



**HAL**  
open science

## Schémas métriques et structures épiques

Antoine Foucher

► **To cite this version:**

Antoine Foucher. Schémas métriques et structures épiques. *Florentia Iliberritana*, 2018, 29, pp.25-50.  
hal-02139142

**HAL Id: hal-02139142**

**<https://normandie-univ.hal.science/hal-02139142v1>**

Submitted on 24 May 2019

**HAL** is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

# Schémas métriques et structures épiques

Antoine FOUCHER  
*Université de Caen*

## *Résumé*

Les schémas métriques fournissent-ils des indications sur la composition du texte épique? À la suite du travail de G.E. Duckworth sur le chant IV de l'*Énéide*, l'étude de ces schémas révèle de fait l'attention portée par le poète à la composition micro-structurale plutôt que macro-structurale grâce à l'utilisation de schémas opposés ou inverses, voire particuliers comme l'hexamètre spondaïque.

## *Abstract*

Do the metric patterns supply indications on the composition of the epic text? Following the work of G. E. Duckworth on the song IV of the *Aeneid*, the study of these patterns reveals actually the attention carried by the poet to the microstructural composition rather than macrostructural thanks to the use of opposite, inverse or identical patterns, even particular as the spondaic hexameter.

*Mots-clés:* schémas métriques, hexamètre spondaïque, composition, *Énéide*.

## *Introduction*

Depuis la fin du XIX<sup>ème</sup> siècle, l'étude des schémas métriques de l'hexamètre latin connaît un succès qui ne se dément pas. De Drobish à Ceccarelli<sup>1</sup> en effet, ce type d'analyses a permis de mettre en lumière d'une part les tendances qui distinguent l'hexamètre latin de l'hexamètre grec et, d'autre part, à l'intérieur même du corpus fourni par l'hexamètre latin, les caractéristiques propres aux vers des différents genres (épopée, satire, poésie didactique) et, à l'intérieur

1. DROBISH 1866, CECCARELLI 2008.

de chaque genre, les différences entre poètes ou groupes de poètes. Le travail le plus abouti en ce domaine est aussi le plus récent, c'est celui de L. Ceccarelli<sup>2</sup>.

Dans l'histoire de ce type d'analyses on placera à part les travaux de G. E. Duckworth. Commencés dans les années 60 par une thèse<sup>3</sup> puis développés par une série d'articles<sup>4</sup>, ils ont abouti à un ouvrage devenu un classique aujourd'hui dans la communauté des spécialistes de l'hexamètre latin<sup>5</sup>. S'ils conduisent également à une vue d'ensemble des schémas de l'hexamètre latin, ils ont, dès le début, un mérite que n'ont pas les autres travaux de ce genre: s'ils s'appuient évidemment sur les statistiques, ils font du schéma métrique un instrument de l'analyse stylistique. Le schéma devient dès lors un principe d'écriture qui, dans des séries d'hexamètres, fait se suivre, fait varier ou alterner des schémas identiques, opposés ou inverses<sup>6</sup>. La dimension stylistique des travaux de G. E. Duckworth a été, croyons-nous, injustement sous-évaluée et de ce point de vue, il faut saluer le travail de W.-Y. Yeh<sup>7</sup> qui a trouvé dans les travaux du métricien américain, à propos des poésies de Pétrone et notamment de la *Troiae halosis*, les principes d'une méthode d'analyse.

On peut donc, comme W.-Y. Yeh, s'inspirer de ces travaux et sans doute aller plus loin que lui en se demandant si ces schémas ne sont pas davantage qu'un principe d'écriture poétique mais un principe de structuration, à différents niveaux, du texte épique. Il se trouve que l'article fondateur de G.E. Duckworth<sup>8</sup>, de par les exemples qu'il emprunte au chant IV de l'*Énéide*, fournit la matière même de cette réflexion même si le métricien américain ne l'a pas poussée plus avant. Comme G. E. Duckworth, il faut toutefois dès à présent affirmer que ce serait une vue de l'esprit et un exercice beaucoup trop simpliste que de vouloir réduire la structuration du texte épique à l'utilisation des schémas identiques ou différents. Néanmoins, il nous a paru possible, en nous appuyant sur une analyse détaillée du chant comme l'avait fait en son temps G.E. Duckworth, de montrer avec encore plus de netteté que les schémas contribuent de manière importante à la structuration du texte épique.

2. CECCARELLI 2008, p. 54-85.

3. DUCKWORTH 1962.

4. DUCKWORTH 1964, 1965, 1966, 1967, 1968.

5. DUCKWORTH 1969.

6. Pour les définitions, voir DUCKWORTH 1964, p. 33. Les schémas "reverses" sont DSSS/SSSD; SDSS/SSDS; DDDS/SDDD; DDS/DSD. SSDD, DDSS, SDSD et DSDS sont à la fois des schémas "reverse" et "opposite".

7. YEH 2007, notamment p. 216-259.

8. DUCKWORTH 1964.

Compte tenu de la particularité du chant IV, le plus tragique des chants de l'*Énéide*<sup>9</sup>, nous commencerons précisément par étudier le rôle des schémas dans les dialogues, puis nous nous arrêterons au rôle d'un schéma particulier qui est celui du vers spondaïque, enfin nous verrons aux niveaux macro-structurel et micro-structurel selon quels principes les schémas contribuent à structurer le texte épique.

### 1. *Schémas métriques et dialogues*

Le chant IV présente cette caractéristique, plus encore que d'autres chants, qu'il fait se succéder parties narratives et parties dialoguées<sup>10</sup>. Nous précisons dès maintenant que nous inclurons dans cette dernière catégorie tous les monologues (invocations, imprécations) que le personnage principal du chant, Didon, produit<sup>11</sup>. Ce chant offre donc un terrain privilégié pour étudier la façon dont le poète utilise les schémas métriques pour insérer le dialogue à l'intérieur du récit, pour structurer les parties oralisées et comment enfin il les utilise pour retourner au récit.

#### 1.1 LES INSÉRENDES

On distinguera deux catégories d'insérendes en fonction de leur longueur: les insérendes développées, les plus fréquentes, et les insérendes restreintes, plus rares.

Ces dernières se limitent à un vers au plus et semblent correspondre à des interventions qui ne sont pas décisives dans l'économie d'ensemble du chant. C'est le cas de la réponse d'Anna à la première intervention de Didon<sup>12</sup>, qui ne fait que l'encourager dans ses sentiments; ou encore celui de la réponse de Junon aux propos de Vénus qui introduit la présentation de la ruse visant à unir Énée et Didon mais dont le récit détaillé sera fait plus tard<sup>13</sup>; ou celui du message de Mercure à Énée qui ne fait que reproduire les ordres de Jupiter<sup>14</sup>, que celui-ci a transmis à Mercure un peu plus tôt. On constate par conséquent que tous ces

9. WLOSOK 1976; PEROTTI 1990; SWANEPOEL 1995; KRUMMEN 2004; DANGEL 2009.

10. Pour un examen de ces parties dialoguées, voir HIGHET 1972, p. 291-343; sur le rôle des discours dans le chant IV, voir HEINZE 1993, p. 321-329.

11. Mais nous excluons les passages en discours indirect libre (4, 283-284 et 291-294); pour une analyse de ces passages voir LAIRD 1999, p. 167-183.

12. 31 *Anna refert*.

13. 114...*Tum sic exceptit regia Iuno*.

14. 265 *Continuo inuadit*.

propos émanent plutôt de personnages secondaires qui n'ont pas un rôle déterminant dans l'économie du drame qui se joue.

Les insérendes développées présentent en revanche toutes un ensemble de 3 ou 4 vers dont le dernier introduit directement les propos du locuteur. Pour étudier ces insérendes, on regroupera d'un côté les insérendes liées aux propos de Didon, d'un autre, celles liées aux propos d'Énée, d'un dernier enfin, celles liées aux propos des dieux et déesses.

Les insérendes correspondant aux propos de Didon sont au nombre de 8. L'insérende introduit non seulement les propos de la reine, mais fournit également des précisions sur l'état d'esprit du locuteur. Dans le cas de Didon, ce sont les différents niveaux de son égarement qui sont indiqués avec plus ou moins de détail, comme le montrent les exemples suivants:

8 *cum sic unanimam adloquitur male sana sororem*<sup>15</sup>

304 *Tandem hisAenean compellat uocibus ultro*

364 *luminibus tacitis et sic accensa profatur*<sup>16</sup>

Ces insérendes reposent sur des structures remarquables, à plus d'un titre. Tout d'abord le poète est attentif à distinguer soigneusement, par des schémas différents, l'insérende du début du discours direct. Le cas le plus frappant est sans doute fourni par l'insérende du discours dans lequel Didon adresse ses reproches à Énée quand elle a compris qu'il cherchait à lui dissimuler son départ:

304-305 *Tandem his Aenean compellat uocibus ultro*: SSSS

« *Dissimulare etiam sperasti, perfide, tantum*<sup>17</sup> DDSS

Les insérendes reposent aussi sur des structures syntaxiques remarquables. Un bel exemple nous est fourni par la première insérende du chant IV. En effet, elle repose sur un *cum inversum*<sup>18</sup> qui souligne l'impatience, dans tous les sens du terme, de Didon.

8 *cumsic unanimam adloquitur male sana sororem* SDDD

15. AUSTIN 1955, p. 28: « Notice the rhythm of the line; the elision at the end of the second foot, and the absence of the third-foot caesura, give a metrical picture of urgency ».

16. AUSTIN 1955, p. 113. Voir aussi *Aen.* 4, 533 *Sic adeo insistit secumque ita corde uolutat; 589-590 terque quaterque manu pectus percussa decorum/fauentisque abscissa comas...*

17. AUSTIN 1955, p. 98-99. La rage de Didon se traduit par les élisions dans les deux vers. En revanche, les sifflantes et les dentales caractérisent seules le début des propos de la reine.

18. Sur la valeur dramatique de ce tour, voir CHAUSSERIE-LAPRÉE 1969, p. 561-595.

Ajoutons que dans ce cas la clausule allitérante, ainsi que l'emploi des deux adjectifs de part et d'autre de la forme verbale, donnent une force particulière aux premiers propos du drame qui commence.

Lorsque l'égarément de Didon est à son comble, l'insérende disparaît en tant que telle; le verbe de déclaration est limité à la forme en incise, et le récit est mêlé dans le même vers au discours direct:

590-591 *flauentisque abscissa comas* «*Pro Iuppiter ! ibit* SSDS  
*hic,*» ait «*et nostris inluserit aduena regnis!*<sup>19</sup> DSSD

Les interventions d'Énée sont beaucoup moins nombreuses puisqu'il n'y a en fait que deux discours d'Énée: celui qu'il adresse à Didon en réponse à ses premiers reproches, et celui qu'il adresse, après la vision d'une divinité qui ressemble à Mercure, à ses compagnons pour les exhorter à partir au plus vite. Dans le premier cas, l'insérende est constituée d'un ensemble de 2,5 vers. Les deux premiers, liés par une rime<sup>20</sup>, insistent sur l'obéissance d'Énée à l'avertissement de Jupiter et sur la difficulté à étouffer son chagrin. Le dernier demi-vers montre en revanche comment, de façon lapidaire, Énée réplique aux propos de Didon:

331-333 *Dixerat. Ille Iouis monitis immota tenebat* DDDS  
*lumina et obnixus curam sub corde premebat.* DSSS  
*Tandem pauca refert: « Ego te, quae plurima fando*<sup>21</sup> SDDS

Dans le second cas<sup>22</sup>, le discours d'Énée à ses compagnons est présenté comme une réaction subite à la vision de Mercure. Là encore, le verbe de déclaration n'est même pas utilisé; le verbe et le rejet soulignent seulement la hâte qui possède Énée après sa vision.

Les propos tenus par les dieux sont en revanche bien plus nombreux que ceux d'Énée. Junon, Vénus, Jupiter et Mercure sont les divinités qui s'expriment dans le chant IV. Les insérendes conservent leur propre fonctionnement comme les insérendes précédentes. Celle des premiers propos de Junon est tout fait

19. Voir le commentaire de SOUBIRAN 1961, p. 43.

20. AUSTIN 1955, p. 106.

21. AUSTIN 1955, p. 105-107. C'est le seul discours d'Énée.

22. 571-573 *Tum uero Aeneas subitis exterritus umbris/corripit e somno corpus sociosque fatigat/praecipitis.*

caractéristique de la manière de Virgile<sup>23</sup>: les deux premiers vers reposent sur un même schéma (DSSS) et sur une structure syntaxique unique (proposition subordonnée temporelle), et ils sont unis par la rime. L'insérende s'oppose de ce point de vue auver qui introduit au présent le propos de la déesse, avec une forte hyperbate (*talibus...dictis*) permettant de clore cette insérende. Celle qui introduit la réponse de Vénus<sup>24</sup> est exactement symétrique: deux vers présentant un même schéma (SDDS), tandis que le troisième introduit une légère variation (SSDS). L'introduction des propos de Jupiter<sup>25</sup> présente un fonctionnement légèrement différent: les trois premiers vers relient les propos du dieu à ce qui précède, et ce sont deux couples de schémas qui structurent l'insérende:

219-222 *Talibus orantem dictis arasque tenentem* DSSS  
*audiit Omnipotens, oculosque ad moenia torsit* DDDS  
*regia et oblitos famae melioris amantis.* DSSD  
*Tum sic Mercurium adloquitur ac talia mandat*<sup>26</sup>: SDDS

Il est remarquable qu'une même ligne phonique autour de la dentale sonore parcourt l'ensemble constitué par ces quatre vers. Cette ligne se trouve renforcée par l'écho, aux endroits stratégiques du vers (c'est-à-dire en fin du vers), de la dentale. Ajoutons enfin que, comme nous l'avons vu précédemment, le premier vers du discours direct est porté par un schéma DDDS qui s'oppose à celui du premier vers de l'insérende.

Les insérendes obéissent donc à une construction soignée reposant sur des ensembles constitués de 3 ou 4 vers. L'opposition des schémas permet toujours de distinguer ce qui est l'introduction précise des propos du contexte de l'énonciation.

## 1.2 LES DISCOURS

Avant de voir comment sont ménagés les retours au récit, nous devons nous arrêter sur ce qui constitue un élément central de ce chant IV, ne serait-

23. 90-92 *Quam simul ac tali persensit peste teneri/cara Iouis coniunx nec famam obstare furori/talibus adgreditur Venerem Saturniadicis.*

24. 105-107 *Olli (sensit enim simulate mente locutam,/quo regnum Italiae Libycas auerteret oras)/sic contra est ingressa Venus.*

25. 219-222 *Talibus orantem dictis arasque tenentem/audiit Omnipotens, oculosque ad moenia orsit/regia et obitos famae melioris amantis./Tum sic Mercurium adloquitur ac talia mandat.*

26. Sur la prosodie de *-tur*, voir AUSTIN 1955, p. 80. L'héptémimère et l'impossibilité de la pentémimère à cause de l'élision donnent en effet une solennité particulière aux propos de Jupiter.

ce que par leur nombre<sup>27</sup>. On dénombre en effet, si l'on excepte la très courte intervention d'Iris à la toute fin du chant, 20 parties correspondant à du discours direct. On remarquera que ces différentes parties qui correspondent à des dialogues ou à des monologues, révèlent un équilibre certain. Une seule exception notable ne nous étonnera cependant pas: il s'agit des lamentations de Didon aux vers 591-630. Cette rapide présentation effectuée, il nous faudra nous demander si les schémasmétriques contribuent à structurer ces parties.

Nous nous intéresserons pour commencer au premier schéma et au dernier schéma de ces 20<sup>28</sup> parties oralisées (le premier schéma correspond au début de la partie, le second, à la fin):

- 1: DSSS; DDSS (6-29): confidences de Didon à sa soeur
- 2: DSDS; SDSS (31-53): réponse d'Anna
- 3: DSSD; SDDS (94-104): propos de Junon
- 4: SSDS; DSSS (107-114): réplique de Vénus
- 5: DDSD; DDSS (115-127): plan de Junon pour unir Didon à Énée
- 6: DDSS; DDSD (206-218): prière de Iarbas
- 7: DDDS; DSSS (223-287): Jupiter confie une mission à Mercure: rappeler Énée à l'ordre
- 8: DSSS; SSSD (265-276): propos de Mercure à Énée
- 9: DDSS; DSSS (305-330): reproches de Didon à Énée
- 10: SDDS; DSD (333-361): défense d'Énée
- 11: DDDS; DSDD (365-387): réponse de Didon
- 12: DSDS; DDDS (414-436): prière de Didon à Anna
- 13: SSDS; DDDS (478-498): Didon cache à sa sœur sa décision de mourir
- 14: DSDS; SDDS (534-552): monologue de Didon
- 15: DDSS; DSSS (560-570): rappel à l'ordre adressé à Énée par l'apparition de Mercure
- 16: DDDS; DSSS (573-579): Énée presse ses compagnons à partir
- 17: SSDS; DSSS (590-629): malédiction de Didon

27. HIGHET 1972, p. 294.

28. Nous n'avons pas retenu la très courte intervention d'Iris à la toute fin du chant (702-703).

- 18: SDSS; DDDS (634-640): Didon s'adresse à Barcé  
 19: SDDS; DSSD (651-662): dernières paroles de Didon  
 20: SSDS; DSDS (675-685): désespoir d'Anna à la vue de sa sœur mourante

Cette présentation appelle plusieurs remarques. Tout d'abord on soulignera l'extrême variété des schémas mis en œuvre au début et à la fin des parties oralisées. Les schémas remarquables (DDDS, DSSS et SSSD) ne composent qu'une petite partie des schémas utilisés, sans qu'on puisse dégager des tendances nettes. Le rapport qui unit début et fin n'est pas non plus très évident: hormis 3 cas<sup>29</sup> où le schéma de la fin est l'inverse ou l'opposé du schéma du début, on ne peut que souligner que ces schémas sont par ailleurs systématiquement différents. Cette différence vaut pour chaque prise de parole, mais aussi pour les ensembles composés par un dialogue ou par des parties oralisées qui s'inscrivent dans une même économie dramatique (celles que nous avons fait apparaître dans la présentation par le regroupement de certaines de ses interventions). Cette variété se retrouve-t-elle à l'intérieur des parties où le discours direct est mis en œuvre, les schémas y jouent-ils un rôle structurant? Pour le savoir, nous nous arrêterons sur les deux textes les plus longs (29 et 39 vers): la réponse d'Énée à Didon (v. 333-361) et les lamentations de Didon (v. 591-630).

La composition du premier passage<sup>30</sup> est claire et elle s'ordonne de la façon suivante:

- 1) 333-336: Énée rappelle, malgré sa décision, son indéfectible attachement à la reine. Les deux premiers vers sont liés par une rime, le dernier est rythmé par l'anaphore de *dum* (SDDS-DDSD).
- 2) 337-339: Énée expose brièvement ses arguments: il n'a pas cherché à dissimuler sa fuite et n'a pas prétendu devenir un époux (SDDS-SSSS).
- 3) 340-344: Il rappelle que, s'il pouvait décider seul, ses pas le conduiraient à Troie (SDDS-DDDS).
- 4) 345-350: Son destin le conduit vers l'Italie et Didon tient tout autant à Carthage (SDDD-DSSD).
- 5) 351-355: Le souvenir d'Anchise, l'évocation d'Ascagne invitent Énée à suivre son destin (DSDS-SDSS).
- 6) 356-359: Énée va obéir au messager des dieux dont il a entendu la voix (DSSS-SSSS).

29. 3, 7, 8.

30. Sur ce discours, voir LOUTSCH 2013; et aussi AUSTIN 1955, p. 105-113.

- 7) 360-361: Deux vers, dont le dernier incomplet, finissent le propos. Cette conclusion est sèche et invite Didon à ne plus importuner Énée (DDSD-DSD).

Si nous avons déjà souligné le rôle des vers spondaïques, on notera que l'opposition entre ce qui aurait pu être le destin d'Énée et ce qu'il est aujourd'hui de par la volonté de Jupiter correspond non seulement à l'usage de *sed nunc* (345) et à l'anaphore du mot *Italiam* (345-346), mais surtout à l'opposition des schémas métriques (344 DDDS-345 SDDD). C'est à cet endroit que bascule l'argumentation d'Énée.

Le passage où s'expriment le désespoir et la colère de Didon qui se répand en imprécations quand elle voit la flotte troyenne s'éloigner n'est pas composé avec moins de soin. La première partie (591-606) recèle surtout les regrets de Didon devant l'impossibilité de poursuivre les Troyens, de faire payer à Énée sa trahison. La seconde partie (607-630) est occupée par l'invocation aux dieux qui précède les imprécations de la reine. La composition de ces deux parties semble offrir une certaine symétrie. En effet, chacune de ces deux parties est divisée en deux et est articulée autour d'un *tum* (597 et 630). Dans la première partie, ce *tum* est précédé d'un vers spondaïque (596). Dans la seconde partie, le *tum* est précédé d'un vers de schéma DSSS qui fait écho, de manière inverse, au schéma du vers (607) qui commence la prière, SSSD. Le vers qui clôt ce second mouvement est aussi de schéma DSSS. Le début de l'invocation aux dieux est aussi particulièrement bien agencé du point de vue des schémas:

607-611 *Sol qui terrarum flammis opera omnia lustras*, SSSD  
*tuque harum interpres curarum et conscia Iuno*, SSSS  
*nocturnisque Hecate triuivis ululata per urbis SSSD*  
*et Dirae ultrices et di morientis Elissae SSSD*  
*accipite haec, meritumque malis aduertite numen*<sup>31</sup> SSDS

L'invocation repose exclusivement sur un même schéma à l'exception d'un seul où il est justement question de Junon. La formule de prière (611) repose quant à elle sur un schéma différent, à deux pieds initiaux identiques.

Les parties oralisées répondent donc à une structuration claire, y compris quand les passions les plus fortes les animent à laquelle contribuent les schémas

31. AUSTIN 1955, p. 177.

métriques, notamment ceux qui présentent le plus grand déséquilibre, vers spondaïque bien sûr mais aussi vers à 3 spondées ou 3 dactylies successifs. Il nous reste à voir comment le poète ménage le retour au récit<sup>32</sup>.

### 1.3 LE RETOUR AU RÉCIT

Le caractère formulaire de ces transitions est assurément plus grand et les formules reposant sur le participe passé ou un parfait ou plus-que-parfait d'un verbe de déclaration sont particulièrement nombreuses<sup>33</sup>. On remarque aussi que ces formules sont brèves et qu'elles n'occupent donc qu'une partie du vers qui amène le retour au récit. Ces formules héritées de l'épopée grecque sont-elles soutenues par le recours à des schémas particuliers?

On remarquera que dans tous les cas le vers de transition vers le récit est différent de celui qui clôt le discours direct. Pour autant, les schémas ne sont ni opposés ni inversés par rapport à ce qui précède immédiatement, sauf à de rares exceptions, deux fois au total. La première s'explique sans doute par l'inflexibilité qu'Énée oppose aux derniers propos de Didon qui évoque l'enfant qu'elle avait eu avec lui (330 = DSSS; 331 = DDDS). La seconde correspond à l'image de Mercure qui apparaît à Énée et qui lui enjoint de partir sans délais (569 = DDDS; 570 = DSSS).

32. Si nous ne consacrons pas un développement à l'analyse des parties narratives, c'est pour garder à notre travail une dimension raisonnable. Cependant il paraît évident que les récits laissent apparaître une construction reposant en partie sur l'utilisation des schémas. La partie narrative la plus développée de ce chant (129-197) le confirme: si l'on met de côté le vers initial (129 DDSS), le récit commence avec le schéma SDSS (130, la jeunesse se rassemblant pour la partie de chasse), schéma que l'on retrouve au vers 133 (la reine se fait attendre), puis au vers 136 (la troupe se met enfin en marche) et enfin au vers 142 (Énée se distingue par sa beauté au milieu de cette troupe). Intervient une comparaison (143-149) dont la conclusion est très nettement signalée par l'utilisation de deux schémas inverses (149 DDSS et 150 SSDD). Le retour au récit (151) est marqué par un vers spondaïque. Cette partie du récit s'attarde d'abord sur la troupe des chasseurs et leurs proies jusqu'au vers 155 (DDDS) puis sur Ascagne à compter du vers 156 (également DDDS). Le récit se poursuit et on retrouve comme au vers 129 l'adverbe *interea*, cette fois souligné par un hiatus interlinéaire (160) dans un vers à la qualité sonore indéniable (cf. AUSTIN 1955, p. 67) et de schéma DSSS, schéma que l'on retrouve au vers 169, marqué par la répétition de *primus* (AUSTIN 1955, p. 69), qui fournit en quelque sorte la conclusion de cet épisode. Suit la description des effets de la Renommée (173-197). Ce développement commence et finit sur un schéma SDSS. On retrouve ce schéma au vers 178 (généalogie de la Renommée) ainsi qu'au vers 190 qui introduit les propos que répand la Renommée: le début du discours indirect (191-192) passe également par ce schéma. Le discours rapporté est d'ailleurs lui-même soigneusement encadré par l'utilisation de *haec* (189 et 195) et d'un même schéma SDDS. Il paraît donc clair que les passages narratifs ne sont pas moins bien structurés que les discours pour ce qui est des schémas métriques; cf. aussi *infra*, p. 111 sq.

33. Voir sur l'emploi des temps, ADEMA 2005.

En revanche, le retour au récit est assez souvent associé au schéma DSSS dont on sait qu'il constitue le schéma épique latin par excellence. Ce schéma semble dès lors ramené, dans deux cas, à une expression formulaire reposant sur l'utilisation de l'adjectif *tales*:

219 *Talibus orantem dictis aras que tenentem*  
362 *Talia dicentem iam dududus mauersa tuetur*

Dans les trois autres cas, le mot explicitement lié à la parole se trouve placé à la césure penthémimère:

388 *His medium dictis sermonem abrumpit et auras*<sup>34</sup>  
570 *femina. » Sic fatus nocti se immiscuit atrae.*  
579 *dextra feras. » Dixit uaginaque eripit insem*

Néanmoins c'est l'expression d'une variété qui là encore domine, même là où, précisément, le formulaire épique tend à imposer des expressions identiques ou presque. À la fin du chant, le retour au récit après les imprécations d'Énée est introduit de la sorte:

630 *Haec ait, et partis animum uersabat in omnis.*

Quelques vers ensuite, après les propos de Didon à la nourrice de Sychée, on trouve aussi:

641 *Sic ait. Illa gradum studio celerabat anili.*

Le formulaire ne fait pas obstacle au récit ou à la description: le poète a voulu souligner l'empressement de la nourrice à exécuter les ordres de la reine.

Les insérendes, les parties oralisées, le retour au récit sont autant de moments qui structurent l'économie dramatique du chant IV. Les insérendes, constituées par des ensembles de 3 ou 4 vers, les retours au récit, plus brefs et qui sont des concessions à la tradition épique, mettent en œuvre des schémas variés qui valent moins par eux-mêmes que par les combinaisons qu'ils suscitent. Le principe partagé par tous ces éléments est celui d'une distinction de ces structures épiques par des schémas nécessairement différents. Les dialogues ou

34. Voir le commentaire de SOUBIRAN 1961, p. 41; et aussi AUSTIN 1955, p. 120.

le monologue obéissent eux aussi à ce principe, et les schémas contribuent pour une part aussi à en structurer les divers éléments.

## 2. *Un schéma métrique particulier: le vers spondaïque (SSSS)*

Nous commencerons par une précision sémantique. Nous appelons vers spondaïque l'hexamètre qui présente aux quatre premiers pieds des spondées. Cette définition paraîtra sans doute plus lâche que celle qui reconnaît dans l'hexamètre spondaïque, en plus des quatre premiers pieds spondaïques, également un cinquième pied spondaïque; mais elle a l'avantage d'être mieux adaptée à la construction de l'hexamètre latin. En effet les vers à clausule spondaïque (autrement dit avec un 5<sup>ème</sup> pied spondaïque) apparaissent d'abord comme une caractéristique de l'hexamètre grec, notamment homérique, et J. Soubiran<sup>35</sup>, dans un travail fondamental, a montré d'une part que cette structure métrique particulière entraînant des dispositions verbales particulières (mot long à la clausule), et d'autre part que les attestations latines de ce type de vers étaient beaucoup moins nombreuses qu'en grec (33 exemples seulement chez Virgile<sup>36</sup>).

En revanche, l'hexamètre à 4 pieds spondaïques est beaucoup mieux représenté en latin, et son histoire dans l'épopée latine conditionne en partie l'utilisation qu'en fait Virgile dans l'*Énéide*. Le vers spondaïque est en effet associé aux débuts de la poésie latine notamment grâce à Ennius, qui le place au premier des schémas de l'hexamètre (16,17%) et rompt en cela avec le schéma préféré de l'épopée homérique (DDDD). Mais Ennius constitue en quelque sorte une exception tout comme d'ailleurs Cicéron (13,99%) et Catulle (8,82%)<sup>37</sup> qui ont respectivement placé le schéma SSSS en deuxième et en cinquième position, pour des raisons différentes, moins linguistiques que littéraires (l'imitation des modèles hellénistiques, ainsi Aratos chez Cicéron). De fait, dès Lucrèce (5,55%), ce schéma rétrograde en 7<sup>ème</sup> position. Le pourcentage continue de diminuer chez Virgile, dans les *Bucoliques* (4,82%), pour remonter ensuite légèrement dans les *Géorgiques* (5,72%), puis, surtout, dans l'*Énéide* (7,09%), précisément en raison de la tradition générique qui remonte à Ennius. En dépit de ces variations, le schéma SSSS reste donc attaché au genre épique, en raison de sa coloration archaïsante<sup>38</sup>.

35. SOUBIRAN 1969.

36. DE NEUBOURG 1986, P. 167.

37. YEH 2007, P. 232.

38. *Ibid.*, p. 258.

## 2.1 RÉPARTITION ET LOCALISATION

Compte tenu de son histoire, le vers spondaïque possède un *ethos* qui le rend particulièrement adapté, par sa lourdeur, à des contextes où la gravité est de mise. On peut toutefois se demander si, plus encore que les autres schémas, les vers spondaïques ne concourent pas aussi à la structuration du texte épique. Pour apporter un premier élément de réponse à cette question, il convient d'étudier leur répartition dans le chant IV de l'*Énéide*. Il n'est pas inutile de rappeler que le pourcentage de vers spondaïques (47 vers soit 6,72%) n'est pas en lui-même significatif, et il ne l'est pas davantage si on le compare aux pourcentages des autres chants<sup>39</sup>. En revanche il est bien plus intéressant de remarquer que ce type de vers disparaît complètement de la fin du chant. En effet, le dernier vers spondaïque<sup>40</sup> correspond justement au moment où Didon, définitivement décidée à mourir, précipite sa fin. Il semble par conséquent que l'intensité dramatique du dénouement se passe de ce schéma pourtant porteur de gravité. Mais d'une part, gravité ne signifie pas pathétique ou tragique et d'autre part l'unité de la fin du chant est telle qu'elle peut faire l'économie de vers qui, en raison de leur lourdeur, paraîtraient réintroduire un indice de démarcation trop significatif. Cela explique sans doute aussi, et c'est une autre caractéristique de l'emploi du vers spondaïque, que les vers spondaïques successifs soient peu représentés: ils ne sont jamais plus de deux et n'interviennent qu'à des moments bien particuliers du chant. Les occurrences de ces couples d'hexamètres spondaïques sont les suivantes:

*86-87 Non coeptae adsurgunt turres, non arma iuuentus  
exercet portusue aut propugnacula bello*<sup>41</sup>

Ces deux vers prennent précisément place au moment où Didon s'abandonne à l'amour que lui inspire Énée, les travaux dans Carthage semblent suspendus aux sentiments de la reine. Cette suspension de l'action ménage en quelque sorte un intermède qui prépare le dialogue Junon-Vénus.

*404-405 it nigrum campis agmen praedamque per herbas  
conuectant calle angusto; pars grandia trudunt*<sup>42</sup>

39. Voici quelques résultats fournis par les index de Ott (dépouillement non exhaustif): *Aen.* 5: 7,29%; *Aen.* 6: 6,79 %; *Aen.* 7: 7,15%; *Aen.* 10: 5,55%; *Aen.* 12: 7,90%.

40. 631 *inuisam quaerens quam primum abrumpere lucem*.

41. AUSTIN 1955, p. 49.

42. *Ibid.*, p. 125.

Ce deuxième couple de vers spondaïques est associé à la comparaison qui dépeint l'activité des Troyens sur le départ. Leur zèle est de fait comparé à celui de fourmis.

450-451 *Tum uero infelix fatis exterrita Dido  
mortem orat; taedet caeli conuexa tueri*<sup>43</sup>.

Le dernier couple illustre l'état mental de Didon qui, comprenant qu'Énée restera inflexible, décide de mourir. Les deux vers forment bien un couple car ils partagent non seulement la même structure métrique mais aussi la même structure phonique. En effet c'est une même ligne phonique bâtie sur la dentale qui parcourt les deux hexamètres, proposant ainsi avec cette suite de dentales une transposition mimétique des sentiments qui agitent douloureusement le cœur de Didon.

Les paires d'hexamètres spondaïques paraissent donc posséder une fonction démarcative particulièrement nette, lorsqu'il s'agit de souligner la fin ou le début d'un épisode important. Cette fonction est d'autant plus soulignée que le redoublement du vers spondaïque coïncide avec un arrêt du récit au profit de la description, d'une hypotypose, qu'elle mette sous les yeux du lecteur un spectacle qui semble se figer ou au contraire celui d'une activité débordante ou encore celui des soubresauts du plus profond désarroi.

## 2.2 NATURE ET FONCTIONS DU VERS SPONDAÏQUE

Cela explique aussi que, hormis le cas des paires d'hexamètres spondaïques que nous venons d'évoquer, un vers spondaïque isolé ne possède pas à lui seul la force suffisante pour jouer ce rôle de démarcation. Tous en effet prennent place au sein de petits ensembles, reposant sur d'autres schémas, de trois ou quatre vers qui, eux, possèdent la force suffisante pour assumer ce rôle. Citons quelques exemples illustrant les différents cas de figure:

3 vers: 208-210 DSDS / SSSS / DDDD

Ces trois vers prennent place dans la prière de Iarbas à Jupiter et correspondent précisément au moment où le roi vient de mettre en cause sous forme interrogative l'utilité des signes célestes envoyés par Jupiter.

43. *Ibid.*, p. 135.

4 vers: 300-303 DDSS / SSSS / DSDD / DSSS

La folie s’empare de Didon. Le vers spondaïque introduit la comparaison et l’antéposition du verbe *bacchari* superposable à celle du verbe *saeuireau* vers précédant qui fait précisément le lien entre les trois premiers vers de cet ensemble (la liaison est également phonique *bem-bacchatur*), le dernier présentant un schéma DSSS caractéristique de l’épopée virgilienne.

Que le vers spondaïque ne soit pas pensé comme devant à lui seul assumer une fonction démarcative est confirmé par le fait que ceux-ci sont très souvent liés à ce qui précède ou à ce qui suit par les enjambements. Ce phénomène est d’autant plus remarquable que l’enjambement prend la forme d’un enjambement mot selon la classification d’E.D. Kollmann<sup>44</sup>. Le rejet est alors limité à un seul mot comme dans cet exemple particulièrement significatif.

124-125 *speluncam Dido dux et Troianus eandem  
deuenient.*

Le mot en rejet prend la forme d’un mot choriambique isolé non seulement par l’enjambement mais aussi par la ponctuation forte associée à la césure trihémimère. Cette association du vers spondaïque à l’enjambement est ici redoublée avec une variation portant sur le temps de la forme verbale en rejet.

165-166 *Speluncam Dido dux et Troianus eandem  
deueniunt.*

Entre la première occurrence et la deuxième, l’union d’Énée et de Didon est consommée et marque le début des malheurs de la reine. Si tous les exemples n’ont pas un rôle structurant aussi remarquable, la fréquence de l’enjambement révèle clairement que le vers spondaïque n’est pas un vers à part mais qu’il est, comme les autres schémas, même si c’est avec une force particulière, un composant du texte épique. Cela paraît d’autant plus vraisemblable que le vers spondaïque, en dépit de sa structure égale, n’est pas uniforme. En effet, la métrique verbale permet de distinguer, au sein de cette catégorie, une multitude de formes, variétés encore renforcées par les particularités de la prosodie, de la métrique et au-delà, de la langue. Dans la mesure où il nous semble impossible de dresser ici une typologie des vers spondaïques, nous nous bornerons à signaler les exemples les plus significatifs.

44. KOLLMANN 1982.

Nous n'avons pas besoin de rechercher très loin dans le chant IV pour montrer combien la métrique verbale sert à distinguer les vers spondaïques. Les deux premières attestations suffisent:

14*iactatus fatis ! quae bella exhausta canebat*<sup>45</sup>  
 35*Esto: aegram nulli quondam flexere mariti*

Le premier vers, présent dans la première intervention de Didon, est de nouveau marqué par l'enjambement, la césure penthémimère le sépare nettement en deux propositions qui, toutes deux, expriment l'admiration de Didon pour Énée. Les participes soulignent la longueur et la grandeur des épreuves subies par Énée en même temps que l'élision semble magnifier l'admiration éprouvée par Didon, tout en préservant la ligne phonique bâtie sur le phonème /a/. Dans le second<sup>46</sup>, qui appartient à la réponse d'Anna, la soeur de Didon, on ne trouve plus d'enjambement; Anna fait valoir à Didon que ce qui a guidé sa conduite passée peut justifier son attitude actuelle: elle doit céder à son inclination pour Énée. L'élision passe sur la concession initiale et les trois mots suivants sonnent comme autant de possibles reproches. La place de *nulli*, lourde de sens, introduit une rime léonine avec un autre mot essentiel, *mariti*. La composition des vers par des dissyllabes (sauf le verbe du pied 5) souligne le calme et la force de conviction qui imprègnent les propos de la soeur de Didon. Le vers 301 n'offre pas moins d'intérêt quant à la métrique verbale: tout le poids du sens repose sur les deux molosses, qui disent la soumission de Didon à la folie amoureuse et le paroxysme de la déraison. Si le premier est un rejet, rattaché à ce qui précède et donc à l'antéposition de la forme verbale du vers 300 *saevit*, le second, par le jeu des homéotéleutes dans la comparaison qui commence après la césure tri-hémimère. La structure phonique ne s'appuie pas sur l'hétérométrie comme au vers 300, mais sur l'homométrie, par nécessité (toutes les syllabes sont longues sauf dans la clausule), et plus précisément encore sur l'inversion des couples de phonèmes (*qualis, excita, sacris*).

Les élisions peuvent aussi, même si elles ne sont pas fréquentes dans le vers spondaïque, modifier la perception que l'on a de ce vers. Ainsi, dans le vers 374, les effets de l'élision se combinent avec ceux de l'enjambement et de l'hiatus interlinéaire: l'allitération est ainsi soulignée et elle oppose la situation d'Énée

45. Sur *iactatus*, AUSTIN 1955, p. 29.

46. Voir aussi dans ce vers le rôle de la diérèse au pied 1, cf. Soubiran 1961, p. 36-37; et surtout Yeh 2007, p. 233.

à l'attitude de Didon tandis que l'élision semble indiquer, de façon mimétique, les résultats du geste de Didon: Énée est devenu une part du royaume de Didon. L'élision de la finale de la forme *excepi* a eu outre l'avantage de permettre la rime léonine *regni...locaui*. Au vers 608, ce sont deux dissyllabes élidés qui commencent le vers spondaïque, lequel contient en outre une troisième élision à l'entrée de la clausule. Si la première élision est due à la structure de l'invocation, les deux autres effacent précisément la source des malheurs de Didon et ôtent ainsi par avance à l'invocation de Junon toute crédibilité.

La structure verbale, métrique et phonique révèle une variété importante qui permet au schéma fixe de ce vers d'échapper à toute monotonie d'une part, et de l'autre de s'insérer parfaitement dans l'ensemble auquel il appartient. Néanmoins cette variété cache mal le fait que les occurrences du vers spondaïque sont inégalement réparties entre narration et parties au discours direct. Un seul vers cependant échappe à cette dichotomie et correspond à une intervention du narrateur:

65 *Heu, uatum ignarae mentes ! quid uota furentem.*

Ce sont les parties narratives qui contiennent le plus de vers spondaïques et leur fonction est à chaque fois la même: ils assurent l'amplification du sens. Celle-ci, portée par le vers spondaïque, est aussi souvent associée à un autre procédé de l'écriture épique, porteur lui aussi d'amplification, la comparaison épique<sup>47</sup>. Nous avons déjà évoqué la comparaison de Didon avec une Thyade<sup>48</sup>, mais de manière plus claire encore, on pourra citer la comparaison des Troyens, quand Énée les pousse à partir, avec des fourmis, ou encore l'inflexibilité d'Énée avec un chêne qui résiste aux vents tempétueux:

444 *consternunt terram concusso stipite frondes*

La concaténation phonique concourt à souligner les effets destourments de Didon:

449 *Tum uero infelix fatis exterrita Dido*

À l'intérieur du récit, les descriptions contiennent bon nombre des vers spondaïques, avec le même effet d'amplification: on a déjà évoqué les effets de

47. Voir Miniconi 1955, p. 139-151.

48. 301-302 *bacchatur; qualis commotais excita sacris/Thyias...*

l'amour sur le pouvoir royal qu'exerce Didon: les travaux de Carthage n'avancent plus<sup>49</sup>. Mais le vers spondaïque sert également la description du cheval de la reine tandis que celle-ci s'attarde encore dans son palais:

133-135 *Massylique ruont equites et odora canum uis;  
Reginam thalamo cunctantem ad limina primi  
Poenorum exspectant, ostroque insignis et auro*<sup>50</sup>

Alors que les Carthaginois attendent la reine, la magnificence du cheval annonce l'épiphanie de la reine, aussi élégante que sa monture. La description de la Renommée oriente l'amplification dans un sens opposé, celui de l'horreur:

181 *monstrum horrendum, ingens, cui quot sunt corpore plumae*<sup>51</sup>

La description du bûcher fait reposer sur le vers spondaïque les éléments les plus signifiants: la taille du bûcher<sup>52</sup>, les invocations aux dieux infernaux effectués par la prêtresse<sup>53</sup>, la présence d'herbes empoisonnées<sup>54</sup>.

La gravité et la lourdeur que l'on prête traditionnellement aux vers spondaïques ne sont donc pas de vains mots. Cette dimension qui leur est se retrouve d'ailleurs dans les parties où ce sont les personnages humains qui interviennent. Ils sont particulièrement bien représentés dans les invocations, nous l'avons déjà remarqué, ou de manière plus large, dès lors qu'il est question des dieux. Il faut en outre remarquer que, sauf exception, tous ces propos constituent des obstacles au sujet principal de ce chant: l'amour de Didon pour Énée. Ainsi au vers 209<sup>55</sup>, Iarbas remet en cause la toute-puissance de Jupiter et déclenche la réaction du roi des dieux qui déclare qu'il ne saurait être question de confier un destin glorieux à une personne autre qu'Énée. De même, alors qu'Énée répond aux reproches de Didon qui a deviné qu'il allait partir, les vers spondaïques soulignent les arguments les plus décisifs qu'il oppose à la reine: Énée n'a jamais pensé au mariage<sup>56</sup>, il doit se soucier du destin de la race troyenne<sup>57</sup>; enfin il rappelle à Didon que c'est la

49. 86-87 *Non coet ae adsurgunt turres, non arma iuuentus/exercet portusue autpropugnacula bello.*

50. AUSTIN 1955, p. 61-62.

51. *Ibid.*, p. 72.

52. 505 *erecta ingenti taedis atque ilice secta.*

53. 509 *Stant arae circum et crinis effusa sacerdos.*

54. 514 *pubentes herbae nigri cum lacte ueneni.*

55. 209 *nequiquam horremus, caecique in nubibus ignes.*

56. 339 *praetendi taedas aut haec in foedera ueni.*

57. 342 *urbem Troianam primum dulcisque meorum.*

vision d'un dieu qui le pousse à partir<sup>58</sup>. La dernière occurrence de vers spondaïque dans les parties oralisées est associée aux vaines imprécations de Didon qui vient de voir les Troyens s'en aller<sup>59</sup>.

La lourdeur est dès lors associée dans les propos des personnages, qu'ils soient dieux ou humains, à un sème négatif, celui d'hypothèses qu'on ne saurait retenir, ou d'arguments qu'on oppose à son interlocuteur, ou d'imprécations dont on ne peut constater que l'inefficacité.

Le vers spondaïque, si reconnaissable et en même temps si rare, apparaît donc comme un schéma métrique extrêmement signifiant: la lourdeur n'est pas seulement porteuse d'une tonalité sombre, funeste, propre au destin tragique, mais elle contribue à l'amplification caractéristique de l'écriture épique. En intervenant dans des ensembles particulièrement importants du texte épique, elle concourt à les structurer et à les rythmer.

### 3. *Les schémas métriques, principes de structuration métrique*

Nous avons envisagé de montrer dans les développements précédents qu'à un niveau micro-structurel, un type de vers particulier d'une part ou un type de texte, en l'occurrence les dialogues (ou monologues) étaient mis en œuvre grâce au jeu des schémas métriques qui contribuent de la sorte à l'architecture du texte épique. Nous voudrions maintenant examiner, en prenant en compte la totalité du chant IV, si, à un niveau par conséquent macro-structurel, le jeu subtil et complexe des schémas contribue à structurer l'ensemble du chant. Cela nous amènera à préciser quelles sont les tendances (on ne peut en effet parler de règles, contrairement à la subtilité virgilienne) qui se font jour dans la combinaison, à proximité ou à plus grande distance, des schémas métriques. Dans cette optique, nous pourrions de nouveau apprécier la contribution de G. E. Duckworth à ce type de recherche, ses résultats et sa méthode pouvant en effet être facilement appliqués à notre étude.

#### 3.1 SCHÉMAS MÉTRIQUES, PRINCIPES DE STRUCTURATION MACRO-STRUCTURELLE?

Si le récit est par essence la matière de l'épopée, il n'est pas dans le chant IV, à la structure si particulière, présent en force. Cependant certaines parties narrées sont particulièrement développées et c'est sur elles que nous nous arrê-

58. 359 *intransent muros uocemque his auribus hausit*.

59. 374 *excepi et regni demens in parte locaui*.

terons. Nous avons choisi comme exemples les vers 129 à 197. Cet ensemble relate à la fois l'union de Didon et Énée lors d'une partie de chasse et les effets de la renommée: autrement dit, un ensemble divisé en deux sous-ensembles, qui paraissent nettement distingués par le jeu des schémas:

129 *Oceanum interea surgens Aurora reliquit* (DDSS, début du premier mouvement)

172 *coniugium uocat, hoc praetexit nomine culpam* (DDSS, fin du premier mouvement)

173 *Extemplo Libyae magnas it Fama per urbes* (SDSS, début du second mouvement)

197 *incenditque animum dictis atque aggerat iras* (SDSS, fin du second mouvement)

À l'intérieur de chacune des deux sous-parties, certains éléments sont mis en valeur là encore par le jeu des schémas:

136 *Tandem progreditur magna stipante caterua* (SDSS, sortie de Didon et des Carthaginois)

142 *infert se socium Aeneas atque agmina iungit* (SDSS, Énée joint les Phrygiens aux Carthaginois)

La comparaison entre Apollon et Énée se trouve elle aussi dans un ensemble bien délimité:

143 *Qualis ubihi bernam Lyciam Xanthique fluenta* (DSDS, début de la comparaison)

149 *tela sonant umeris: haud illo segnior ibat* (DDSS, deuxième partie de la comparaison)

150 *Aeneas, tantum egregio decus enitet ore* (DSDD, fin de la comparaison)

Ce double schéma inversé clôt la comparaison.

Dans le second mouvement, si le schéma SDSS en fournit le cadre, il soutient aussi des points clés du récit:

178 *Illam Terra parens ira inritata deorum* (SDSS, généalogie de la Renommée)

190 *gaudens, et pariter facta atque infecta canebat* (SDSS, paroles mêlées de vrai et de faux répandues par la Renommée)

191-192 *uenisse Aenean Troiano sanguine cretum*

*cui se pulchra uiro dignetur iungere Dido* (SDSS, contenu des propos propagés par la Renommée: union de Didon avec un Troyen)

Le passage qui embrasse cet ensemble 189-195 est d'ailleurs ouvert et fermé par un même schéma SDDS.

Ce que nous avons constaté dans ces passages narratifs de dimension limitée, à savoir la structuration d'ensemble par des schémas métriques de même nature ou inversés, est-il possible de la concevoir pour la totalité du chant? Il semble assez peu probable que dans le cadre d'une performance orale, celle de la récitation, le rappel de schémas identiques ou inversés ait quelque chance d'être perçu, à de très nombreux vers de distance, sauf si la répétition de ses schémas est associée à un formulaire narratif, à l'introduction de parties dialoguées ou monologuées. Ainsi, en se fondant sur le découpage proposé par J.Perret dans son édition<sup>60</sup>, on ne trouvera que des correspondances inégales de schémas métriques entre le début ou la fin des mouvements identifiés:

1 DSSS-172 DSSS; 173 SDSS-278 DDS; 279 SSSS-449  
SDDS; 450 SSSS-583 SSSS; 584 SDSS-705 SDSS

Ce n'est qu'au début et à la fin du chant que les correspondances entre schémas identiques se laissent apercevoir, mais, redisons-le, avec un tel écart que ces correspondances sont peut-être fortuites.

### 3.2 IDENTITÉ ET VARIATION

À un niveau structurel moins grand, nous avons montré en revanche que les schémas métriques contribuaient à délimiter des ensembles plus limités, dans les dialogues comme dans les récits. Aux exemples déjà vus, nous pouvons ajouter: le début et la fin de la première intervention d'Anna<sup>61</sup>, le début et la fin du premier discours de Junon<sup>62</sup>, le début et la fin du discours de Jupiter à Mercure<sup>63</sup>, le début et la fin du discours de Mercure à Énée<sup>64</sup>. Mais ces correspondances ne concernent pas uniquement les parties dialoguées; elles interviennent aussi dans le récit, surtout à la fin du chant. Les réactions d'Anna après le suicide de Didon

60. Autre découpage possible: 1-172; 173-295 (SDSS-DSSS); 296-449 (SDSD-SDDS); 450-552 (SSSS-SDDS); 553-705 (SDSS-SDSS). Les correspondances n'y apparaissent pas moins partiellement.

61. 31 DSDS/53 SDSD.

62. 93 DSSD/104 SDDS.

63. 222 DDDS/237 SSSD.

64. 265 DSSS/276 SSSD.

sont ainsi encadrées par des schémas inversés<sup>65</sup>; l'intervention d'Iris, à la toute fin du chant, est également encadrée par des schémas identiques<sup>66</sup>.

Cependant même dans ces cas, il semble difficile d'imaginer que toutes ces correspondances aient pu être perçues. En revanche, quand le jeu des schémas porte sur des portions de vers encore plus restreintes, c'est-à-dire en fait des vers contigus, il paraît plus vraisemblable que la correspondance ou l'opposition des schémas métriques en tire plus de force. G. E. Duckworth<sup>67</sup> avait déjà affirmé qu'il existait une forte tendance à opposer des schémas dans les vers contigus. Il citait les exemples suivants:

8-9 *cum sic unanimam adloquitur male sana sororem*: SDDD  
 «*Anna soror, quae me suspensam insomnia terrent* !<sup>68</sup> DSSS

Ces deux vers correspondent à l'insérende et au premier vers des premiers propos de Didon; c'est là encore l'opposition favorite. On peut citer encore

51-53 *indulge hospitio causasque innecte morandi*, SDSS  
*dum pelago desaeuit hiems et aquosus Orion*, DSDD  
*quassataeque rates, dum non tractabile caelum.*» SDSS

Cette triple opposition structure la fin des premiers propos d'Anna. Il en est de même pour les schémas inversés:

116-118 *conferi possit, paucis (aduerte) docebo*. DSSS  
*Venatum Aeneas unaque miserrima Dido* SSSD  
*in nemus ire parant, ubi primos crastinus ortus* DDDS

Ces trois vers correspondent à l'annonce par Junon de son plan après deux vers qui font le lien avec le propos de Vénus. C'est là aussi la disposition favorite pour les schémas inversés.

Ces jeux sur des schémas identiques, opposés ou inversés contribuent à structurer des passages très brefs et permettent aussi d'introduire de la variété là où, précisément dans des passages de dimension restreinte, le risque de monoto-

65. 672 DDDS/687 DSSS.

66. 700 SDSS/705 SDSS.

67. DUCKWORTH 1964, p. 34.

68. AUSTIN 1955, p. 28.

nie était présent. Comme l'a bien vu là encore G. E. Duckworth<sup>69</sup>, la répétition est d'autant plus remarquable qu'elle souligne, alors même qu'il y a identité des schémas, une différence:

a) dans la structuration sonore du vers

90-91 *Quam simul actali persensit peste teneri*<sup>70</sup> DSSS

*Cara Iouis coniunx nec famam obstare furori* DSSS (début de l'insérende qui amène la première intervention de Junon).

Le premier vers se structure autour d'une ligne phonique portée par *i* et *e* avec hétérométrie ainsi que par les dentales, tandis que le second s'organise autour des voyelles *a* et *o* et à la fricative.

b) Dans l'organisation métrique (place des césures ou des diérèses)

155-156 *puluerulenta fuga glomerant montisque reliquunt*. DDDS

*At puer Ascanius mediis in uallibus acri*<sup>71</sup> DDDS (fuite des animaux dans la montagne devant les chasseurs, Ascagne reste à la poursuite d'une proie).

Le premier vers se signale par ses deux césures (P et H) ainsi que par les partages trochaïques au début et à la fin tandis que le second avec sa diérèse au pied 1 en plus des deux césures confirme le statut particulier d'Ascagne dans la troupe des chasseurs.

c) Dans la composition verbale

9-10 « *Anna soror, quae me suspensam insomnia terrent !* DSSS

*quis nouos hic nostris successit sedibus hospes*, DSSS (premiers mots de Didon à sa soeur, elle lui révèle ses visions).

La composition verbale s'ordonne de la façon suivante:

9: trochée + iambe + monosyllabe + monosyllabe + trisyllabeéclidé+ quadrisyllabe + spondée; 10: monosyllabe + pyrrhique + monosyllabe + spondée + trisyllabe + trisyllabe + spondée.

69. DUCKWORTH 1964, p. 34.

70. AUSTIN 1955, p. 50.

71. *Ibid.*, p. 66.

Dans le vers 9, l'opposition des monosyllabes à l'ensemble constitué par la fin du vers grâce à l'éliision révèle assez bien le trouble de Didon. Le vers 10, à la progression plus linéaire en ce qui concerne le volume des mots, réintroduit un peu de clarté et de rationalité dans l'esprit de Didon: elle donne un statut à la source de ses maux.

d) Entre homodynie et hétérométrie<sup>72</sup>

584-586 *Et iam prima nouospargebatlumine terras*SDSS (hom.)  
*Tithonicroceumlinquens Aurora cubile*SDSS (hét.)  
*Regina e speculis ut primum albescerelucem*SDSS (hom.)

Ces variations, à différents niveaux, étaient par conséquent à même de renforcer, par-delà l'identité des schémas métriques, la force structurante de ces derniers, dans des passages à dimension restreinte. Cet effet était sans nul doute plus remarquable que les correspondances, que l'on pouvait, vraisemblablement avec difficulté, établir entre les schémas identiques, opposés ou inversés à de nombreux vers de distance.

*Conclusion*

Les travaux antérieurs, tels ceux que nous avons cités en introduction ou dans le cours de ce travail, avaient certes montré l'importance des schémas métriques dans la classification des poètes et des genres hexamétriques, ou bien encore l'ethos de certains de ces schémas dans une analyse plus stylistique, mais aucun d'entre eux n'avait cherché, à l'exception de G.E. Duckworth dans une certaine mesure, à montrer le rôle de ces mêmes schémas dans la structuration du texte épique.

Nos conclusions seront forcément toutes en nuances puisqu'on imagine mal un chant de l'*Énéide* composé avec la rigueur d'un traité, un schéma déterminé correspondant une fois pour toutes à un élément structurel précis. S'il n'est donc pas possible de démontrer de telles correspondances à l'échelle d'un chant, on a pu en revanche constater que ces schémas s'organisent, à des endroits clés du chant, en de petits ensembles au sein desquels les principes d'identité ou de différence, voire d'opposition ou d'inversion, étaient particulièrement sensibles.

72. Sur ces concepts forgés par W. F. J. Knight, voir les références données par DUCKWORTH 1964, p. 42-43.

Nous avons également établi que certains schémas rares, notamment celui du vers spondaïque, assuraient un rôle démarcatif, là encore au sein de combinaisons de vers porteuses d'autres schémas.

Cette analyse et ses conclusions ne s'appuient bien sûr, dans le cadre de ce travail, que sur une portion très limitée du poème épique de Virgile, et, qui plus est, sur un chant à la structure particulière, qui avait justement attiré l'attention de G. E. Duckworth. Il nous semble toutefois qu'il serait opportun non seulement d'étendre à l'ensemble de l'*Énéide* ce type de recherche, mais aussi de comparer la manière de Virgile à celles des autres poètes épiques latins.

### *Bibliographie*

- ADEMA S. M., «The Tense of Speech Indications in Vergil's Aeneid» in *Papers of Grammar 9. Latina lingua ! Nemo te lacrimis decorat neque funera fletu faxit. Cur? Volitas uiua per ora uirum: proceedings of the twelfth international colloquium on Latin linguistics (Bologna, 9-14 June 2003)*, G. Calboli (ed.), Rome, 2005, p. 469-431.
- AUSTIN R.G., 1955, *P. Vergili Maronis Aeneidos liber quartus*, Oxford.
- CECCARELLI L., 2008, *Contributi per la storia dell'esametro latino*, Rome, 2 vol.
- CHAUSSERIE-LAPRÉE J.-P., 1969, *L'expression narrative chez les historiens latins. Histoire d'un style*, Paris.
- DANGEL J., «L'héritage des genres grecs à Rome: épopée et tragédie, une généricité traversière», *BAGB* 2, 2 (2009), p. 146-164.
- DE NEUBOURG L., 1986, *La base de la localisation des mots dans l'hexamètre latin*, Bruxelles.
- DROBISH M. W., «Ein statistischer Versuch über die Formen des lateinischen Hexameters», *Sb. S. A.W.* 20 (1866), p. 75-139.
- DUCKWORTH G. E., 1962, *Structural Patterns and Proportions in Vergil's Aeneid. A Study in Mathematical Composition*, Ann Arbor.
- DUCKWORTH G.E., «Variety and Repetition in Vergil's Hexameters», *TAPhA* 95 (1964), p. 9-65.
- DUCKWORTH G. E., «Horace's Hexameters and the Date of the Ars Poetica», *TAPhA* 96 (1965), p. 73-95.
- DUCKWORTH G. E., «Studies in Latin Hexameter Poetry», *TAPhA* 97 (1966), p. 67-113.
- DUCKWORTH G. E., «Five Centuries of Latin Hexameter Poetry: Silver Age and Late Empire», *TAPhA* 98 (1967), p. 77-150.
- DUCKWORTH G. E., «A Rare Type of First Foot Dactyl (Three Words)», *AJPh* 89 (1968), p. 437-448.

- DUCKWORTH G. E., 1969, *Vergil and Classical Hexameter Poetry. A Study in Metrical Variety*, Ann Arbor.
- HEINZE R., 1993, *Virgil's Epic Technique*, tr. H. Hazel, D. Harvey, F. Robertson, Bristol (Leipzig, 1915).
- HIGHET G., 1972, *The Speeches in Vergil's Aeneid*, Princeton.
- KOLLMANN E. D., «Zum Enjambement in der lateinischen Hexameterdichtung», *RhM* 125 (1982), p. 117-134.
- KRUMMEN E., «Dido als Mänade und tragische Heroine: dionysische Thematik und Tragödiendition in Vergils Didoerzählung», *Poetica* 1, 36 (2004), p. 25-69.
- LAIRD A., 1999, *Powers of Expression, Expressions of Power. Speech Presentation and Latin Literature*, Oxford.
- LOUTSCH Cl., «Énée face à Didon (Énéide IV, 333-361)», *Exercices de rhétorique* (en ligne), 2 (2013), mis en ligne le 28 janvier 2014, consulté le 25 avril 2018. URL: <http://journals.openedition.org/>.
- MINICONI P.-J., 1955, *Étude des thèmes guerriers de la poésie gréco-romaine*, Paris.
- PEROTTI P. A., «Il libro di Didone: una tragedia nell'Eneide», *Prometheus* 26 (1990), p. 238-244.
- SOUBIRAN J., «Passion de Didon. Métrique de Virgile», *Pallas* 10 (1961), p. 31-65.
- SOUBIRAN J., «Les hexamètres spondaïques à quadrisyllabe final», *GIF* 21 (1969), p. 329-349.
- SWANEPOEL J., «*Infelix Dido*: Vergil and the notion of the tragic» *Akroterion* 1, 40 (1995), p. 30-46.
- WLOSOK A., «Vergils Tragödie: ein Beitrag zum Problem des Tragischen in der *Aeneis*», in H. Görgemanns, E. A. Schmidt(eds), *Studien zum antiken Epos*, Meisenheim a. Gl., 1976, p. 228-250.
- YEH W.-J., 2007, *Structures métriques des poésies de Pétrone: pour quel art poétique?*, Louvain-Paris-Dudley, Ma.