise, mais ne meurt pas.

Une inadéquation de sa parole aux faits concerne plus encore le serment fait par le Chaos (v. 29-31). Comment est-il possible en effet de demander à la Puissance du désordre primordial de reprendre à l'envers l'écheveau dévidé de la vie pour le 'retisser' (*retexite*) à partir de rien, en plénitude de vie ? L'image que donne Ovide du Chaos au début de ses *Métamorphoses* (*Mét.* 1, 7-9) s'y oppose : le Chaos, est-il précisé, doit son nom à « sa masse informe et confuse, bloc inerte, entassement d'éléments mal unis et discordants » (*rudis indigestaque moles*), image de la « discorde ».

Au total, la parole orphique, si convaincue soit-elle, n'est pas convaincante, si bien qu'elle n'est jamais assurée de son résultat. L'Être qu'Orphée obtient de voir recréé à partir de ce langage de l'ondoyance paraît alors voué à en posséder les manières. De fait, il ne résiste pas à la confrontation avec le réel, même si la rhétorique orphique commence par réussir :

Ovide, *Mét.* 10, 40-52 :

Talia dicentem neruosqu(e) ad uerba mouentem
exsangues flebant animae; nec Tantalus undam
captauit refugam stupuitque Ixionis orbis
Nec carpsere iecur uolucres urnisque uacarunt
Belides inque tuo sedisti, Siyphe, saxo.
Tunc primum lacrimis uictarum carmine famà (e)st
Eumenidum maduisse genas; nec regia coniunx
sustinet oranti, nec qui regit ima, negare
Eurydicenque uocant[P]*; umbras*[H] *erat illa recentes*
inter et incessit passu de uulnere tardo.
Hanc simul et legem Rhodopeius accipit Orpheus,
ne flectat[T] *retro*[P] *sua lumina*[B]*, donec Auernas*
exierit ualles; aut irrita dona futura[38].

38. « Tandis qu'il disait des mots tels, aux rythmes de ses cordes qu'il faisait vibrer, les âmes exsangues pleuraient ; et Tantale ne chercha plus à capter l'onde en fuite et la roue d'Ixion fut frappée de stupeur, et les oiseaux ne lacérèrent plus le foie et les Bélides ne s'activèrent plus à leurs urnes et toi Sisyphe,

Le travail de capture (*captauit*) a pourtant fait son œuvre. On le voit à la torpeur (*stupuit*) qui saisit les enfers et s'accompagne d'un arrêt des activités infernales. De nature psychagogique, cette parole parvient à bouleverser même des corps sans corps. Parmi les larmes qui jaillissent ainsi, remarquées sont celles qui mouillent, pour la première fois, les joues des Euménides, — euphémisme dissimulant par ailleurs la vraie nature des Érynies —. Il n'est pas jusqu'aux Puissances infernales qui, ordinairement intraitables, ne soient prises au piège de ce bouleversement : elles acceptent d'enfreindre la loi de Nécessité, si bien qu'elles consentent à rendre Eurydice. Le nom propre, qui dit l'entité existentielle de la personne, en est une preuve (*Eurydicenque uocant*). Certes cette 'résurrection' consentie est soumise à une condition restrictive. Mais liée à un pacte passé en plein accord, cette restriction devrait être sans risque.

L'échec est cependant au bout de la remontée :

Ovide, *Mét.* 10, 53-61 :

Carpitur accliuis per muta silentia trames,
arduus, obscurus, caligine densus opaca.
Nec procul afuerant telluris margine summae; 55
hic ne deficeret[P] *metuens*[H] *auidusque uidendi*
flexit amans[T] *oculos*[P] *et protinus illa relapsà (e)st*[39];

L'accident se produit à la frontière même de la terre, à sa 'margelle' (*margine*). Comme chez Virgile, la cause immédiate est la désobéissance à la loi infernale; et elle ressortit, une nouvelle fois, à l'emportement amoureux (*amans*) autant qu'au désir avide de voir (*auidus uidendi*). Mais, comme chez Virgile, cette cause n'est qu'apparente. Chez Ovide, la peur est la vraie raison de l'échec (*metuens*, v. 56). Elle est un mot clef, mis en évidence entre les deux césures penthémimère et hephthémimère. Or, comme le précise Quintilien (*I.O.* 11, 3, 154)[40], ce sentiment est un signe de faiblesse.

La seconde formulation ovidienne de la loi de Proserpine (v. 57), lors

tu t'assis sur ton rocher. Alors pour la première fois la rumeur dit que les joues des Euménides, vaincues par le chant, se mouillèrent de larmes; l'épouse royale ne persiste pas dans son refus à l'orant pas plus que celui qui règne sur le tréfonds; ils appellent Eurydice; elle qui était parmi les ombres récentes, parmi elles, elle s'avança d'un pas ralenti du fait de sa blessure. C'est elle qu'Orphée de Rhodope reçoit, en même temps qu'une loi lui défendant de tourner les yeux derrière lui jusqu'à ce qu'il soit sorti des vallées de l'Averne; sinon le don sera non ratifié. »

39. « Au milieu d'un silence aphone, l'à-pic de la pente est démultiplié, dans un tracé escarpé, obscur, dense d'un brouillard opaque. Et ils n'étaient pas loin de la margelle de la terre, sommet suprême; mais voici que lui, en proie à la crainte d'une défaillance et avide de voir, amoureux, il infléchit ses yeux et elle, aussitôt, glissa, s'en retournant. »

40. Sur *metuens*, voir, *supra*, note 37. On peut aussi se reporter à Varron, *L.L.* 6, 45, qui écrit dans un passage faisant suite à *amens* : 'metuo' *mente quodam modo mota* uel metuisti a mouisti. Orphée ovidien commet la même faute que Pélée (Ov., *Mét.* 11, 246, *perterritus*), qui tentait vainement de s'emparer d'une Thétys en constante métamorphose. Pélée évite l'échec parce qu'il accepte les leçons de Protée, comme le fit Aristée chez Virgile; à l'exemple de celui-ci, il appliquera le principe du coup de force, mainmise fermement maintenue jusqu'au retour à la forme fixe (Ov., *Mét.*, *preme dum reformet*). Orphée ne bénéficie en revanche d'aucune aide. Confronté à l'inconnu, il est démuni. Faudrait-il ainsi penser qu'au moment où Orphée ovidien se retourne, Eurydice n'appartenait déjà certes plus au monde des Ombres infernales, mais n'avait pas encore opéré son ultime métamorphose ? L'absence, en ce cas, d'un fort pouvoir de contrainte, garant de la réussite, est une preuve capable d'étayer cette hypothèse.

de cet échec, en donne la mesure, lorsqu'on la compare avec la première version (v. 51) :

(v. 51) : *ne flectat* ^{T} ***retro***^{P} ***sua*** $^{(D)}$*lumina*^{B}
(v. 57) : *flectit* ***amans***^{T} *oculos*^{P}.

Les modifications paraissent superficielles. Elles reposent sur des jeux synonymiques et de simples prétéritions : à *lumina* est substitué son synonyme *oculos*; l'omission de *retro* et de *sua* est aisée à corriger par la mémoire autotextuelle. Ces variantes changent pourtant profondément le sens, selon qu'on les replace ou non dans leur contexte antérieur.

Exemplaire est en la matière le verbe *flectere*. Dans l'interdit divin, un adverbe en précise le contenu (*ne flectat retro*). Dans la version de l'échec orphique, un emploi absolu (*flectit*) n'impose, d'emblée, la synonymie avec *respicere* qu'en fonction d'une bonne mémoire contextuelle. Certes six vers séparent seulement ce passage du texte de référence; il paraît donc logique de penser que l'oubli n'a pas pu encore faire son œuvre. Si ce raisonnement est juste du point de vue du lecteur, il l'est beaucoup moins du point de vue orphique. C'est sans compter en effet avec l'immense effort qu'a dû déployer Orphée pour affronter l'à-pic de la pente et triompher de difficultés immenses. Orphée ovidien, jusqu'à l'ultime franchissement des deux mondes, n'a cessé de calculer la pente, la dosant et la morcelant (*carpitur*) d'autant plus savamment que la forte déclivité (*accliuis*) a aggravé les difficultés (*arduus*). Aussi le verbe *flectere* peut-il être entendu par rapport à ce nouveau contexte. Employé absolument, il est alors capable d'indiquer un infléchissement, une 'faiblesse' dont la conséquence est moins le 'retournement' que le 'détournement' du regard. L'accent est ainsi mis sur une baisse de l'acuité visuelle et sur sa conséquence directe, la peur.

L'erreur est d'autant plus grave qu'Ovide prend soin de souligner, à ce moment précis, la qualité de ce regard par un échange synonymique qui modifie radicalement la manière de regarder : *lumina* n'est pas l'équivalent sémantique d'*oculos*. Le premier terme, de genre neutre, doit à une suffixation en *-men* d'insister sur l'idée d'un réceptacle de lumière entendu dans un sens médio-passif[41]. En revanche, le second terme, de genre animé, dit l'instrument actif de la vision. Du spectacle à recevoir docilement Orphée est passé à une vision active. Lourdes sont les conséquences de cet acte manqué. L'expression *ne deficeret*, détachée par une prolepse à l'entrée du v. 56, en donne la mesure. De nature elliptique, cette construction laisse planer un doute sur le destinataire qui n'est en fait autre que le couple d'Eurydice et d'Orphée, — l'un et l'autre, tout à la fois.

Qu'Orphée ait eu besoin, au moment décisif, d'une force exceptionnelle qui lui a fait défaut, le texte le suggère à deux reprises. La première indication, comme nous l'avons déjà souligné, concerne une pente trop abrupte. Au terme d'une ascension ardue, Orphée échoue, tel le montagnard, dans

41. G. SERBAT, *Les dérivés nominaux à suffixe médiatif*, Paris, 1975.

les derniers mètres qui le séparent du sommet (*telluris margine summae*). La seconde indication ressortit à Eurydice même dont l'état physique l'empêchait de progresser normalement. Elle a été rendue affaiblie par sa blessure qu'elle a gardée et qui retarde son pas; cette cause est dite, avec insistance, par la préposition *de* (*de uulnere*), dans les vers 48 et 49 :

P*umbras*H *erat illa recentes*
– *u u* | - -| - - | - -| - *u u*| - -
inter et incessitP ***passu***H ***de*** *uulnere* ***tardo.***

Une métrique mimétique donne à voir et à entendre le pas traînant d'Eurydice. Deux dissyllabes spondaïques, *passu...tardo*, en soulignent la lenteur, tandis qu'une disjonction, qui a valeur de rejet, accentue l'effet retard de ce pas ralenti. Une tmèse insistante est même la forme emblématique d'un corps en fragments : la préposition (*inter*) est séparée de son régime par un enjambement, au point d'être rejetée en postposition. Plus exactement, ce contre-rejet est porteur d'un effet spécial. Ce trochée, initial de vers, est à l'origine d'un partage trochaïque dont le complément ïambique est étiré entre un monosyllabe proclitique (*et*) et le préverbe du mot suivant. Il en résulte une animation du débit qui est soudainement freinée par une série de longues, composées successivement d'un trisyllabe molosse (*incessit*) et d'un dissyllabe spondaïque (*passu*), en climax descendant. L'effet d'un soubresaut dans la diction, voire une boîterie, est admissible du fait de cet arrangement verbal[42].

L'image auditive ainsi suggérée n'est pas sans rappeler celle d'Élégie qu'Ovide oppose à Tragédie :

Ov., *Am.* 3, 1, 7-10 :

Venit odoratos Elegeia nexa capillos,
et, puto, pes illi longior alter erat;
forma decens, uestis tenuissima, uultus amantis,
et pedibus uitium causa decoris erat[43].

Que l'histoire d'Orphée et d'Eurydice puisse ainsi être un Art poétique figuré, les mots dont use Ovide pour décrire l'ascension orphique ont l'ambivalence qui convient à cette autre lecture. Le terme de *trames* est applicable à la trame d'un texte. Quant à la montée vers les sommets (*margine summae*), une étymologie par l'oreille autorise une paronomase avec *sublimen/sublime*[44], en vue d'évoquer le grand style. D'ordre métaphorique, la faute orphique serait ainsi celle d'une poétique du Sublime qui a manqué de vigueur.

42. F. CUPAIUOLO, *Parole giambiche...* [n. 17]; id., *Studi...* [n. 16], p. 61-96; J. COLLART, *Aspects de l'expressivité métrique chez Virgile*, dans *Mélanges P. WUILLEUMIER*, Paris, 1980, p. 99-106; R. B.STEELE, *Variation in the latin dactylic hexameter*, dans *Ph.Q.* 5, 1926, p. 121-125.

43. « Vint à moi Élégie, les cheveux tressés et parfumés; un de ses pieds, je crois, était plus long que l'autre. Sa beauté était de bon aloi, sa robe très légère, son visage, celui de l'amour. Et le défaut de ses pieds était chez elle un charme. »

44. Voir à ce sujet, Th. BIRT, *Sublimus, sublimis, sublimen*, dans *Rh.Mus.* 77, 1928, p. 206-214.

Or la poésie du *genus grande*, voire *sublime*, est représentée notamment par l'épopée. Aussi, alors qu'Eurydice rappelle physiquement Élégie, un affaiblissement poétique consiste à convertir l'hexamètre en pentamètre[45], comme le raconte Ovide lui-même dans les vers qui suivent :

Ov., *Am.* 1, 1-4 :

Arma graui numero uiolentaque bella parabam
edere materia conueniente modis.
Par erat inferior uersus; risisse Cupido
dicitur atque unum surripuisse pedem[46].

La deuxième descente orphique aux enfers peut servir de contre-épreuve à cette lecture :

Ov., *Mét.* 11, 61-66 :

Vmbra subit terras et, quae loca uiderat ante,
cuncta recognoscit quaerensque per arua piorum
inuenit Eurydicen cupidisqu(e) amplectitur ulnis.
Hic modo coniunctis spatiàntur pàssibus àmbo, DS-DS-DS 65
nunc praecedentem sequitur, nunc praeuius anteit
Eùrydicènque suam[P] *iam*[(D)] *tùtus rèspicit Òrpheus*[47].

Orphée reconnaît 'tout...le reste' (*cuncta*), dit subrepticement Ovide. De fait, lors de cette deuxième descente, son parcours n'est plus exactement celui de la première entreprise : il n'arrive pas au Tartare, lieu du trouble et des châtiments, mais aux Champs Élyséens, lieu de la délivrance (λύσις)[48] et du salut (*tutus*)[49]. Il n'a plus à attendre qu'on lui rende une Eurydice sous condition, jusqu'au dévoilement autorisé. Il la trouve de lui-même (*inuenit*). Tous deux, enfin réunis, forment un couple véritable : leur union, désormais indissociable, n'est plus une dualité additionnelle (*duorum*), mais un duo en parfaite symbiose (*ambo*). Et, comme s'il s'agissait de visualiser cette osmose duelle, un rappel étymologique lie *ambo* à *amplectitur*, en vue d'insister sur un enlacement d'amour.

45. Sur une étymologie possible de *carmen* à partir de *carpere*, voir L. LUQUE MORENO, *Consideraciones en torno a la lìrice latina*, dans *Quadernos de Filologìa Clàsica* 11, 1976, p. 210. Le *carmen* peut ainsi désigner plus précisément le travail d'écriture colométrique.

46. « Je me préparais à chanter, sur un rythme grave, les armes, la fureur des combats; le sujet convenait aux mesures métriques : le second vers était égal au premier; mais on dit que Cupidon se mit à rire et y retrancha furtivement un pied. »

47. « Ombreux, il descend sous terre et, les lieux qu'il avait vus auparavant, tous il les reconnaît; il la cherche parmi les champs des âmes pieuses, et trouve Eurydice, l'enserre entre ses bras avides. Là, en mesure, d'un pas conjoint, tous deux uniment parcourent l'espace; tantôt il la suit, elle qui lui est passée devant, tantôt il la devance en prenant la tête et Eurydice déjà sienne Orphée retourne son regard sur elle, sereinement. »

48. Sur ces étymologies, voir notamment M. PASCHALIS, *Virgil's Aeneid. Semantic relations and Proper Names*, Clarendon Press Oxford, 1997, p. 219-221 (*Tartare*) et p. 224-225 (*Elysium*). Moins que d'un art de Mémoire, s'agirait-il ainsi de souligner qu'Orphée se serait initialement trompé de route ?

49. Ajoutons que *tueor*, *tuor* peuvent impliquer étymologiquement l'idée d'une puissance de regard propre à assurer une sauvegarde autant que la sécurité : Ch. GUIRAUD, *Les verbes signifiant 'voir' en latin*, Paris, 1964, p. 35-39.

Ce cœur à cœur s'accompagne d'un corps à corps harmonieux propre à évoquer l'âme de la danse. Orphée et Eurydice se suivent en effet l'un l'autre, coordonnant harmonieusement leurs pas (*coniunctis...passibus*, v. 65), tandis que chacun prend la tête (*prae-; ante-*, v. 65), à son tour, en mesure (*modo*, v. 65) [50].

Le pythagorisme d'Ovide est certes propre à justifier cette progression géométrique dans l'espace. Les nombres en proportion mathématique illustrent la perfection. La démarche alternée du masculin et du féminin confirme l'isonomie des contraires [51]. Mais, plus encore, parvenus à l'abstraction d'une spiritualité parfaite, Orphée et Eurydice vivent désormais dans l'harmonie d'éternité.

Aussi, à la différence de la première remontée, découpent-ils l'espace en des étapes qui ne sont plus soumises à l'approximation du καιρός [52] et qui permettent un relais mutuel, dans une réelle complémentarité. Au pas de deux est ainsi adjoint un pas chassé qui admet le dépassement réciproque autant que le regard qui se retourne, sans risque aucun (*tutus respicit*, v. 67). Trois mouvements sont plus précisément imbriqués et conjoints : la progression en ligne droite, l'anticipation et le retournement proprement dit. De la spirale en volutes de Virgile, on passe ici à l'arabesque en entrelacs.

Orphée en est le principal initiateur. La grammaire du texte le donne à penser : sujet unique des verbes personnels (*sequitur; anteit*, v. 65), c'est lui qui suit et anticipe, qui subit et agit. Chef de ballet, il ne pourrait cependant rien faire sans Eurydice qui est la mesure de tout. Elle est si bien au cœur de l'expérience orphique que, pleinement rendue à elle-même, elle rend conjointement Orphée à lui-même. Emblématique est à ce sujet le vers ultime du récit :

Eurydicenque suam^{P} *iam // tutus respicit Orpheus.*

Véritable *uersus aureus*, cet hexamètre s'ouvre et se ferme sur les deux noms d'Eurydice et d'Orphée, début et fin de tout. Ce face à face personnel enserre en son centre le regard de contemplation orphique.

Transposées à l'écriture, ces images sont capables d'indiquer métaphoriquement un mode particulier de mise en œuvre de l'hexamètre, pour des effets spéciaux. Déterminant est en la matière le nom d'Eurydice. Mesure

50. Important est à ce titre le terme *modo*. L'entendre comme un adverbe, qui serait la variante rythmique d'un groupe ternaire formé avec *nunc*, deux fois répété, ce serait en affaiblir la portée. Il faut en revanche le comprendre comme une locution, qui est destinée à insister sur l'idée de 'rester en mesure et de ne pas outrepasser un seuil'. La précision d'un pas conjoint en est une contre-épreuve.

51. On rappellera à ce sujet le passage suivant de Varron (*L.L.* 5, 11) : « Pythagore de Samos déclare que tous les principes premiers vont par couples dans la nature, par exemple : le fini et l'infini, le bien et le mal, la vie et la mort, le jour et la nuit. Aussi trouve-t-on de même deux qualités essentielles : l'immobilité et le mouvement. Ce qui est doué d'immobilité ou de mouvement, c'est le corps ; le cadre où le corps est en mouvement, c'est l'espace ; l'élément au cours duquel le mouvement se développe, c'est le temps ; l'essence du mouvement, c'est l'action. Cette répartition en quatre termes se dégagera mieux de la façon suivante : le corps, c'est le coureur, pour ainsi dire ; l'espace, c'est le stade où il court ; le temps, c'est l'horaire pendant lequel il court ; l'action, c'est la course » (trad. J. COLLART).

52. Dans ce cas, il n'y a plus de temps ni d'espace, comme le précise une fois encore Varron (*L.L.* 5, 12), évoquant alors un mouvement perpétuel.

de référence, il invite à une écriture colométrique de l'hexamètre; car il est susceptible d'assurer, à lui seul, les trois jalons rythmiques attendus du mètre.

Pris isolément, le choriambe *Eurydicen*^{T} (-uu-) est capable de former un premier côlon culminant sur une trihémimère. Cette colométrie n'est cependant pas retenue ici[53]. Elle laisse place à une forme élargie jusqu'à la penthémimère. Pas plus qu'Orphée, Eurydice ne saurait en effet se suffire à elle-même[54]. Aussi un lien fort relie-t-il les deux membres de ce couple indissociable. Le nom propre d'Eurydice est ainsi non seulement 'coordonné' par une particule convenant à l'expression d'une binarité couplée (***Eurydicen-que***), mais précisé par un adjectif possessif (*suam*), qui souligne une appartenance orphique[55].

Alors que la penthémimère a été définie, notamment par Varron[56], comme le lieu géométrique du vers (*ratio geometrica*), l'Être d'Eurydice occupe alors une position stratégique dans ce vers de la réussite orphique. Cette réussite est en fait celle d'un 'alliage littéraire' resté jusque-là impossible. Comment ne pas remarquer en effet que la séquence ainsi constituée, *Eurydicenque suam*^{P}, convient non seulement au premier *hémiépès* d'un hexamètre culminant à la penthémimère, mais aussi tout à la fois aux deux côla d'un pentamètre, à son premier hémistiche comme à son second[57] ? Lors de cette deuxième descente, Orphée atteint la plénitude de son art parce qu'il a découvert les moyens de fondre l'hexamètre dans le pentamètre, l'héroïque dans l'élégiaque, — sans les fusionner.

À vrai dire, il y parvient au-delà de la penthémimère, au prix de ce dépassement que suggère métaphoriquement sa marche élyséenne avec Eurydice. La construction du sens requiert en effet la prise en compte de la particule *iam* qui convient aussi bien au premier hémistiche qu'au second. La lecture du vers peut ainsi se poursuivre jusqu'à la diérèse centrale (D) :

Eurydicenque suam^{P} **ia m̄** // *D* (...)

Véritable passerelle entre ce qui précède et ce qui suit, la particule *iam*

53. Il est vrai que les *Grammatici* des *Artes metricae* agissent de même.

54. Eurydice est 'en soi' un contre-rythme : elle engendre le contraste par sa formation chorambique. Voir à ce sujet R. Lucot, *Les rythmes horatiens*, dans *Pallas* 11, 1962, p. 181.

55. Même les Puissances infernales recourent à ce procédé. Rappelons l'*hémiépès Eurydicenque uocant* (Ov., *Mét.* 10, 48).

56. Varro, *Disciplinae*, *ap.* Gell. *N.A.* 18, 15, 2.

57. Que l'*hémiépès* soit de ce fait à la frontière d'un pentamètre et d'un hexamètre, les termes d'*ulnis* (v. 64) et *passibus* (v. 65) pourraient en fournir une preuve ultime. Il est en effet troublant de constater que le premier vocable, synonyme de *cubitus*, est apte à fournir une unité de mesure, soit un pied et demi ou plus exactement, en raison d'un pluriel à valeur de duel, *cupidis...ulnis*, une mesure double de trois pieds. Transposée au plan métrique, cette unité correspond au côlon culminant à la trihémimère, soit *Eurydicen*^{T}. On remarquera que cette unité est décrite par rapport à un mouvement passionnel, propre à rappeler l'ancienne manière d'Orphée, source de l'échec. Aussi ce côlon ne saurait-il être fonctionnel. L'essentiel est dit en revanche dans la seconde mesure, celle du *passus* (v. 64). Ce mot synonyme de *gradus* désigne le double pas qui est de cinq pieds. Or le mètre qui compte cinq pieds de genre égal, c'est très précisément le pentamètre. Celui-ci est ainsi une référence possible de l'espace parcouru. Il l'est plus exactement tant que le dépassement réciproque en pas chassé n'a pas été effectué, ce dont font état les deux vers qui suivent (v. 65-66). Aussi laissera-t-il place à un hexamètre. Mais pour ce faire, il convient de dépasser l'*hémiépès*.

est un facteur d'enchaînement dramatique du récit[58]. Elle passe ici d'autant moins inaperçue qu'elle est un monosyllabe de sens plein : cette forme, qui reste rare dans un hexamètre, est stylistiquement marquée[59]. Elle dessine alors une diérèse qui n'est pas sans rappeler la coupe centrale du vieux saturnien italique. L'accent pourrait alors être mis sur un hexamètre archaïsant, propre à rappeler les capacités originelles du *carmen*[60]. Orphée n'aurait rien perdu de sa première manière, évoquée plus haut. C'est pourtant un résultat d'une autre nature qui est obtenu.

Avec Orphée, Ovide a trouvé cette poésie totale qui n'était qu'amorcée dans le deuxième hexamètre des *Métamorphoses* :

Ov., *Mét.* 1, 1-2 :

***corpora ; di coeptis**[P] (**na m** // [D] uos mutastis et illas)* DSS-S-DS

Le poète visait à dérouter son lecteur qu'il avait habitué au distique élégiaque, en substituant au pentamètre attendu un hexamètre[61]. Or il le fait très précisément avec une penthémimère qui est suivie, comme dans l'exemple précédent, d'un monosyllabe, capable de suggérer aussi une diérèse centrale. La conjonction monosyllabique, *nam*, échappe ici d'autant moins à l'attention qu'elle est elle-même suivie d'un autre monosyllabe, le pronom *uos*. Elle n'a pourtant pas la valeur enjambante de la particule *iam* : elle s'insère dans une parenthèse, qui, détachée en incise, laisse à la penthémimère son rôle prédominant de césure principale.

Une autre différence tient à la répartition des pieds. Si, dans les deux cas, la rupture avec le pentamètre intervient, dans le second hémistiche, au spondée IV, différencié est en revanche le traitement du premier *côlon* :

\- u u| - u u | - - || - - | - u u | - -
Eurydicenque suam[P] ***ia m** // tutus respicit Orpheus.* DDS-S-DS

Analysée du point de vue d'un pentamètre, une séquence constituée d'un dactyle et d'un spondée ne peut correspondre qu'à un premier hémistiche. Tel est le cas du second vers des *Métamorphoses*. En revanche, dans

58. J.-P. CHAUSSERIE-LAPRÉE, *L'expression narrative chez les Historiens latins*, Paris, 1969, p. 496-507.

59. J. HELLEGOUARC'H, *Le monosyllabe dans l'hexamètre latin. Essai de métrique verbale*, Paris, 1964, p. 70-85. L'auteur souligne à ce propos (p. 82) que dans le cas des monosyllabes au biforme III, « (...les) poètes s'efforcent d'affirmer le sentiment de la césure par le procédé du rapport grammatical entre chaque fin d'hémistiche », si bien que (p. 85) « ... le milieu du 3e pied constitue, du point de vue même de la structure de la phrase, un relais important. Les monosyllabes y sont traités en grande partie comme en début de vers. Ils correspondent le plus souvent à un début de phrase ou de proposition ». On remarquera qu'Ovide ne procède précisément pas ainsi dans l'hexamètre orphique.

60. Mon article *Le carmen...*, supra [n. 23].

61. P. E. KNOX, *Ovid's* Metamorphoses *and the tradition of Elegy*, Harvard University, Cambridge, Massachussetts, 1982, insiste sur la parenthèse qui ouvre le second hémistiche, au moment où le lecteur découvre qu'il ne s'agit pas d'un pentamètre. En outre, sur le pentamètre où paraissent être confrontées, à l'intérieur d'un même mètre, les données, pour le premier hémistiche, d'une métrique ionienne (variable) et, pour le second hémistiche, celles d'une métrique éolienne (invariable et offrant un nombre fixe de syllabes), voir J. LUQUE MORENO, *El distico elegiaco*, Madrid, 1994.

la version orphique, le double dactyle convient, comme nous l'avons vu, non seulement au premier, mais au second hémistiche d'un pentamètre, si bien qu'il est métriquement réverse. Ovide a ainsi ajouté, dans cet autre essai, une charge stylistique spéciale. Aux deux registres de l'héroïque et de l'élégiaque, fonctionnant désormais en surimposition, s'adjoignent deux tonalités internes au pentamètre, l'une proprement dactylique, l'autre quasi 'éolienne' par son rythme syllabo-métrique. C'est là que se situe très exactement Eurydice.

Or si l'on admet qu'au niveau d'un distique élégiaque, l'hexamètre est le support privilégié de la raison et le pentamètre celui de l'émotion[62], Eurydice offre ainsi l'image d'un être tout à la fois de raison et d'émotion. Elle est même représentation conjointe d'une forme de lyrisme : l'hémistiche 'éolien' du pentamètre autorise cette interprétation.

Non moins riche de leçons est le second hémistiche de l'hexamètre orphique. La curiosité est d'autant plus aiguisée que ce deuxième côlon concerne Orphée même. Une singularité expressive le distingue nettement d'Eurydice. Elle résulte du fait que, dans ces trois dernières mesures, pieds et mots concordent exactement : deux dissyllabes spondaïques encadrent un trisyllabe dactylique : |*tùtus*| *rèspicit*| *Òrpheus*. Or on sait[63] qu'une telle coïncidence est propre à rapprocher la poésie de la prose rythmique, tandis que la diction fait l'objet d'un ralenti solennel. Orphée est ainsi celui qui a trouvé le moyen d'harmoniser sa parole, naturellement rhétorique, à son chant poétique, en même temps qu'il accorde son pas à celui, originellement plus lent, d'Eurydice. À cette métrique verbale d'exception est adjointe une complète coïncidence ictus-accent. De nature également rhétorique, elle martèle le rythme en même temps qu'elle hypercadence les temps forts du mètre, soit en l'occurrence ceux d'un hexamètre.

Résolument tourné vers le mode héroïque, Orphée ne saurait alors abaisser son niveau poétique en suggérant un rythme de pentamètre. La nature des pieds exclut de fait un second hémistiche élégiaque. Celle des mots rend également improbable un premier hémistiche de pentamètre : le mot spondaïque de la troisième mesure, qui n'est autre que le nom d'Orphée (*Orpheus*), priverait le pentamètre de sa coupe centrale. Le registre orphique n'est toutefois pas exclusivement héroïque. Dans une lecture colométrique, la répartition des pieds de l'hémistiche orphique, SDS, admet en effet une résonance spéciale. En plus d'une capacité hexamétrique, elle convient au premier hémistiche d'un asclépiade, vers spécifique du lyrisme éolien et des *Odes* d'Horace. Orphée sait donc, comme Eurydice, faire entendre une monodie d'intimité. Il reste que l'un et l'autre ont en ce domaine leur tonalité propre, qui les distingue en même temps qu'elle les unit.

Poésie d'une plénitude harmonique, tel pourrait être finalement le sens

62. *Ibid.*
63. Voir, *supra*, note 42.

de ce *uale* !, message énigmatique autant qu'initiatique qu'en un adieu temporaire, Eurydice laissa à Orphée, au terme du premier échec :

Ov., *Mét.* 10, 60-63 :

Iamqu(e) iterum^{T} *moriens*^{P} *non est*^{H} *de coniuge quicquam* 60
questa suo^{T} *(quid enim*^{P} *nisi se quereretur amatam ?)* DDDD-DS
supremumque « uale »^{P}, *quod*$^{(D)}$ *iam*^{H} *uix auribus ille* SDS-SDS
acciperet,^{T} *dixit*^{P}, *reuolutaque rursus eodem (e)st*[64].

C'est un adieu sans reproche qu'Eurydice adresse à Orphée. Expression d'une reconnaissance attendrie, il diffère en cela profondément de celui de Virgile. Or, si l'on y prend bien garde, il donne à entendre moins un cri de séparation douloureuse qu'un vœu de bonne santé et de vigueur, comme l'admet le sens étymologique du mot. Entendu dans son acception originelle, le verbe *ualere* peut, plus précisément encore, être un synonyme de *laetari*, tandis qu'une étymologie par l'oreille suggère une relation sémantique entre *laetus* ('gras, prospère et joyeux') et *latus* ('large et élargi')[65]. Transposée à l'écriture poétique, l'idée suggérée pourrait alors confirmer l'hypothèse que nous venons de formuler, celle d'un élargissement des registres expressifs pour un enrichissement de la réception. Tel apparaît en effet le vers orphique des Champs élyséens ; il a gagné l'extension de vigueur (*ualere*) qui lui avait initialement fait défaut.

Eurydice a donc été entendue et elle a pu de ce fait renaître, dans son entité propre. Elle est, en réalité, moins encore portée ainsi à l'existence que rendue à elle-même, telle que le requiert sa dénomination même. Comprise comme un mot composé, **Eury-dika'*, elle peut être entendue comme la 'parole d'élargissement' exemplaire.

Que son être poétique ait trouvé son sens profond et sa finalité véritable dans les moyens d'une interprétation plurielle, une ultime relecture du dernier hexamètre de l'épisode orphique invite à le penser :

\- *u u*| - *u u* | - ‿ || - - | - *u u* | - -
Eurydicenque suam^{P} *ia m // tutus respicit Orpheus.* DDS-S-DS

À vrai dire, après la diérèse centrale dessinée par le monosyllabe *iam*, le vers pouvait tout aussi bien s'achever à la manière d'un hexamètre que d'un pentamètre. Seule la nature des pieds fait la décision. Si c'est la pre-

64. « Et voilà que mourant une seconde fois elle n'émet à propos de son époux aucune plainte (de quoi en effet se plaindrait-elle sinon d'être aimée ?). C'est un ultime 'adieu' qui parvient à peine jusqu'à ses oreilles, qu'elle lui dit et elle roule en arrière, redescendant là d'où elle venait. »

65. P. FLOBERT, *Varron. La Langue latine. Livre VI*, Paris, C.U.F., 1985, écrit plus précisément à propos de *laetari* (*L.L.* 6, 50), p. 24 et 128, n. 2, que l' « étymologie sémantique... repose sur la 'dilatation' que produit la joie ». Il ajoute : « même doctrine chez Isidore, *Et.* 10, *155 *laetus a latitudine* (CT : *om.* ABIK) et Alcuin, *G.L.* VII, 304, 26 *laetitia a latitudine*. Reitzenstein, *Varro*, p. 36, a découvert le modèle étymologique grec qui met en relation χέω et χαίρω (cf. *diffusum*). » Aussi l'adieu grec χαῖρε peut-il être entendu en conséquence et communiquer cet effet de sens à la formule latine, *uale*.

mière manière qui prévaut dans l'épisode orphique, c'est en revanche la seconde manière qui l'emporte dans ce passage des *Amores* :

Ov., *Am.* 1, 16 :

`- *uu*| - - | - _ // ***u u*** - |***u u*** -
Vix etiam Phoebo(P) ***ia m*** // ***lyra tuta sua (e)st*** *?*

Cette mise en œuvre verbale qui consiste à placer un monosyllabe juste devant la diérèse aboutit en fait à un pentamètre particulier. Elle invite à lire le deuxième côlon à partir d'un rythme anapestique. C'est la lecture que fait Quintilien[66]. Le pentamètre fonctionne alors comme un vers moins encore asynartète qu'antinomique. Contre nature est en effet l'alliance qui le fonde et qui consiste à faire suivre un premier côlon dactylique, d'un second, de nature anapestique. Or, selon la définition même des métriciens anciens, l'anapeste est un anti-dactyle. Passer ainsi d'un rythme dactylique à un rythme anapestique, c'est donner à entendre un contre-rythme héroïque[67].

Telle pourrait finalement être la faute qu'aurait commise Orphée lors de sa première descente. Il aurait ainsi moins encore infléchi l'hexamètre héroïque en pentamètre élégiaque que 'retourné' la mesure dactylique en mesure anapestique, ruinant du même coup sa propre épopée.

L'écriture ovidienne de l'accident suggère en fait cette lecture. On le voit en comparant une dernière fois la loi infernale (*ne flectat*[T] *retro*[P] ***sua*** *lumina, Mét.* 10, 51) à l'*hémièpès* d'application orphique (*flexit amans* [T]***oculos***[P], *Mét.* 10, 57). Symptomatique est ainsi le fait que l'accident se produise au moment même où un mot anapestique *oculos* est substitué au mot dactylique original, *lumina*. Il n'est pas jusqu'à l'expression de la peur qui ne soit très précisément dite par un mot anapestique (*metuens* v. 56), dont on trouve une récidive partielle dans *auidusque*.

Orphée aurait ainsi pratiqué, lors de sa première expérience, une greffe impossible. En revanche, il en évite les pièges dans sa deuxième descente, de sorte qu'il peut se livrer à une contemplation sereine. Pour ce faire, il a renoncé à toute forme de pentamètre, en privilégiant l'hexamètre. Il en a, en revanche, intégré les modalités expressives dans le vers hexamétrique, sans les limiter à celles-ci seulement. Il s'est employé en effet à découvrir une forme d'écriture colométrique capable d'une interprétation, non plus univoque, mais plurielle. Parce qu'il a ainsi fini par trouver le facteur commun qui réunit les tonalités différenciées de l'hexamètre, du pentamètre et de l'asclépiade, il est parvenu à en faire interférer les registres stylistiques, pour une densité de réception qui pourrait être la marque du vers orphique.

Ce travail colométrique d'une pluralité expressive n'est pas étrangère à la dérivation des mètres. Dans cette théorie, défendue par Varron et reprise à l'époque néronienne par Caesius Bassus, la forme importe finalement moins que son actualisation stylistique par le contexte. Le thème orphique se prê-

66. Quint, *I.O.* 9, 4, 98 et 109.
67. J. Luque Moreno, *De pedibus. De Metris*, Grenade, 1995, p. 273-275.

tait à une convergence d'effets. Ovide l'a compris mieux que tout autre poète. Il a ainsi ouvert la voie à la pluralité impressive d'une même structure, offrant une forme de poésie totale.

Sénèque poursuit dans une voie similaire. Il le fait en comblant les blancs laissés dans l'entreprise ovidienne. S'il choisit ainsi de raconter l'épisode orphique dans un mètre lyriquement connoté, l'asclépiade, il s'emploie à le faire résonner de dissonances multiples. Dans sa pièce *Hercule furieux*, il le fait servir ainsi tout à la fois à la voix universelle d'un chœur de tragédie, pour le récit héroïque des travaux d'Hercule, et à la complainte lyrique d'un chant d'intimité qui est celui d'Orphée et de son amour perdu :

Sén., *Herc. Fur.* 569-591 :

Immites potuit flectere cantibus
umbrarum dominos et prece supplici
***Orpheus, Eurydicen** dum repetit **suam**.*
Quae siluas et aues saxaque traxerat
ars, quae praebuerat fluminibus moras,
ad cuius sonitum constiterant ferae,
mulcet non solitis uocibus inferos
et surdis resonat clarius in locis.
***Deflent Eurydicen** Threiciae **nurus**,*
deflent et lacrimis difficiles dei
et qui fronte nimis crimina tetrica
quaerunt ac ueteres excutiunt reos
***flentes Eurydicen** iuridici **sedent**.*
Tandem mortis ait « uincimur » arbiter,
« euade ad superos, lege tamen data :
tu post terga tui perge uiri comes,
tu non ante tuam respice coniugem
quam cum clara deos obtulerit dies
Spartanique aderit ianua Taenari. »
Odit uerus amor nec patitur moras :
munus dum properat cernere, perdidit.
Quae uinci potuit regia carmine,
haec uinci poterit regia uiribus[68].

Sénèque travaille la portée expressive de l'asclépiade par des modalités d'écriture qui sont autant d'indications de diction et d'interprétation. Au lieu d'intégrer ce mètre, comme le fait Horace, à des systèmes strophiques,

68. « Les maîtres impitoyables des ombres, Orphée a pu les fléchir par ses chants et ses suppliantes prières, tandis qu'il cherchait à retrouver Eurydice. Son art, qui avait attiré forêts, oiseaux, rochers, qui avait arrêté les fleuves, qui avait rendu immobiles les bêtes sauvages aux modulations de son chant, apaise les enfers par des inflexions inconnues et résonne avec plus d'éclat dans ces espaces silencieux. Les femmes de Thrace pleurent Eurydice, la pleurent aussi les dieux insensibles aux larmes ; et ceux qui, le front sévère, enquêtent sur les crimes, sans écarter du champ de leur examen les affaires anciennes, siègent à leur tribunal en pleurant Eurydice. Enfin l'arbitre de la mort proclame : « nous sommes vaincus, va chez ceux d'en haut, mais une condition est pourtant fixée : toi, sa compagne, suis les traces de ton époux ; toi, ne te retourne pas vers ton épouse, avant que la clarté du jour n'offre les dieux à tes regards et que la porte du Ténare spartiate soit devant toi. » Le véritable amour hait le retard et ne le supporte pas. Par sa hâte à contempler son présent, Orphée l'a perdu. Une puissance royale qui s'est laissé vaincre par un chant se laissera vaincre par la force. »

il préfère la reprise stichomythique du même type métrique en séquences suivies, de plus ou moins grandes dimensions. À la strophe horatienne, pièce courte et fugitive, où les mots interviennent en semis, dans une forme rigoureuse, il substitue les stances pour donner à entendre l'émotionnel autant qu'à le faire partager.

Il recherche ainsi non plus seulement l'expressivité d'une écriture, mais les effets d'une réception, donnée à entendre et non plus uniquement à lire. Il le fait en surimpresssion de registres sonores : le message d'oralité passe par une voix chantée. En effet, à la différence de ce que l'on observe chez Virgile et chez Ovide, la musique accompagne ces chants du cœur et de l'âme, accentuant la réception impressive et affective. Le sens mis en musique impressionne plus qu'il ne raisonne.

Ces jeux impressifs devaient être d'autant plus marquants que l'asclépiade mineur sénéquien châtoie d'effets spéciaux. On peut les mesurer à partir du vers 571, de valeur emblématique :

\- - - *u u* - // - *u u* - *u* -
***Orpheus, Eurydicen// dum** repetit suam.*

Les mots sont propres à rappeler :
— l'hexamètre ovidien, lui-même emblématique :

\- *u u*| - *u u*| - || - | - - | - *u u* | - -
Eurydicenque suam**[P] **iam** tutus **respicit Orpheus. DDS-SDS

— ou encore ce côlon virgilien culminant à l'hephthémimère : Virg., *Géorg.* 490 :

***restitit Eurydicenque**[F] **suam**[H] iam luce sub ipsa* DDD-SDS

Cet art de Mémoire, qui ne peut échapper à la réception antique, rattache alors l'asclépiade au registre épique. De fait, d'une manière plus générale, lu en pieds battus[69], ce mètre admet une parenté avec l'hexamètre dont il partage, comme nous l'avons déjà évoqué, l'*hémiépès* culminant à la penthémimère. Sénèque sait également le prolonger, comme le fait Ovide, jusqu'à une diérèse centrale par le truchement d'un monosyllabe. Aussi le premier côlon du vers que nous venons de citer apparaît-il composé des trois pieds suivants : spondée, dactyle, spondée (SDS), écho parfait de l'hémistiche proprement orphique d'une manière ovidienne. Cette lecture fait ressortir par ailleurs une dipodie anapestique catalectique, dans le second côlon. Elle conduit ainsi à retrouver aussi cet effet de contre-rythme qui résulte de la confrontation antinomique des deux rythmes dactylique et anapestique.

69. Telle est la lecture que suggère en effet Horace dans ses *Odes*. Voir à ce sujet J. LUQUE MORENO, *Las formas eolicas en la metrica latina. Propuesta de analysis*, dans *Cuadernos de Filologia clàsica* 21, 1988, p. 49-56 ; id., *Metricas de la lirica horaciana*, dans *Florentia Iliberritana*, II, 7, 1996, p. 187-211 ; J. L. MORALEJO, *Horacio y sus modelos griegos (Entorno a* Ep. *I, 19, 21-34)*, dans E. FALQUE-F. GASCÒ, Graecia capta. *De la conquista de Grecia a la helenizacion de Rome*, Huelva, 1995, p. 45-81.

De fait, alors que le chœur s'emploie à célébrer la réussite d'Hercule, cette parole chorale chante, sans le savoir, le malheur imminent en même temps qu'elle dit l'échec d'Orphée. Il n'est pas jusqu'à la conclusion de la séquence qui ne présente un *adunaton* : l'acte manqué de l'amour orphique se transforme en célébration d'une force de violence.

Il est vrai que l'asclépiade n'exclut pas une certaine âpreté [70]. Une lecture cette fois choriambique est propre à faire ressortir cette connotation. Les contrastes dont ce mètre est capable, fût-ce d'une manière tempérée, y contribuent. Le choriambe en est une parfaite illustration. Comme nous l'avons déjà souligné, il consiste à confronter à l'intérieur d'une même mesure un trochée et un ïambe, de rythme inverse. Cet effet contrastif reçoit un renfort de la dernière mesure du mètre : elle laisse entendre un ïambe, surtout lorsque celui-ci est porté par un dissyllabe ïambique.

Symptomatiques sont à ce sujet les asclépiades dont la structure centrale repose sur le nom même d'Eurydice. Dans les trois vers qui sont consacrés à ce vocable choriambique (v. 571 ; 577 ; 581), tout se passe en effet comme si Sénèque s'employait à en faire valoir les effets ; chaque hémistiche de l'asclépiade comporte un mot choriambique de part et d'autre de la coupe centrale, tandis que le mètre culmine sur un mot ïambique : v. 577 (...) *Eurydicen // Threiciae nurus* ; v. 581 (...) *Eurydicen // iuridici sedent.* La même lecture est permise pour le vers 571 du fait du proclitique *dum* qui forme une unité phonétique avec le mot suivant : (..) *Eurydicen // dum repetit suam.* Cette disposition est d'autant plus exemplaire qu'on n'en relève que neuf exemples dans les 23 vers de la séquence, soit moins de deux occurrences sur cinq. Et le tiers d'entre eux correspond à l'évocation d'Eurydice.

L'asclépiade ainsi mis en œuvre est finalement porteur d'une réelle théâtralité. Sa connotation lyrique s'accommode tout à la fois du mode majeur d'un ton héroïque ainsi que d'une parole chorale d'universalité et du mode mineur attaché aux multiples effets émotionnels de la singularité. Aussi donne-t-il à voir et à entendre un savoir d'évocation dans une réception inédite des sentiments les plus intimes et des émotions les plus troublées. Il n'est pas jusqu'à la *catharsis* aristotélicienne qui ne gagne en intensité de peur et de pitié.

Ce mode d'écriture tragique est propre à caractériser une manière sénèquienne. Il pourrait aider à trancher le cas d'*Hercule sur Oeta* dont la paternité est le plus souvent refusée à Sénèque, sans que l'on ait pu fournir un argument décisif. Intéressant est à ce sujet le passage consacré encore à Hercule et à Orphée. De sa comparaison avec la manière précédente résulte des différences intéressantes :

Ps-Sénèque, *Herc. Oet.* 1031-1067 et 1079-1102 :

Verum est quod cecinit sacer 1031 .....
Thressae sub Rhodopes iugis *Sic cum linqueret inferos*

70. « Il rejaillit, rebondit », mais n'ondule pas : J. PERRET, *Horace*, Paris, 1959, p. 102. Voir aussi J. HELLEGOUARC'H, *Observations stylistiques et métriques sur les vers lyriques d'Horace*, dans *Inf. Litt.* 18, 1966, p. 66-74.

aptans Pieriam chelyn
Orpheus Calliopae genus,
aeternum fieri nihil.
Illius stetit ad modos
torrentis rapidi fragor,
oblitusque sequi fugam
amisit liquor impetum;
et dum fluminibus mora est,
defecisse putant Getae
Hebrum Bistones ultimi.
Aduexit uolucrem nemus
et silua residens uenit;
aut si qua aera peruolat,
auditis uaga cantibus
ales deficiens cadit.
Abrumpit scopulos Athos
Centauros obiter ferens
et iuxta Rhodopen stetit
laxata niue cantibus;
et quercum fugiens suam
ad uatem properat Dryas.
Ad cantus ueniunt tuos
ipsis cum latebris ferae;
iuxtaque inpauidum pecus
sedit Marmaricus leo
nec damnae trepidant lupos
et serpens latebras fugi
tunc oblita ueneni. (phérécratéen)
Quin per Taenarias fores
manes cum tacitos adit
maerentem feriens chelyn,
cantu Tartara flebili
et tristes Erebi deos
uicit nec timuit Stygis
iuratos superis lacus.
Orpheus carmina fundens, (phérécratéen)
et uinci lapis improbus
et uatem potuit sequi.
Consumptos iterum deae
supplent Eurydices *colus !*
Sed, dum respicit immemor
nec credens sibi redditam
Orpheus Eurydicen *sequi,*
cantus praemia perdidit :
quae nata est iterum perit.
Tunc, solamina cantibus
quaerens, flebilibus modis
haec Orpheus cecinit Getis :
****(lacuna)****
leges in superos datas
et qui tempora digerens
quattuor praecipitis deus
anni disposuit uices;
nulli non auidi colus
Parcas stamina nectere :
quod natum est properrat mori.
Vati credere Thracio
deuictus iubet Hercules[71].

Ce long chant choral repose sur un mètre court, le glyconique (- - - uu - u -), forme tronquée d'un asclépiade auquel manquerait le second cho-

71. « Véridique est ce que chantait sur les monts du Rhodope Thrace, aux accords de la lyre de Piérie, Orphée le fils de Calliope : 'rien ne se fait éternel'. Aux modulations de ce poète s'arrêta le fracas du torrent rapide et, oubliant de poursuivre sa course, l'onde perdit son élan ; et tandis que les fleuves sont frappés d'arrêt, les Bistoniens des confins croient l'Hèbre tari chez les Gètes. La forêt amena ses oiseaux et les habitants des bois vinrent : toute aile qui vole par les airs, déroutée à l'écoute de ses chants, tombe sans force ; l'Athos arrachant ses rochers emporta dans sa course les centaures et s'arrêta près du Rhodope, tandis que les neiges fondent sous l'effet des chants ; fuyant chacune son chêne, les Dryades se hâtent vers le chantre ; vers ses chants viennent d'elles-mêmes avec leurs repaires les bêtes fauves ; à côté des troupeaux impavides se tient le lion de Libye ; les daims ne redoutent plus les loups ; le serpent quitte sa retraite, oublieux alors de son venin. Bien plus, quand par les portes du Ténare, il alla chez les Mânes silencieux, frappant les cordes de sa lyre attristée, il vainquit par son chant plaintif le Tartare et les dieux funestes de l'Erèbe, sans être effrayé par le Styx, lac témoin de serments divins... (*Description des châtiments du Tartare*)... Ainsi quand Orphée quitta les enfers répandant ses rythmes chantants, les cruels rochers purent être vaincus et suivre le chantre. Les déesses regarnissent la quenouille épuisée d'Eurydice ! Mais tandis que l'oublieux se retourne, n'osant croire qu'Eurydice rendue à son Orphée le suit, il perd tout le fruit de ses chants, et celle qui venait de renaître, périt. Alors cherchant une consolation dans ses chants, sur un mode plaintif, Orphée chanta aux Gètes : 'des lois soumettent les dieux mêmes ainsi que le dieu qui disposa les quatre saisons de la rapide année, dans leur retour alterné ; il n'est personne dont les Parques avides ne filent sur leur quenouille la destinée ; ce qui est né pourra aussi mourir'. »

riambe. Intégré par Horace à des strophes éoliennes, il leur sert de clausule, aussi bien dans l'*asclépiade* A que B[72]. Le poète l'utilise ici en revanche en longues stances, qu'interrompent quelques phérécratéens (- -- uu -u) : ce mètre, bien qu'à peine plus court que le glyconique, sert ainsi ponctuellement de motif conclusif. Quoi qu'il en soit, le glyconique, sorte de point d'orgue de l'asclépiade auquel il est étroitement associé, en possède les capacités expressives autant qu'impressives, si ce n'est en mode mineur. De caractère simple et intime, il en abaisse alors la grandeur et la solennité.

Ce ton d'humilité ne manque pas d'étonner, référé au contenu. Dans ce troisième chant du chœur, sont en effet évoqués les hauts faits d'Hercule auquel est uni Orphée, dans une curieuse communauté de destin. Étrange est encore l'assimilation d'Orphée à Hercule tueur de monstres, tandis que l'Athos est montré « emportant dans sa marche les Centaures », figures même d'une hybridité monstrueuse.

La filiation orphique par Calliope, Muse de la poésie épique, peut certes justifier ces rapprochements, en même temps que la lyre orphique est rattachée aux Muses hésiodiques de Piérie. Le chant orphique est en outre inscrit dans une épopée historique. Des précisions géographiques contribuent à relier le mythe à l'histoire : est ainsi évoquée une Thessalie tout à la fois mythique et historique, comme le montrent la mention des Gètes, peuple thrace d'un Bas-Danube s'étendant des Carpathes jusqu'à la mer Noire, et celle des Bistons, autre peuple thrace situé entre le Rhodope et la mer Égée.

La dimension épique n'est pourtant pas la finalité de cette tirade. Le point central reste l'échec. Le ton humble du glyconique est alors bien en situation. Ce mètre convient à un aveu d'impuissance. Ses moyens expressifs permettent d'en affiner le registre. Alors qu'il commence comme un *hémiépès* hexamétrique, il s'arrête brutalement sur un bref contre-rythme, celui d'un ïambe final (- - - uu - //^{P} u -). Ce bécarre en bémol brise la dimension héroïque en même temps que le mètre tourne court. Aussi ne saurait-il s'accommoder d'un contenu ambitieux.

Sa véritable tonalité est finalement une méditation à voix haute qui ne peut exclure ses propres contradictions. Comme l'écrit P. HADOT[73], « la méditation fait partie d'un ensemble de pratiques (...) qui sont toujours le témoignage de l'engagement personnel du philosophe et, pour lui, le moyen de se transformer et de s'influencer lui-même ». La simplicité métrique est alors au service d'un exercice de réflexion, qui se fait engagement de vie.

72. Pour l'*asclépiade A*, schéma recherché par Horace, le *glyconique* clôture une série de trois asclépiades mineurs :

- - - uu - // - uu - u - ascl.
- - - uu - // - uu - u - ascl.
- - - uu - // - uu - u - ascl.
- - - uu - u - glyc.

L'asclépiade B, d'une facture un peu plus complexe, se caractérise par un triple changement de vers : à deux asclépiades mineurs succèdent un phérécratéen et un glyconique :

- - - uu - // - uu - u - ascl.
- - - uu - u phérec.
- - - uu - u - glyc.

73. P. HADOT, *Qu'est-ce que la philosophie antique ?*, Paris, 1995, p. 275 se référant à Hor., *Ep.* 1, 4, 4-5 et à Épictète, *Entr.* 3, 14, 1.

Mais ce n'est pas à cette conversion que parvient le chœur. La manière selon laquelle il raconte l'épisode orphique le montre.

Orphée est certes présenté, au début et à la fin de la séquence, comme le sage qui reconnaît les règles inéluctables de la condition humaine. Ne l'entend-on pas dire en effet : 'rien ne se fait éternel' (v. 1035) ; 'les lois régissent les dieux mêmes', v. 1093 ; 'ce qui est né pourra aussi mourir' (v. 1099) ? Cette reconnaissance d'un interdit infranchissable ne l'empêche pourtant pas de transgresser l'ordre établi et reconnu comme tel. Il le fait en commettant une faute éthique : il manque de foi (*nec credens*, v. 1086). Ce doute cartésien montre qu'il n'a pas atteint encore la sagesse : il n'est pas « déchargé du poids de l'événement et de l'existence » [74]. Il est ainsi très exactement dans cette disposition que doit combattre le sage et où Sénèque avoue se surprendre souvent : celle qui consiste à « n'être pas délivré de ses craintes et de ses répugnances d'autrefois » (*De Tranq.* 1, 1). Le chœur confond ainsi « l'amour de la sagesse (*philosophia*) » et « l'amour de la parole (*philologia*) » [75].

C'est finalement une leçon éthique qui ressort de ce chœur. Si elle donne à voir et à entendre ses contradictions et ses incapacités, elle exclut pourtant la parole de théâtralité, tout à la fois émotionnelle, troublée et troublante, riche de tonalités multiples et ondulant d'une manière spectaculaire. De nature didactique, cette réflexion spirituelle est de ce fait très différente des stances précédentes. Trop exemplaire de la manière philosophique de Sénèque, elle n'appartient vraisemblablement pas à l'écriture tragique de l'auteur. Elle est bien davantage un exercice d'écriture, mimétique d'un style auctorial.

Au total, Orphée et Eurydice symbolisent le travail démiurgique du poète cherchant dans l'âme même des mots le sens caché des êtres et des choses. Virgile, Ovide et Sénèque offrent trois interprétations métaphoriques de ce couple d'exception pour trois Arts poétiques.

Virgile conçoit l'acte poétique comme un combat livré à une matière protéiforme. Aussi insiste-t-il sur la nécessité d'une parole de capture qu'il conçoit comme une spirale d'encerclement. Il le fait en travaillant la symétrie encadrante et le retournement métrique d'inversion. La rhétorique se fait ainsi poétique pour la maîtrise des formes sans formes.

Ovide en revanche est en quête d'un corps poétique incluant en isonomie les contradictions de la raison et de la passion, de l'art et du délire. Il y parvient en extrayant d'une même structure formelle des capacités expressives multiples qui s'actualisent en contexte. Le travail colométrique en hémistiches interchangeables, voire réverses, lui permet d'atteindre l'harmonie des contraires. Il réussit ainsi l'alliance inédite de registres expressifs et impressifs aussi antinomiques que ceux de l'hexamètre épique, du pentamètre élégiaque et de l'asclépiade lyrique.

Sénèque poursuit ce processus en ajoutant à la dérivation des mètres le mixage de niveaux littéraires distincts. Il intègre ainsi l'asclépiade horatien d'un lyrisme intimiste à la scène théâtrale. Il y adjoint les effets émo-

74. *Ibid.*, p. 351.
75. *Ibid.*, p. 268.

tionnels d'une musique chorale qui ne font que renforcer les capacités d'un mètre capable, dans une lecture colométrique, de tonalités tout à la fois lyrique, héroïque et élégiaque autant que de l'âpreté polémique. Le chant, au lieu d'être monodique, résonne alors des voix plurielles d'un ensemble choral et instrumental. De l'ode on passe ainsi à la cantate d'émotion et de théâtralité. De nature spectaculaire, le chœur des tragédies sénéquiennes, loin d'être une tribune philosophique, devait finalement montrer une théâtralité proche de nos opéras modernes.