XIII

TROIS LECTURES DU VERS VIRGILIEN

COLUCCIO SALUTATI, GIOVANNI GIOVIANO PONTANO, JULES-CÉSAR SCALIGER *

par Pierre LAURENS

Professeur émérite à la Sorbonne

SOMMAIRE. — *Chez les écrivains humanistes, la reconquête de la maîtrise de l'outil poétique s'est accompagnée d'une réflexion profondément originale sur la nature du vers, en premier lieu de l'**hexamètre virgilien** réputé la forme la plus parfaite. Des trois ouvrages pris ici en considération et qui, couvrant un arc d'un siècle et demi, se réfèrent à des conceptions différentes de la poésie, la première, œuvre du chancelier de Florence **Coluccio Salutati**, considère le vers* more geometrico, *comme déjà **Varron** et **Augustin**, et dès lors retrouve dans ses structures fondamentales l'équivalent de l'**harmonie des sphères**; la deuxième, celle de **Jules César Scaliger**, qui, sur les traces d'**Aristote**, assigne à la poésie une **fonction mimétique**, analyse la capacité du vers à suggérer efficacement les diverses actions des hommes; tandis que la troisième, due à un parfait musicien, **Giovanni Pontano**, qui exige de la poésie la production de l'**admiration**, du **plaisir** et de la **variété**, analyse avec une merveilleuse subtilité les rapports internes d'où naît la pure **musicalité**. Trois conceptions qui, outre leur signification historique immédiate, intéressent le problème universel des fins de la poésie.*

EPITOME. — *Da parte degli scrittori umanisti, la riconquista dello strumento poetico latino è stata accompagnata da una intensa ed originale riflessione sulla natura del verso, la cui forma riputata più perfetta era l'esametro vergiliano. Delle tre opere qui prese in considerazione che si sviluppano su un arco di un secolo e mezzo e sono riconducibili a diverse concezioni della poesia, la prima, opera del Cancelliere di Firenze Coluccio Salutati, considera, sulle orme di Varrone e d'Agostino, il verso* more geometrico, *e quindi ritrova nelle sue strutture fondamentali l'equivalente dell'armonia delle sfere; la seconda, quella dello Scaligero, che assegna alla poesia, secondo Aristotele, una funzione mimetica, sottolinea la capacità del verso a suggerire efficacemente le verie azioni degli uomini; mentre la terza, dovuta a uno squisito musico, Giovanni Pontano, che esige dalla poesia la produzione dell'ammirazione, del piacere e della varietà, analisa con una maravigliosa sottilezza i rapporti interni di cui nasce la mera musicalità. Tre concezioni che, oltre la loro significazione storica immediata, interessano il problema universale del fine della poesia.*

Numerus est anima Poeseos [1]: contre Aristote et ses modernes exégètes qui pensent que le mètre n'est pas un élément définitoire de la poésie —

* Coluccio SALUTATI, *De laboribus Herculis (1391)*, ed. B. L. Ullman, Turici in ædibus Thesauri Mundi, 1951; Jules César SCALIGER, *Poetices libri VII (1561)*, Faksimile Neudrück Leipzig von Lyon 1561 mit einer Einleitung von A. Buck, Stuttgart, Frommann-Holzboog, 1987; Giovanni PONTANO, *Actius (1507)*, in G. P. *Dialoge*, hierausg. u. übersetzt von H. Kiefer, München, Wilhelm Fink Verlag, 1984.

1. J.-C. SCALIGER, *Poetices*, livre IV, 7, p. 185 B1.

metra non pertinent ad naturam, uim et essentiam Poeseos, écrit Francesco Robortello[2], premier en date des commentateurs de la *Poétique* —, Jules-César Scaliger, un de mes trois auteurs, affirme : le nombre est l'âme de la poésie ; non pas vêtement extérieur et accessoire, mais son essence intime. Il en donne la preuve étymologique : l'affinité de *cano, -ere* avec *canorem* et *concinnitatem*, et la preuve anthropologique : le rythme est consubstantiel à l'homme, *simul cum ipsa natura uis hæc numerosa exstitit*[3]. D'où la place qui lui est donnée en deux endroits stratégiques de sa monumentale *Poétique*[4].

Il faut dire que la réflexion sur la nature du vers antique accompagne au seuil de l'âge moderne chez les écrivains de langue latine les efforts de reconquête de la maîtrise de l'instrument poétique. Dans cette perspective, la composition de vers latins par les renaissants peut se décrire elle-même comme une activité philologique, appuyée à la fois sur les traités des grammairiens et sur la lecture assidue des poètes, au premier rang desquels, pour la pratique de l'hexamètre, il faut placer Virgile. Mais il y a bien plus : car on voit prendre consistance, à la même époque, plusieurs tentatives originales pour dépasser l'enseignement normatif en mettant au jour les raisons profondes du plaisir poétique.

Telles sont, parmi d'autres, ces trois lectures que je propose de la musique du vers virgilien. Je dédie à notre collègue Joseph Hellegouarc'h, orfèvre en la matière, cette étude que je détache d'un prochain livre, d'ambition plus vaste, intitulé *Le sentiment de la langue chez les écrivains humanistes*.

1

Je passerai un peu plus vite sur le plus médiéval et aussi le plus spéculatif de mes trois auteurs, le chancelier de Florence Coluccio Salutati, mort en 1406. Le développement qui nous intéresse apparaît dans la deuxième mouture du *De laboribus Herculis*[5], datée généralement de 1391, appelé à soutenir un vigoureux plaidoyer en faveur de la poésie. On sait que Salutati a défendu en son temps la lecture de Virgile et a répondu aux attaques du chancelier de Bologne, qui refusait de lui prêter un manuscrit du poète et lui conseillait de lire plutôt les Écritures. Comme avant lui Mussato, Pétrarque et Boccace, Salutati ne manque pas d'exploiter l'argument de l'allégorie, qu'il appliquera plus loin à sa propre exégèse du mythe d'Hercule ; toutefois il y ajoute ici une considération tout à fait nouvelle dans ce contexte : l'harmonie céleste est contenue dans l'instrument poétique, le vers, ce qu'il prouve par raison mathématique.

2. F. ROBORTELLO, *In librum Aristotelis de Arte poetica Explicationes*, Florence, 1548, p. 90.

3. *Ibid.*

4. *Poetices*, livre II (« Hylè. Materia poeseos »), p. 55-79 ; livre IV (« Paraskeuè »), 43-49, p. 205-213.

5. C. SALUTATI, *De laboribus Herculis*, I, 5-9, p. 23-45.

Appliquée à la poésie métrique, la thèse semble de prime abord flambant neuve. Elle s'insère néanmoins dans une tradition antique fort vivace, dont la source est évidemment pythagoricienne, et où convergent plusieurs courants : un courant platonicien qui va du *Timée* au *Commentaire du Songe de Scipion* de Macrobe : le cosmos est le nombre fait sensible et ce principe d'ordre mathématique s'applique à tous les domaines, à l'astronomie comme à l'architecture comme à la musique, que Boèce divisera en musique céleste, instrumentale et humaine (cette dernière est l'harmonie de l'âme) ; un autre courant, plus technique, inspiré lui aussi du pythagorisme, et qui part des musicologues grecs, tels Nicomaque de Gérasa, Aristide Quintilien, Ptolémée, pour aboutir, à travers le neuvième livre de Martianus Capella et, surtout, le *De institutione musica* de Boèce, aux traités de musique de la Renaissance. Un troisième courant, plus flou, est celui des traités de rhétorique qui ont accordé une place à la théorie des nombres dans le langage, tels Denys d'Halicarnasse et Cicéron dans l'*Orator*. Je réserve pour l'instant le cas du *De musica* d'Augustin.

> Les sons procurent une sensation agréable aux ignorants et une jouissance raisonnée à ceux qui savent, par l'imitation de l'harmonie divine qu'ils réalisent dans les mouvements mortels.

En accord avec ce passage du *Timée* 80 A, qui établit l'excellence du modèle musical, Salutati, dans plusieurs chapitres de caractère très technique, rappelle d'abord en démarquant Boèce, la théorie des proportions et des harmonies qui en dérivent : épitrite (rapport de 1 1/3 à 1), hémiole ou sesquialtère (de 1 1/2 à 1), double, triple, quadruple, *epogdous* (*super-octo* : entre 8 et 9), d'où naissent le *diatesseron* ou *quarte*, le *diapente* ou *quinte*, le *diapason*, le *diapason et diapente*, le *bisdiapason*, le *ton* (ou *harmonie sesquioctave* : entre 8 et 9) et le *demi-ton* (entre 16 et 18). Il ajoute qu'hier comme aujourd'hui on compte six notes et que si on monte de la plus basse à la plus haute la clé est à la quatrième, et en sens inverse à la troisième.

Transposons. Comme la musique a adopté le tétrachorde, base des cinq harmonies, le vers héroïque a pour unité le dactyle, mesure à quatre temps. Il comporte six pieds, comme la musique six notes. Comme la clé du chant en montant se trouve à la quatrième, mais à la troisième en descendant, de même (*eadem ratione*) une première division de l'hexamètre se trouve au début du troisième pied, parfois au quatrième : comme dans le premier vers de l'*Énéide*, *Arma uirumque cano*, suivi après une pause de *Troiæ qui primus ab oris* ; or si je vais du début vers la fin, le début du troisième pied marque la césure principale, mais si, mentalement, je rétrograde de la fin vers le début, la même division intervient au quatrième. Et si je scande le 57e vers du même chant, *Sceptra tenens mollitque animos et temperat iras*, bien que le vers se divise aisément au début du second pied et au début du quatrième, néanmoins la pause principale est au quatrième. S'ajoute que si l'on veut compter les syllabes, la première division (*sceptra tenens*) égale l'harmonie de la quarte, la deuxième (*mollitqu'animos*) équivaut à l'harmo-

nie d'une quinte parfaite; quant au troisième segment (*et temperat iras*), si l'on compte que deux brèves valent une longue, il correspond à une autre quinte mais si on compte en syllabes, comme elles sont au nombre de six, il mesure cette mélodie des dissonances qu'on trouve entre le début et la fin du diapason.

Considérons à présent les différentes mesures du vers : soit le vers olodactylique de dix-sept syllabes *Panditur interea domus omnipotentis Olympi* (*En.*, X, 1) : il contient la différence de l'*apothomè* et de la *dièse*, le 17 étant entre 16 et 18. Tandis que le vers olospondaïque (treize syllabes) *Muscosi fontes et somno mollior herba* (*Ecl.*, VII, 45), équivaut, selon la division après *somno*, au diapason (8) augmenté du diapente (5). Et si le vers contient trois dactyles, il compte quinze syllabes, soit le chiffre du bis-diapason; quatre dactyles, seize syllabes, c'est le nombre inférieur du demi-ton etc.

Nous sommes bien conscient, et Coluccio lui-même est bien conscient de l'objection que le premier venu pourrait faire à ces sortes de spéculations : « Ne pourrait-on retrouver, demande-t-il, la même perfection numérale dans le comptage de pierres ou de mouches[6] ? » Mais nous ne voulons prendre en compte ici que l'intention, l'effort pour justifier par raison mathématique un sentiment juste, irréfutable celui-là, celui de l'harmonie interne du vers. À pareille tentative je trouve un précédent, et fort illustre : c'est Augustin, dont le *De musica* ou du moins ce que nous en avons est dans sa majeure partie une analyse du vers latin conduite *more pythagorico*. En effet, entre le livre I, sorte d'*Introductio arithmetica* définissant les rapports rationnels, divisés en *complicati* ou multiples, et *sesquati* (le plus grand excède le plus petit d'une fraction), et le livre VI, qui opère l'ascèse *ad intemporalia*, les livres II à V sont consacrés à une remarquable analyse rythmico-métrique : recension des types de pieds et de vers, du dimètre à l'hexamètre, puis, soutenant la profonde réflexion sur le plaisir qui naît de l'égalité résultant de la résolution de l'inégalité, l'analyse du vers hexamétrique, divisé par sa césure penthémimère en deux parties inégales et harmoniques, inégales parce que si elles étaient égales elles seraient inversables, mais harmoniques, en vertu d'une propriété merveilleuse, dit-il, qui fait que s'égalisent au carré les cinq demi-mesures du premier hémistiche (5 par 5 = 25) et les sept demi-mesures du deuxième, pourvu qu'on les divise en 4 et 3, soit 4 par 4 = 16, + 3 par 3 = 9, qui font aussi un total de 25 !

Il y a longtemps qu'on a montré (Amerio, della Corte, Pizzani[7]) que la source d'Augustin lui-même est le pythagoricien Varron. D'ascendance varronienne serait en particulier, selon un passage bien connu d'Aulu Gelle (*N.A.* XVIII, 15), l'insistance sur la régularité de la césure penthémimère,

6. *Ibid.*, p. 32.

7. F. Amerio, *Il 'De musica' di S. Agostino*, Torino, 1929; F. Della Corte, *Varrone metricista*, *Varron*, Entretiens Fond. Hardt, IX (1962), p. 143-172; U. Pizzani, *La sezione musicale dei disciplinarum libri du Varrone Reatino*, *Atti del congresso internazionale di studi varroniani*, Rieti, 1976, p. 457-476; *Il « De Musica » di Agostino d'Ippona, Commento di U. Pizzani, C. Milanese*, Palermo, 1990.

devenue après Ennius la *Hauptcäsur* de l'hexamètre latin, et la conséquence tirée de cette observation : un concept du vers basé, à la différence du *Andra moi ennepé* d'Homère, sur une forte articulation binaire, l'harmonie des deux parties obéissant à une raison géométrique :

> *Marcus etiam Varro in libris disciplinarum scripsit obseruasse sese in uersu hexametro quod omnimodo quintus semipes uerbum finiret et quod priores quinque pedes æque magnam uim haberent in efficiendo uersu atque alii posteriores septem, idque ipsum* ratione quadam geometrica *fieri disserit.*

La *ratio geometrica*, autrement dit le rapport *aureus* 3/4/5 du triangle rectangle, par laquelle Varron justifie la *uis* particulière de l'hexamètre latin, au prix, il est vrai, d'une sensible réduction, ne se retrouve pas chez Salutati, qui fait une place à des équilibres parfois moins convaincants mais plus variés et plus subtils. Mais n'est-il pas vrai que les divagations mathématico-rationnelles de Salutati elle-mêmes reprennent sens, replacées entre Augustin et Varron d'un côté et Paul Claudel, qui écrit, dans ses *Réflexions et propositions sur le vers français* :

> Quelle est la raison qui, jusqu'à ce jour, a déterminé toutes les poésies à organiser ainsi le donné inspiratoire sur un plan fixe à l'intérieur d'un chiffre précis de pieds et de syllabes? La principale me paraît le désir de créer dans l'esprit du lecteur un état de facilité et de bonheur. Il est porté en avant sans effort par un mouvement attendu auquel il n'y a qu'à s'abandonner. Il est constitué dans un état harmonieux. Il sent ses mouvements et ses pensées adoptés par l'ordre éternel. Il est détaché du hasardeux et du quotidien. Il dort. Il habite un lieu durable où les êtres et les choses lui sont présentés dans un langage soluble. C'est la réussite parfaite de cette extase poétique une seule fois depuis la création du monde qui a valu à Virgile le nom de divin.

2

Le second témoin que je voudrais examiner, et qui écrit un siècle et demi plus tard, J.-C. Scaliger, auteur d'une *Poétique* en sept livres, n'a pas répudié pour sa part la conception qui vient d'être exposée; du moins si l'on en juge par cette belle déclaration de l'épître à son fils Silvius qui ouvre le premier livre :

> Si aux sons bien accordés entre eux et par mutuelle réponse égalisant leur inégalité s'ajoute le pouvoir du langage, qu'avons-nous d'autre alors qu'une image de ces proportions qui ne sont connues que des sages?
>
> Car nous savons qu'aux proportions des grands corps et mouvements qui se déplacent au firmament s'ajoutent les harmonies ineffables de ces âmes éternelles; et donc nous comprenons que la poésie est l'image d'une chose si divine, elle qui donne une âme à la matière par l'accord nombré

des temps dissemblables qui sont contenus dans les contours de la moindre diction[8].

Et pourtant il y a autant de distance entre Salutati et Scaliger que du ciel à la terre : la théorie scaligérienne étudie un vers non plus tant accordé au mouvement éternel des astres qu'attentif à mimer à la perfection la diversité des actions des hommes. À la base, il y a l'idée, empruntée à Aristote, que la poésie est *mimesis*, représentation du réel. Dans cette perspective, le *rythme*, c'est la manière dont les idées des choses sont imprimées dans le *mètre* qui est lui-même la « matière réglée » du discours. Le rythme est « harmonie du discours adaptée à la chose signifiée », *concinnitas orationis apta rei quæ significatur*[9]. Or les éléments qui affectent le rythme peuvent se ranger sous trois grands titres : quantité, qualité, disposition.

Le premier facteur du rythme est la quantité ou longueur des mots. En effet la structure du vers est double, continue et discontinue : comme une suite de solides et d'intervalles, de pleins et de vides : c'est cette alternance qui, comme en musique, en architecture, crée le rythme : question de division ou partition : cadence. Pythagore l'avait bien compris en écoutant le maillet des forgerons, évoqué par Virgile au livre VIII de son *Énéide* :

Illi inter sese multa ui bracchia tollunt
In numerum[10]

(Eux, chacun son tour, à pleine force, lèvent les bras en cadence). *Multa ui* : deux mots et trois intervalles, dit mieux que *mutantes* (alternativement), qui aurait fait le vers.

Scaliger revient à loisir sur cette notion de plein et de vide, qui dépasse le mot isolé, *solidum*, pour l'aménager, l'affiner. L'effet de plein est obtenu soit par des mots qui s'étirent : *irremeabile*[11], soit par l'élision, qui est aussi liaison : *lato quam circumamplectitur auro*[12], « il le gaine ». Virgile eût pu écrire : *circumplectitur*, mais le délié est plus sensible à l'oreille. Quant au vide, sa valeur dépend de la nature de l'intervalle, donc des phonèmes qui le délimitent aux frontières ou jointures de mots. Il y a des vides de qualités différentes : voyelle devant voyelle, ou voyelle-consonne, consonne-voyelle, consonne-consonne : *qui primus* n'est pas la même chose que *sub terram*. Le même travail sur les exemples fait apparaître les valeurs. Il faut distinguer ici deux niveaux, à ne point séparer mais à considérer parallèlement, deux types de sémantismes, qui se définissent, l'un par rapport à l'*ethos*, l'autre par rapport à la *mimesis*.

8. *Poetices*, Epistula, p. a 4.
9. *Poetices*, IV, 44, p. 205 A 2. Toute l'analyse qui suit est empruntée à ce livre.
10. *En.*, VIII, 453.
11. *En.*, V, 591.
12. *En.*, V, 312.

L'ethos distingue entre les styles élevé, moyen et bas. On note donc l'excellence des mots brefs *ad comparandam maiestatem*, parce qu'ils scandent le vers : *Arma uirumque cano*. En revanche, les mots allongés conviennent à un style plus fleuri :

Ledæam Hermionem Lacedæmoniosque hymenæos [13].

À l'égard de la *mimesis*, les mots brefs servent l'expression de rapidité :

Ferte citi flammas, date uela, impellite remos [14]
(succession d'ordres d'attaque)
Nec iam se capit unda, uolat uapor ater ad undas [15]
(évaporation d'eau bouillante. En ce cas, l'atomisation de l'énoncé lui confère une grande force expressive)

Voilà pour la longueur des *mots*. L'on verrait que des effets analogues et complémentaires sont demandés à la longueur des syllabes. Le dactyle est rapide, le spondée lent, comme l'ont déjà indiqué les grammairiens. Il y a une *uis* dans le dactyle qui fait qu'après s'être ramassé, il part en courant : *impulit, impetus, incita*. Au contraire l'anapeste mime une lutte. Veut-on représenter un feu de broussailles, c'est par une suite de dactyles :

Atque leuem stipulam crepitantibus urere flammis [16]

La peinture de l'immobilité appelle une série de spondées :

Stabant orantes [17]...

— Passons à la *qualité*, qui dépend aussi de deux éléments : l'accent et la structure phonique. L'accent de hauteur, qui faisait la mélodie du vers latin, Scaliger l'a étudié dans le *De causis* [18], mais les Latins de la Renaissance ne l'entendent plus, ou le corrompent. Le poéticien prend acte de cette carence – sans regret, car le chanté lui paraît indigne d'une époque sérieuse – et passe au point suivant, autrement savoureux : c'est l'étoffe même, la matière sonore du poème, *sonus*, dont l'accent lui-même n'est d'ailleurs qu'un mode.

Scaliger dispose ici d'une solide base. La description grammaticale du *De causis* empruntait à Priscien [19] l'opposition fondamentale voyelles /

13. *En.*, III, 328.
14. *En.*, IV, 594.
15. *En.*, VII, 466.
16. *En.*, I, 85.
17. *En.*, VI, 313.
18. J.-C. SCALIGER, *De causis linguæ Latinæ*, Lyon, 1540, p. 102.
19. *Omnia Prisciani Cæsariensis Opera*, Florence 1554, p. 4 suiv. (= *Institutionum grammaticarum libri XVII*, in *Grammatici Latini*, éd. Keil, Leipzig 1855, vol. II, p. 6 suiv.

consonnes et, pour les consonnes, l'opposition secondaire entre demi-voyelles et muettes. Cette division est reprise dans la *Poétique*, mais cette fois on délaisse les problèmes d'articulation pour s'attacher à l'effet produit.

Ainsi les voyelles, purs sons, sont-elles réparties selon un spectre, de la plus ouverte à la plus fermée, de la plus sonore à la plus « exile ». Soit un triangle la pointe en haut : à la base seraient le *a* et le *o*, voyelles larges et *grandisonæ* ; à la hauteur médiane, *e*, puis *u*, *obscurum*, *y*, *obscurius* ; enfin *i*, *exile*.

Ce qui explique que *i* serve à désigner toute sorte d'étirement : *it* (il va), *litora*, *lituus*...

Quant aux autres : *cano* dit plus que *canus*, parce que les deux syllabes sont éclatantes. Ainsi le début de l'*Énéide*, *Arma uirumque cano*, porte-t-il la marque de la *granditas*. De même le groupe *uastos uoluunt* exprime l'ampleur, l'archaïque *olli* est plus noble que *illi*.

Ce sont les consonnes qui appellent les remarques les plus intéressantes. Après les avoir classées en trois catégories : ou *spiritus*, pur souffle, ou *sonus* produit par un obstacle, ou son sourd et étouffé, ce sont les muettes, il revient sur chacune pour en préciser les valeurs : ainsi *l* est propre pour signifier la *mollitia*, *n* la *teneritas* ; un des efforts les plus intéressants est pour faire parler les muettes, où l'on verra un bon exemple de psychologie linguistique. En effet, certaines muettes (du moins seules) ne modifient pas sensiblement la qualité du discours. En revanche, *p* dans « pes », « pugna », « pono » connote *quandam firmitatem* ; *t* est ostentatoire, *plurimum sese ostentat*, soit qu'elle ouvre le *son* (*tuba*, *tonitru*, *tundo*), comme consonne-trompette, soit qu'elle le ferme : *rumpit* (3e personne du singulier) : plus *rumpit quam rumpo* — on appréciera ce métalangage, ce retour du langage sur lui-même, cet encastrement du signifiant et du signifié, ces autonymes !

La partie la plus originale est consacrée aux groupes consonantiques. La base, ici encore, est fournie par le *De causis* et, derrière le *De causis*, par Priscien, dont un chapitre s'intitule déjà *De ordine litterarum* [20]. Toutefois celui-ci n'étudiait que les possibilités de combinaisons des voyelles et des consonnes dans la même syllabe. Le chapitre du *De causis* [21] est beaucoup plus développé puisqu'il analyse les types de combinaisons dans le mot, donc intéressant aussi bien deux syllabes consécutives, d'où la distinction entre les *coniunctiones* (ex. : *frater*) et les *disiunctiones* (ex. : *artus*). Reste que, comme Priscien, le Scaliger du *De causis* ne s'intéresse qu'à la combinatoire.

On voit ici comment la *Poétique* tout à la fois se fonde sur le *De causis* et le dépasse : car l'auteur y reprend toutes ces combinaisons, mais il les complique (en les étendant aux relations entre mots consécutifs) et surtout il dégage maintenant l'effet de sens.

20. *Prisciani Opera*, p. 13 v (= *Gramm. Lat.* II, p. 37 suiv.) « De ordine literarum ».
21. *De causis*, chap. 35, p. 65 (« Ordo literarum »).

Exemple de *disiunctio ou cohaerentia* douce : *l* devant *m* : *alma* (*l* devant *t* produit un son plus plein : *alta*).

Exemples de *conjunctio* douce : *cl, pl ; fl* exige plus ; *fr* est *acrior*

St — c'est l'interjection signifiant silence dans la comédie — indique la fixité, le groupe a une fonction immobilisatrice : *stare, stellae*. Je relève que la même valeur de stabilité lui est conférée par Wallis dans sa *Grammaire de la langue anglaise* (*stop, stone*), de Brosses, et jusqu'à Mallarmé [22] et l'on peut dire qu'il constitue un des universaux du langage. Dans *astra*, la barrière du *st*, renforcée par l'*r*, nous offre la transition vers les groupes suivants.

Les trois liaisons fortes sont *tr* (*traho*), *ct* (*ictus*), et *sc* (*coruscus*). Le groupe *tr* en particulier exprime la violence : *contra, trans*. Cette observation aussi sera reprise par de Brosses, qui perçoit dans les mots *entrée, à travers*, l'« image du mouvement qui se fait pour insérer matériellement un corps entre un corps et un corps, pour traverser les deux qui y sont et par ce passage forcé y mettre un tiers » — dans cette autre « rêverie » sur le langage l'on a pu voir l'âpre formulation du trio œdipien. Or cette liaison peut encore être renforcée, d'un *n* antérieur (*antrum*) ou d'un *s* (*stragula*), pour former un groupe ternaire, ou d'un *ns* (*transtrum*), donnant un groupe quaternaire où nous retrouvons l'élément immobilisant *st*, au milieu entre le mobile et le mobile, *n, r* ; en sorte que ce qui était immobilité totale se prend à signifier un moyen de locomotion (le banc des rameurs !).

On peut s'étonner que Genette, dans ses *Mimologiques* [23], n'ait pas crédité d'une allusion ce qu'on peut regarder, malgré quelques précédents, dont la fameuse mais courte liste du *Cratyle*, comme le premier tableau raisonné d'une sémantique des sons. Mersenne, dans son Traité d'*Harmonie universelle*, saura mieux lui rendre justice [24].

— Reste la disposition, *collocandi ratio*, divisée elle-même en *locus, situs, ordo*. Il ne suffit pas en effet de signifier la chose par le mot, ni d'associer les mots de façon à créer les conditions de la chose, mais d'instituer un ordre des mots tel que du son même de ces mots la chose pour ainsi dire soit suscitée et apparaisse, *quasi elidatur atque eliciatur*. Par là se trouve justifiée une fine étude du *gradus* : c'est, chez Virgile, pour évoquer la naissance de l'aube, la progression d'une série de mots courts à un dernier mot long, *fluctus uti primo cœpit quam albescere* [25].

Dans le détail, l'importance accordée au *locus* fait porter l'attention sur le monosyllabe final : *procumbit humi bos* [26], *praeruptus aquae mons* [27].

22. J. WALLIS, *Grammatica linguæ Anglicanæ*, Oxford, 1653 ; O. DE BROSSES, *Le traité de la formation mécanique des langues*, I et II, 1765 ; S. MALLARMÉ, *Petite philologie à l'usage des classes et du monde. Les mots anglais*, Paris 1877.

23. G. GENETTE, *Mimologiques*, Paris 1976.

24. M. MERSENNE, *Harmonie universelle contenant le thème et la pratique de la musique*, Paris 1636, fac-simile Paris 1963, Livre premier « de la voix », prop. 50, p. 73 suiv.

25. *En.*, IV, 586.

26. *En.*, V, 481.

27. *En.*, I, 105.

Contre Servius, traité d'« impudentissime », le poéticien en souligne la force mimétique : *ut corruit taurus, ut confluxit in unum montem mare...* Du point de vue de l'éthos aussi, rien n'est plus propre à traduire l'indignation que de finir sur un monosyllabe : *En haec promissa fides est*[28] ? Le commentaire d'une autre citation de Virgile donne lieu à un éloge du poète, « incomparable en cette partie et si soucieux de la place des mots que si l'on bouge quoi que ce soit on le défigure ».

Touchant le *situs* et l'*ordo*, on verra que la suite, *Nunc nunc o liceat*[29], a plus d'*impetus* ; *Nunc o nunc* aurait plus *d'affectus*. On sait que l'élégance conseille que l'adjectif précède le nom, mais l'inversion, intentionnelle, vise à produire un effet :

> *Inde toro pater Aeneas sic orsus ab alto*[30]

(alors, de son lit élevé, le vénérable Énée se mit à parler)

Qui tente de situer dans la tradition rhétorique l'analyse précédente, rencontre, s'il excepte Pontano, deux noms, d'ailleurs curieusement ignorés par la critique scaligérienne : George de Trébizonde et à travers lui Denys d'Halicarnasse.

C'est au cinquième livre de ses *Rhetorices libri V* qui ont paru à Paris autour de 1472, soit près d'un siècle plus tôt, que George de Trébizonde pose les problèmes de l'*elocutio*, selon lui la partie essentielle et la plus belle de l'éloquence. Le plan de ce livre est très comparable à celui du chapitre de Scaliger : la définition des *characteres lexeos* est suivie de deux sous-ensembles, consacrés respectivement aux figures et au nombre ou *compositio*, laquelle s'obtient en agençant les éléments du discours : lettres, syllabes, mots, membres.

Ainsi commence un développement systématique, comme celui de Scaliger, mais d'une allure très naturelle : d'abord, un petit cours, rapide, sur les valeurs des voyelles et des consonnes, et le concours des unes et des autres. Suivent les exemples qui, dans cette « Rhétorique », sont empruntés exclusivement à la poésie, et d'abord à la poésie homérique. En effet Homère, quand il veut évoquer un spectacle riant et agréable (Pénélope ou Nausicaa), use d'un *transitus* aisé et doux. Veut-il imposer une vision plus rude, il hérisse alors son discours : « Quoi de plus âpre de sens et de son que *smerdaleôs d'autoisin* ? Les gémissements, il les met sous les yeux par l'hiatus : *goôsate* ; quant au bruit de la mer, il l'obtient par l'allongement des syllabes : « Par Zeus il me semble que je vois ces choses quand je les entend », s'écrie le commentateur, qui ajoute :

> Il faudrait citer tout Homère, car il n'y a rien chez lui qui ne soit écrit de telle façon que les mots affectent l'oreille comme les idées l'âme.

28. *En.*, VI, 346.
29. *En.*, VIII, 579.
30. *En.*, II, 2.

Ce n'est qu'alors qu'il passe à Virgile, auquel est demandé un nombre égal d'exemples, car Virgile n'est pas un simple imitateur d'Homère, mais son émule et son égal. À propos de l'un et de l'autre reviennent avec insistance deux idées directrices : l'oreille est un juge infaillible, et : aucun des effets analysés n'est le résultat du hasard (*casus*), il n'est rien qui ne soit calculé *certa ratione*.

Le modèle de ce minutieux et passionnant développement (dont l'auteur a raison de souligner la nouveauté à l'époque) n'est pas bien difficile à trouver : George de Trébizonde suit de très près et adapte (au latin, à Virgile) le *Péri suntheseôs onomatôn* de Denys d'Halicarnasse [31], dont il est l'introducteur dans l'Europe de la Renaissance. C'est Denys (ai-je besoin de le rappeler) qui, affirmant la force persuasive supérieure de la *synthesis*, appuie sur la notion de convenance les procédures de la performance stylistique :

> Finalement, et c'est bien là l'essentiel, il faut une harmonie appropriée et convenable au sujet, *oikéian... kai prepousan harmonian*.

Modèle de cette adaptation : la vie réelle, où les hommes façonnent leur discours selon leurs émotions et aussi la nature des choses évoquées, se faisant spontanément *mimétikoi apaggelloménôn*. Donc le bon poète, le bon orateur doit *mimétikon einai tôn pragmatôn*. Le moyen de cette imitation réside dans les *sunthetikai dunameis*, c'est à dire les ressources de la composition stylistique, thèse illustrée magnifiquement par l'analyse du récit du rocher de Sisyphe.

Ce n'est pas le lieu ici de replacer à son tour cette œuvre dans son contexte originel : il suffira de renvoyer au suggestif ouvrage de KELLER, *Mimesis in der Antike* [32], et aux analyses qu'il consacre à l'école trop mal connue des *kritikoi*. Toutefois l'identification de la principale source de Scaliger nous aide à poser une question capitale : celle des rapports de cette théorie du style avec la théorie du nom. Denys aborde à deux reprises cette question sans que sa position finale soit très claire. Mais quand on relit sous cet éclairage les pages du *De numeris* de Scaliger, on fait une observation frappante. La justification donnée des différentes valeurs de sons emprunte deux voies distinctes. D'une part on note la présence en quelque sorte physique de cette valeur dans l'effet acoustique, d'autre part on montre la présence du phonème considéré dans les mots qui désignent cette valeur : *st*, qui marque la fixité, dans *stare* ; il y a de la *uastitas* dans *uastus*, de l'*obscurum* dans le mot qui le désigne : *quoi de plus obscur que : ibant obscuri ?* L'âpreté du *r* est représentée dans le mot mot lui-même,

31. Trois éditions du *Péri suntheséôs onomatôn* (De compositione uerborum) ont été publiées dans la première moitié du XVI[e] siècle l'une, s.l.n.d. ; une autre à Paris, Estienne, 1547 ; une autre de J. Sturm, à Strasbourg, 1550. Aujourd'hui, *Opuscules rhétoriques*, III : *La composition stylistique*, éd. G. Aujac et M. Lebel, Paris, 1981.

32. H. KELLER, *Die Mimesis in der Antike*, Berne, 1954.

asperitas, et dans les mots qui comportent cette connotation : *ira, rictus, rigor, horreo, terreo, etc.*

Mais voici que s'introduit à propos du *r* justement un contre-exemple : *quid enim lenius risu ?* qui de plus doux que le rire ? quoi de plus égal que la raison, *ratione?*

De même à propos de la quantité, longues et brèves, les observations sur la valeur du dactyle, qui se ramasse, puis court (*impetus, impulit, incita*) entraînent ce commentaire : « Il y a en effet certains mots, dont la forme prosodique semble connotative aux quantités qui sont manifestes dans la chose : comme *statim, cito*, car le mot entier est déjà court, et les parties qui le composent ont la durée la plus petite. *Celeriter* est particulièrement « fidèle », car, bien que ce soit un mot polysyllabique, il s'acquitte (par la suite de brèves du signifiant) de la rapidité promise par le signifié. »

Ici encore la thèse est corrigée par de sérieuses nuances :

> Pourquoi, alors, le même concept est-il exprimé par un mot lent : *uelox*, car *uelox* ne court nullement, il s'attarde sur chacun des deux temps.

Cela conduit à cet avertissement, qu'il ne faut pas tomber dans l'erreur, commise par Platon, réfutée par Aristote, de croire que les noms et les mots sont naturels comme les choses.

Pourtant, sous réserve de cette prise de conscience, essentielle, de l'insuffisante motivation mimétique du langage, Scaliger se classerait parmi ceux que Gérard Genette crédite d'un cratylisme déçu ou mécontent ou encore secondaire. Il reconnaît l'arbitraire du signe, mais ne va pas, comme Saussure, jusqu'à penser que les mots signifient d'autant mieux qu'ils n'ont rien à voir avec la chose signifiée. Il maintient la capacité mimétique, sinon des mots, du moins des éléments phoniques du langage : il n'y a pas de langue mimétique, mais il y a des capacités mimétiques des sons, et c'est le rôle du verbe poétique de les dégager : en élisant les mots, en choisissant, dans les mots les formes les plus propres à réaliser cet accord, en les modifiant au besoin (*compositus* étant trop vif, Virgile écrit *compostus*), en les disposant : autant de moyens poétiques pour corriger la conventionnalité de la langue. Notons d'abord cette fonction dévolue à la poésie, sa valeur éminente, par rapport à la prose et par rapport à la nature, qui est, selon l'expression de Lucrèce, *praedita culpa*, entendez : entachée d'empirie, alors que le poème, en tous cas celui de Virgile, est une seconde nature, plus parfaite, plus universelle et pour tout dire divine.

En second lieu on relève la parenté de cette démarche avec des approches ou de poètes ou de linguistes ou théoriciens modernes de la parole poétique. Ne retenons que le texte capital de Mallarmé intitulé *Crise de vers* :

> Les langues, imparfaites en cela que plusieurs, manque la suprême : la diversité des idiomes sur terre empêche personne de proférer les mots qui, sinon, se trouveraient, par une frappe unique, elle-même matériel-

> lement la vérité... Mon sens regrette que le discours défaille à exprimer les objets par des touches y répondant en coloris ou en allure... À côté d'*ombre*, opaque, *ténèbres* se fonce peu ; quelle déception, devant la perversité conférant à *jour* comme à *nuit*, contradictoirement, des timbres, obscur ici, là clair. Le souhait d'un terme de splendeur brillant ou qu'il s'éteigne, inverse... Seulement, sachons-le, n'existerait pas le vers : lui, philosophiquement, rémunère le défaut des langues, complément supérieur[33]...

En d'autres termes, la maldonne linguistique justifie un pessimisme du mot, mais ce pessimisme est compensé (récompensé) à un autre niveau par un optimisme du vers. Le défaut de la langue (*felix culpa*) rend possible le poème. Si la langue était parfaite, le vers (le poète) n'aurait pas lieu d'être, puisque la langue elle-même serait poème. Mais ce n'est pas le cas: au poète donc de rétablir la réflexion au niveau de ce grand mot qu'est le vers.

Resterait à soulever le problème : la fonction de la poésie est-elle donc de mimer? La réponse n'est pas évidente aujourd'hui : l'était-elle au XVI[e] siècle, pour les contemporains de Scaliger? c'est le lieu de revenir d'un demi-siècle en arrière sur le troisième auteur, que j'ai réservé jusqu'ici.

3

Avec Giovanni Pontano, ministre de Ferdinand d'Aragon, fondateur de l'Académie napolitaine, nous sommes en présence d'un autre athlète de la philologie humaniste, et beaucoup plus qu'un théoricien : le créateur d'une œuvre monumentale, en prose comme en vers. Poète, c'est un merveilleux musicien du vers, inventeur de rythmes : ses *Nénies* ou Berceuses, composées pour son fils Lucio, sont sans équivalent dans toute la littérature de langue latine et ses *Hendecasyllabes*, placés sous le patronage de Catulle, inaugurent, par leurs rythmes dansants, une forme d'hypercatullianisme flamboyant[34]. Or voilà que son dialogue intitulé l'*Actius*[35], qui traite successivement de la vérité des songes, de la poésie et de l'histoire, la partie consacrée à la poésie est confiée à Jacopo Sannazaro (nom académique : Actius), auteur du *De partu Virginis*, en qui la critique a salué aussitôt la naissance d'un Virgile chrétien : à juste titre, car de tous les poètes néolatins, Sannazar est sans conteste celui qui a réussi le mieux à capter la musique du vers virgilien. Il n'est pas indifférent que ce soit par la bouche du plus virgilien des poètes humanistes que Pontano nous livre ici, en les subordonnant à une conception de la poésie bien éloignée de celle de Scaliger, les observations suggérées par une longue intimité avec l'épopée latine.

33. S. MALLARMÉ, *Crise de vers*, in *Œuvres complètes*, Paris Pléiade, p. 363-4.
34. Cf. P. LAURENS et C. BALAVOINE, *Musæ reduces*, Leiden, 1974, I, p. 121-151.
35. *Dialoge*, p. 279-511.

Le point de départ est bien éloigné de celui de Scaliger. Premièrement pour Pontano, qui anticipe en cela l'esthétique de la merveille chère à la Renaissance tardive, la fonction et la fin du poète est de susciter l'admiration. Pas de place pour la médiocrité, vertu aristotélicienne réservée à la philosophie morale, on ne souffre ici que l'excellence, *Non mediocribus esse poetis*. Or le nombre poétique est un des moyens les plus puissants pour susciter l'émotion et engendrer plaisir et admiration[36]. Deuxièmement, la qualité principale du rythme est de produire la variété : « Quoi de plus ennuyeux que de composer syllabes et mots *semper eodem sono ac tenore ?* », un défaut auquel n'ont pas échappé les poètes postérieurs à Virgile qui du même coup ont perdu en sonorité, plénitude, gravité, dignité. Troisièmement en effet, quoique à l'occasion et annonçant en cela Scaliger il fasse une place aux qualités imitatives ou mimétiques du vers (on trouve déjà chez lui le commentaire du vers *Atque leuem stipulam crepitantibus urere flammis* ou de *Stabant orantes*, mais de tels effets sont rapportés par lui à la *prudentia* du poète), troisièmement donc, la qualité exigée du vers obéit à des critères intrinsèques, le seul juge de la musicalité du vers est l'oreille, le seul critère est le plaisir lié au sentiment de dignité et de gravité.

Plusieurs exemples dès le début de l'entretien ont pour fonction, en exerçant l'oreille, de toucher par avance plusieurs points névralgiques de la thèse. Ce n'est sans doute pas un hasard si les premiers vers choisis ont été dans le passé la cible des critiques des grammairiens. Soit les deux vers du prélude de l'Énéide,

> *... multum ille et terris iactatus et alto,*
> *Multa quoque et bello passus, dum conderet urbem*[37].

Le premier est blâmé par Donat qui voit dans *multum ille*, ecthlipsis et non pas synalèphe, du fait de la présence de la consonne *m*, une *difficilis ac dura conlisio*. Voilà au contraire, dit notre auteur, un vers plein, sonore, grave, nombreux (*plenus, sonorus, grauis, numerosus*). D'où vient sa beauté ? précisément de la rencontre des voyelles par deux fois répétée. Car si tu ôtes le pronom *ille* et que tu dises *multumque et terris iactatus ab alto*, il perd beaucoup de sa dignité et de sa grandeur et cela par la suppression d'un seul accent. En effet, le groupe *multumque* ne possède qu'un accent et encore subenclitique, alors que *multum ille* en exhibe deux, que l'élision réunit tout en les rendant plus pleins, vigoureux et sonores.

De même au vers suivant : supposons qu'on écrive, ce qui est possible : *Multa etiam passus*, ou *multa quidem*, on sent immédiatement que le vers perd en sonorité, du fait de la ténuité de la voyelle, alors que le *quoque* de

36. *Dialoge*, p. 332-333 : *quo utar autem uerbo senis nostri authoritas efficit, quem finientem sæpius audiui, Poetæ siue officium siue finem esse dicere apposite ad admirationem. Numerus autem ipse cum primis et mouet et delectat et admirationem gignit. Eius autem prima illa laus est quæ uarietatem parit.*

37. *En.*, I, 3-4.

Virgile tout au contraire augmente et remplit le son. Mais il souffre simultanément, à son tour, d'un défaut d'accent, puisque le vers *Multa quoque et bello* a quatre accents (autant d'accents que de mots), tandis que *Multa etiam bello* n'en a plus que trois. Or Pontano ne cessera de revenir sur le rôle de l'accentuation (*cano, accentus*) dans la détermination du rythme. Il s'agit ici de l'accent grammatical, accent du mot, qui est encore pour Pontano un accent d'intensité, fort et expiratoire, d'où son importance, qui n'exclut pas cependant une prononciation du vers attentive également à l'accent métrique : tout porte à croire que Pontano privilégiait une récitation lente, qui permit de conférer une certaine sonorité même à des syllabes consécutives.

Un nouvel exemple, où Pontano donne raison à Virgile contre les grammairiens (peut-être ici Marius Victorinus) : pour quelle raison, demande-t-il, Virgile a-t-il préféré s'exposer à la malveillance des grammairiens lorsqu'il a écrit (dans un vers bien connu des *Géorgiques*) *Fluuiorum rex Eridanus*, plutôt que *Eridanus fluuiorum rex*, qui ouvrait le vers sans problème ? N'est-ce pas qu'il a privilégié le jugement de l'oreille ? c'est pourquoi ce vers qui autrement languissait à la prosaïque, il le rend plus plein grâce à une habile inversion, logeant entre deux vocables de quatre syllabes le monosyllabe *rex* qui, rejeté après, ferait se dissoudre et fuir toute la sonorité. Je signale que l'argument de Pontano se comprend à la lumière non pas de notre scansion (*fluuiorum* trisyllabe), mais de la scansion antique, celle de Servius, considérant les deux brèves de *fluui* comme la solution de la première longue d'un spondée.

Et voyez comme, dans le vers suivant :

Tantæ molis erat Romanam condere gentem [38],

il lance en avant trois mots disyllabiques, campant en première ligne, si l'on peut dire, un spondée, et celui-ci détaché (*solutus*) et libre, entendez : isolé par la *diérèse*, puis, après le second pied, un deuxième et troisième spondées en troisième et quatrième lignes. Tandis qu'entre le premier et le second spondée, en deuxième ligne, il place un dactyle, *Tantæ molis erat*.

Mais si on inverse, *Molis erat tantæ*, toute cette musicalité (*uocalitas*) s'évanouit : le son semble se dissiper et fuir et apparaît un *hémiépès* élégiaque ! C'est évidemment pour pallier ce risque de dissipation que Virgile place au début le spondée, appui ferme et libre de toute attache. Vue profonde, confirmée, comme bien d'autres, par Norden dans son Commentaire sur l'*Énéide VI, Spondeische Wörte im ersten Fuss*. Mais vue qui s'appuie encore une fois sur la prise en compte simultanée des accents grammaticaux et des valeurs métriques.

Ainsi à bâtons rompus pour ainsi dire, notre auteur pose-t-il quelques-uns des principes que de futurs développements vont mettre en œuvre de façon beaucoup plus méthodique. Cette première partie du discours s'ap-

38. *En.*, I, 33.

puie encore sur une comparaison entre les doléances de Pluton dans le *Rapt de Proserpine* de Claudien et celles de Junon au début de l'*Énéide* : deux passages qui permettent d'opposer la manière de Lucain, qui enchaîne les propositions au sein de longues phrases liées structurant le vers toujours selon le même patron, et celle de Virgile, soucieux de ménager des unités bien nettes et sans cesse attentif à *varier* la structure du vers.

Les trois développements les plus méthodiques concernent la synalèphe, la distribution des monosyllabes, disyllabes, trisyllabes etc., et les effets d'allitération et de consonance.

1. Pontano n'emploie pas le mot de *synalèphe*, que lui offrait pourtant Quintilien (IX, 4, 33-36) en même temps qu'une fine appréciation de sa valeur phonique : *nam et coeuntes litteræ, quæ* synaliphai *dicuntur, etiam leuiorem faciunt orationem quam si omnia uerba suo fine clauduntur.* De même Julien de Tolède : *lubrica quædam lenisque conlisio.* Après avoir distingué les trois sortes de heurts entre deux voyelles (semblables, différentes, avec la consone *m*), il opte, parmi plusieurs dénominations possibles du hiatus entre deux voyelles de même son, pour le couple *explosio / complosio*, le premier terme désignant l'effacement d'une des deux voyelles, et le deuxième leur coexistence au sein d'un redoublement du son, comme dans le groupe fameux :

Ter sunt conati imponere Pelio Ossan [39].

Tout en préférant limiter cette dernière option aux locutions calquées sur le grec, où elle est familière, Pontano concède cependant que sa rareté même et en quelque sorte l'élément de variété qu'elle introduit, peuvent lui conférer charme et douceur. Quant à la *complosio*, il ne se lasse pas d'en souligner les mérites, rappelant son aptitude *ad efferendam uocem uel ad sistendum tenorem* et observant qu'elle est rarement imposée par la nécessité du vers, mais obéit à l'exigence de l'art et de l'oreille, comme dans le vers :

Illum expirantem transfixo pectore flammas [40]

où, intervenant au premier pied elle maçonne la diction (*numerus solidescit*). Certes Virgile eût pu écrire *illum spirantem*, au prix cependant d'une brisure : *curtum nescio quid aures statim offenderet.*

De même, placé au second pied, l'hiatus a pour effet de soutenir la diction et de remplir le rythme (*sustentandi tenoris atque implendi numeri gratia*), au troisième pied il renforce la sonorité du vers (*maiore fit cum uocalitate*), s'il intervient au quatrième et cinquième et de même au sixième, alors le vers *mirifice assurgit*, comme ici :

Contemptor diuum Mezentius agminaque armat [41]

39. *Georg.*, I, 281.
40. *En.*, I, 44.
41. *En.*, VII, 648.

où, désirant égaler par le rythme une réalité grandiose et effrayante, il n'écrit pas, comme il eût pu, *agmen et armat* ou *agmina cogens*, mais il tire de ses poumons (*ab ipsius extulit pulmonibus*) ce *agminaque armat*, qui doit sa force, autant qu'à l'allittération vocalique, à l'assaut des deux voyelles se heurtant l'une l'autre.

L'analyse est conduite jusqu'au bout, c'est à dire jusqu'à l'étude des effets produits par la même figure autour de l'enjambement, où l'assaut de la voyelle finale et de l'initiale *uocalitatem accumulat* :

> ... *It clamor ad alta*
> *Atria*[42],

cas de figure relativement rare, mais agréable encore du fait même de sa rareté.

Si au terme de cette analyse trop brève le lecteur moderne se demande de quelle façon Pontano prononçait les mots en élision, tout le conduit à conclure que ce n'était pas à la façon scolaire, qui élimine purement et simplement l'une des deux voyelles : il cherche bien évidemment à les prononcer toutes les deux, liées et fondues ensemble, comme il advient dans le *farfalone amoroso* de l'opéra mozartien : de là le plaisir et la beauté, surtout quand se suivent les mêmes voyelles, car, quand elles sont différentes, *numerus solidescit quidem, non eadem tamen cum uoluptate*.

2. Joignant lui aussi les deux critères de la *uoluptas* et de la *uarietas*, le développement consacré à la distribution des mots dans le vers nous autorise quant à lui à présenter Pontano comme un génial précurseur des tenants d'une métrique verbale.

Seul le monosyllabe en fin de vers, je l'ai dit à propos de Scaliger, avait retenu jusqu'ici l'attention des grammairiens qui en critiquent d'ailleurs l'usage. Pontano lui reconnaît, outre le mérite d'introduire un élément de variété, une vertu de stabilité (*uarietatem afferunt numerorum ualideque illos sistunt, stabiliunt sonorem*), d'abord en début de vers, surtout s'il est appuyé sur le spondée, car si on consulte l'oreille, cette consolidation du son, fermement posé dès le début, donne une agréable impression de plénitude : *Vrbs antiqua fuit*[43], *Est in conspectu longo locus*[44]. [Au passage, Pontano remarque, et c'est une observation très fine, que Virgile use du monosyllabe initial notamment *in principiis enarrationum*, c'est à dire dans cette partie du discours qu'en rhétorique on appelle *transitus* ou *transitio*]. Mais en fin de vers aussi, pourvu qu'on n'en abuse pas, le monosyllabe plaît par la variété même, d'autant que le retard qu'il apporte est tempéré d'avance par le dactyle du cinquième pied : *ruit oceano nox*. Deux monosyllabes, surtout s'ils suivent un dactyle, ont également leur charme au milieu du vers :

42. *En.*, IV, 665-66.
43. *En.*, I, 12.
44. *En.*, I, 159.

Monstrauit caput acris equi, sic nam fore bello [45].

Une même valeur leur est reconnue à l'initiale.

Mais l'étude du monosyllabe n'est ici que le premier élément d'un examen systématique et progressif du volume des vocables qui constituent le vers : disyllabes doublés, triplés, quadruplés ou même quintuplés dans le même vers *Monstra deum (refero)* [46], *Thure calent aræ* [47], *(Proice) tela manu sanguis meus* [48],

(Et) campos ubi Troia fuit feror exul in altum [49],

la succession des accents de mots coupant l'onde métrique et lui apportant un effet de « ritardando », trisyllabes triplés :

Taciti uentura uidebant [50]

ou quadruplés :

Latonæ tacitum pertentant gaudia pectus [51].

On ressent une particulière impression de noblesse quand des mots trisyllabiques occupent la première place, la place médiane et la dernière :

Romanos rerum dominos gentemque togatam [52].

De même on louera sans réserve un vers où, après deux trisyllabes on place un quadrisyllabe, suivi d'un nouveau trisyllabe :

Currite ducentes subtegmina, currite, fusi (Cat., 64, v. 356)

Pour les quadrisyllabes, Virgile aime à les placer tantôt au quatrième (comme ici) et cinquième pied (*Tacitæ per amica silentia lunæ* [53]), tantôt au premier (*Insequitur clamorque uirum* [54]). Quand plusieurs se trouvent placés dans le même vers, il est bon d'y insérer des mots de trois, une ou deux : *Misenum Aeolidem, quo non præstantius alter* [55]. Virgile avec un sens très sûr, voulant enchaîner deux quadrisyllabes de forme dactylique les fait

45. *En.*, I, 444.
46. *En.*, III, 59.
47. *En.*, I, 417.
48. *En.*, VI, 835.
49. *En.*, III, 11.
50. *En.*, II, 125.
51. *En.*, I, 502.
52. *En.*, I, 282.
53. *En.*, II, 255.
54. *En.*, I, 87.
55. *En.*, VI, 164.

précéder de deux monosyllabes liés entre eux : *Hinc atque hinc glomerantur Oreades* [56]. Mais ailleurs il risque trois quadrisyllabes, et pour que le son soit plus plein, il ménage un hiatus et fait consoner les syllabes médianes et dernières :

Cornua uelatarum obuertimus antennarum [57]

tandis qu'ici,

Incipiunt agitata tumescere et horridus altis [58]

l'effet est rehaussé par l'effet phonique de l'allitération, ce qui nous introduit au troisième grand développement et peut-être à la partie la plus originale et innovante de cette partie de l'*Actius*.

3. Je passe en effet sur l'emploi des mots de plus de quatre syllabes, où le plaisir de la rareté ne dispense pas d'un soin sourcilleux, comme dans ce *nobilissimus dactylicus* :

Panditur interea domus omnipotentis Olympi [59]

et j'en viens à la théorie de l'allitération, un principe de structuration du vers aussi fondamental et ancien à Rome que le saturnien, mais qui n'a pas encore de nom et que Pontano peut présenter à bon droit comme un « phénomène peu observé, subtil, et qui exige un traitement approfondi ».

Cette figure, dit-il, ou cet ornement, qui procure un agréable assaisonnement au rythme, il lui plaît de l'appeler *adlitteratio* — mot qu'il forge sur le modèle de *adnominatio* —, puisqu'il consiste en un jeu (*allusio*) sur les lettres ou phonèmes. Cet acte de naissance d'un concept critique appelé à une grande fortune s'accompagne de la définition suivante :

> Il y a allitération toutes les fois que des mots qui se suivent, soit deux, soit trois, commencent par les mêmes consonnes, avec éventuellement d'autres voyelles, ou par les mêmes syllabes, ou encore par les mêmes voyelles [60].

Ce phénomène, ajoute-t-il, plaît infiniment au début et à la fin des vers : *Sœua sedens super arma* [61], *Tales casus Cassandra canebat* [62], *Longe sale saxa sonabant* [63], mais aussi au milieu, bien que l'oreille y soit moins attentive. L'allitération est de plus extrêmement agréable quand elle est redou-

56. *En.*, I, 500.
57. *En.*, III, 549.
58. *Georg.*, I, 356.
59. *En.*, X, 1.
60. *Dialoge*, p. 398-399.
61. *En.*, I, 295.
62. *En.*, III, 183.
63. *En.*, V, 866.

blée dans le même vers, soit avec des phonèmes différents, *Magna Manes ter uoce uocaui* [64], soit avec les mêmes, *Nunc rapidus retro atque æstu resoluta resorbens* [65], ou quand elle enjambe d'un vers sur l'autre, *Verba uocantis / Visa uiri* [66]. Plus rare et donc particulièrement plaisante celle où les syllabes qui consonent s'enchaînent, partie à la suite et partie avec intervalle, *Aut ulla putatis / Dona carere dolis Danaum* [67].

Soulignant la qualité sensuelle de telles rencontres : (*aures mulcet, auribus affert quandam titillationem*), il étend d'abord le concept à la rencontre des syllabes finales et initiales, comme *ære ruebant* [68], *lato te limina ducam* [69], *sidera retro* [70], ne manquant pas de relever le cas où les deux syllabes sont les mêmes, produisant alors une sorte de *complosio*, comme dans *Oceano nox* [71]. Toutefois, et bien que la *complosio*, on l'a dit, soit plus conforme à la langue grecque, la rencontre des mêmes voyelles, si elle intervient rarement, est encore plus plaisante, comme dans *Pelio Ossam* [72].

Alors qu'il conserve le mot d'*alliteratio* à ce dernier phénomène, Pontano préfère désigner par le mot *conflictatio* des jeux plus compliqués de rencontres de consonnes, syllabes, voyelles au début, en fin ou en milieu des mots, étudiant avec une grande subtilité l'*allusio* des dernières syllabes entre elles, *Sterneret æquor aquis* [73], des médianes et des premières, *qua semita monstrat* [74], des premières et des finales dans le beau vers à huit accents :

Nec iam se capit unda, volat uapor ater ad auras [75],

des deux premières et d'une médiane, *relegens errata retrorsum* [76], l'assonance des premières, médianes et finales, *fulmineus Mnestheus* [77], avec homeotéleute, l'homotéleutie en *æ* de trois mots consécutifs, *stant terræ defixæ hastæ* [78], la consonance de la syllabe finale du dernier mot du vers avec celle du mot en première, deuxième, troisième et quatrième place :

Stringentem ripas et pinguia culta uomentem [79]
uenerat extinctam ferroque extrema secutam [80],

64. *En.*, VI, 506.
65. *En.*, XI, 627.
66. *En.*, IV, 460-61.
67. *En.*, II, 44.
68. *En.*, I, 35.
69. *En.*, IX, 323.
70. *En.*, IV, 489.
71. *En.*, II, 250.
72. *En.*,
73. *En.*, VIII, 89.
74. *En.*, I, 418.
75. *En.*, VII, 466.
76. *En.*, III, 690.
77. *En.*, IX, 812.
78. *En.*, VI, 652.
79. *En.*, VIII, 63.
80. *En.*, VI, 457.

et citant cette suite de trois vers :

terribilem cristis galeam flammasque uomentem
Fatiferum ensem loricamque ex aere rigentem,
Sanguineam, ingentem [81]...

il ajoute : « Chaque fois que j'entends réciter, écrit-il, ou que je me chante à moi-même les vers suivants, j'en ai l'oreille et l'âme agréablement chatouillées ».

Tant il est vrai qu'ici, comme dans les vers de Racine, *Ariane ma sœur de quel amour blessée Vous mourûtes aux bords où vous fûtes laissée*, le plaisir est le vrai guide, plaisir de l'oreille, qui elle-même ouvre la voie à l'acquiescement de l'âme.

Naturellement, dans ce bref exposé dont Pontano lui-même n'occupe qu'une modeste partie, j'ai inévitablement resserré et donc affreusement appauvri une analyse poursuivie sur une bonne quarantaine de pages, riche de centaines de citations procurées à foison par une longue intimité avec le poète, commentées par un poète, doué lui-même d'un sens exquis du rythme, doublé d'un critique, capable d'inventer pour rendre compte de ses impressions un outil conceptuel d'une rare subtilité.

Mais il est clair à présent qu'en dépit de points communs Pontano et Scaliger, évoqué tout à l'heure, défendent des positions inverses. L'un s'intéresse à la *mimesis* et en passant seulement rappelle l'éminente valeur de la belle *uarietas* : l'autre recherche avant tout la belle *uarietas* et accessoirement accorde au vers une valeur mimétique. Pour lui la poésie est un système auto-référentiel, autonome, qui n'a pas besoin de renvoyer à autre chose, à une réalité sensible. Conception plus moderne peut-être, qui instaure ainsi un domaine qui est à lui-même sa propre norme, sécrète lui-même ses propres lois. Si l'on reprend la définition donnée tout à l'heure du *numerus* comme *concinnitas orationis apta rei quæ significatur*, l'un s'attache avant tout à développer à travers l'*aptum* l'aptitude du vers à représenter vivement la chose ; l'autre, avec un autre tempérament, privilégie la musique, l'harmonie intrinsèque : *concinnitas*. Confesserai-je que, découvrant pour la première fois ces pages de critique poétique, le modeste lecteur que je suis, tel Pantagruel entendant soudain les paroles gelées, avait l'impression, sourd jusque-là, d'ouïr pour la première fois les musiques de l'*Énéide* ? Mais le simple lecteur se laisse facilement éblouir : aux spécialistes du vers de nous dire si et dans quelle mesure de telles analyses, abstraction faite de leur intérêt historique, anticipent sur les recherches extrêmement fines des métriciens et des rythmiciens d'aujourd'hui et si et dans quelle mesure elles les peuvent encore enrichir.

81. *En.*, VIII, 620.