

Zeitschrift: Entretiens sur l'Antiquité classique
Herausgeber: Fondation Hardt pour l'étude de l'Antiquité classique
Band: 2 (1956)

Artikel: Catulle, la Grèce et Rome
Autor: Bayet, Jean
DOI: <https://doi.org/10.5169/seals-660630>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. [Mehr erfahren](#)

Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. [En savoir plus](#)

Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. [Find out more](#)

Download PDF: 15.01.2026

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, <https://www.e-periodica.ch>

I

JEAN BAYET

Catulle, la Grèce et Rome

CATULLE, LA GRÈCE ET ROME

L'ÉTRANGE recueil que celui des poésies de Catulle quand on l'ouvre pour la première fois! Le groupement des pièces par mètres, lyriques d'abord, puis hexamètres dactyliques et distiques élégiaques, disperse les impressions de même date ou d'inspiration voisine. Un classement par genres ne serait guère moins ridicule: car que faire, par exemple, de l'*Attis* ou de la *Chevelure de Bérénice*? Rétablir l'ordre chronologique, dans la faible mesure où cela est possible, permet de préciser la biographie de l'auteur, mais sans avantage notable pour la compréhension d'un phénomène poétique de très courte durée. Or, seuls les modes et les suites de la création catullienne nous intéressent ici.

Nous sommes en présence d'un phénomène de jeunesse, spontané et maniére. Des jeunes gens peu nombreux, instruits, curieux, ont formé un cercle d'études et de plaisirs, dont ils espèrent la diffusion d'une esthétique nouvelle, et pour eux-mêmes la gloire. Helvius Cinna, Licinius Calvus, Cornificius¹ épaulent Catulle: ils sont complices de jeux et de créations littéraires contre la génération précédente, celle de Cicéron.

Ils travaillent beaucoup, s'étant mis à l'école de la difficile poésie alexandrine; entre amis intimes, où la retenue des propos n'est pas de mise. Une vie sentimentale très inégale leur est ouverte: des filles aux femmes du monde, qui sont en train de s'émanciper et de se cultiver dans le décor branlant des anciens conformismes. De toutes ces conditions naît l'obsession sexuelle, qui est le caractère le plus constant du recueil catullien. L'assouvissement physique est la contrepartie d'une cérébralité intense; mais le priapisme verbal dé lasse à la fois et inspire ces garçons ardents à confronter leurs audaces poétiques. L'amour d'une grande dame, si violem-

1. Voir Cat., C. 10, 95*, 113; 14, 50*, 53*, 96*; 38.

ment charnel qu'on le suppose, apporte aussi, avec ses tourments, double enrichissement, de vanité mondaine et de raffinement psychologique; en antithèse, se profile le mariage, espoir ou rêve, fût-il à la romaine, *liberorum procreandorum causa*. Ainsi toutes les formes de l'érotisme deviennent pêle-mêle matière de poésie. L'élegiasme latin n'aura qu'à choisir et organiser.

Pêle-mêle aussi ils essaient de nouveaux modes d'expression, génériques ou métriques. L'épopée, le récit lyrique, l'épître, l'effusion personnelle, l'épigramme offrent aux différentes attitudes sentimentales les habillements les plus divers. Les possibilités des iambes phaléciens, glyconiens, asclépiades, galliambes, vers saphiques, sont éprouvées en même temps que les moyens d'assouplir l'hexamètre dactylique et le distique élégiaque. Et ce travail de recherches, très volontaire et en même temps inquiet, apparaîtrait mieux si nous ordonnions les pièces du recueil selon l'ordre chronologique. On verrait en un même temps Catulle essayer, quelquefois à grand'peine, divers outils poétiques, pour donner à ses impressions momentanées soit une ardente immédiateté, soit une dignité universelle. Et combien l'impression d'efforts en des sens divers se trouverait accrue si nous pouvions ressusciter les conversations techniques des jeunes gens de ce Cénacle, comme nous prenons conscience de leurs exercices alternés par la pièce 50 du recueil catullien!

Le troisième aspect, et le plus étrange, de ce petit livre – avec son unité psychologique et sa volonté de recherches – c'est ce que nous appellerons son aventureuse réussite. Il atteint les sensibilités modernes par une poésie apparemment tout autre que celles qu'il a poursuivies; mais en ces dernières mêmes ce qui nous paraît le plus valable est au-delà du travail formel et du but conscient atteint par Catulle: dans une spontanéité qui n'exclut pas la gaucherie et dans une simplicité naturelle qui transparaît en signe de contradiction au labeur de la construction et de l'expression. Sans qu'on doive

cependant sous-estimer ce labeur ou en refuser les apports, souvent fort savoureux.

Tel quel, et pour ces raisons mêmes, comme homme et comme écrivain, Catulle ne cesse de provoquer l'attention. Nous nous limiterons à préciser les aspects de son art personnel en fonction de l'imitation des Grecs et des permanences latines.¹

I

PROBLÈMES TECHNIQUES DU NÉOTÉRISME

La référence à des modèles grecs s'impose pour toute œuvre de la littérature latine. Quelle est donc la «nouveauté» qu'on reprochait ou dont on faisait mérite aux jeunes gens du cercle de Catulle: «Alexandrinisme» est un mot vague et trompeur. Les grands poètes du III^{ème} siècle hellénistique sont fort divers. Certains, comme Aratos, étaient déjà classiques en Italie: ses *Phénomènes* avaient été traduits en vers par Cicéron. D'autres, comme Apollonios de Rhodes, s'en tenaient à l'esthétique conventionnelle des anciens poèmes cycliques: malgré leur originalité, ils en attiraient moins les novateurs. La bucolique de Théocrite ne tentait pas encore les citadins de Rome. Le tableau d'art descriptif, où Léonidas de Ta-

1. Cf., en particulier: G. LAFAYE, *Catulle et ses modèles*, Paris, 1894 (avec J. Girard dans *Journal des Savants* 1894, 533 ss. et 637 ss.); A. L. WHEELER, *Catullus and the Tradition of Ancient Poetry*, London, 1934; R. AVALLONE, *Catullo e i suoi modelli romani* I, Salerno, 1944; D. BRAGA, *Catullo e i poeti greci*, Messina, 1950. — O. IMMISCH, *Catulls Sappho*, Heidelberg, 1933 (Voir aussi W. KRANZ, *Catulls Sapphoübertragung* dans *Hermes* 1930, 236 s.); S. COSTANZA, *Risonanze dell'ode di Saffo φαίνεται ποιητής παντού* da Pindaro a Catullo e Orazio, Messina, 1950); O. HEZEL, *Catull und das griechische Epigramm*, Stuttgart, 1932; G. L. HENDRICKSON, *Archilochus and Catullus* dans *Class. Philol.* 1925, 155 ss.; R. AVALLONE, *Catullo ed Euripide* dans *Antiquitas* II-V (1947-1950), 112-183; Erwin A. MANGELSDORFF, *Das lyrische Hochzeitsgedicht bei den Griechen und Römern*, Hamburg, 1913; O. WEINREICH, *Die Distichen des Catull*, Tübingen, 1926; E. CAHEN, *Callimache et son œuvre poétique*, Paris, 1929. — On se rendra compte que nous ne devons pas posséder tout l'œuvre de Catulle: Voir F. DELLA CORTE, *Due studi catulliani*, Genova, 1951.

rente était passé maître, non plus: ce sera pour plus tard. Des grands maîtres du III^{ème} siècle, Catulle évoque le seul Callimaque, «le Battiade», comme il dit.¹ Et ce n'est point là salut lointain, de pure révérence: les deux fois, il s'agit de traductions du poète grec; et celle dont nous pouvons juger, la *Chevelure de Bérénice*, révèle la ferveur minutieuse d'un disciple.² Non que Catulle s'en soit tenu à ce maître: les Alexandrins attardés de la fin du II^{ème} ou du début du I^{er} siècle, Euphorion, Méléagre de Gadara ou Parthénios de Nicée, proposaient à son attention épigrammes et élégies mythologiques, sans préjudice des pré-classiques dont l'Alexandrénisme renouvelait la vogue. Mais la référence à Callimaque éclaire les inquiétudes et les désirs techniques du jeune poète.

Dans le cadre général d'une poésie brève, expressive, raffinée à la fois dans le familier et le mondain, le premier problème était celui du vocabulaire. Partis de la relative simplicité d'Euripide, les tragiques latins s'étaient progressivement entraînés à rendre les difficiles alliances de mots de Sophocle, les riches composés d'Eschyle. Par eux surtout s'était créée à Rome une langue poétique, mais pesante et inhabituelle. En contre-partie, la Satire, depuis Lucilius, portait à l'expression réaliste et même vulgaire; et les *tabernariae* ou les atellanes de Titinius, Novius, Pomponius, lui faisaient plus ou moins écho à la scène. Seulement, cette langue savoureuse était fort hétérogène, peu propre à satisfaire des puristes. Catulle profite à coup sûr de l'un et de l'autre effort; sa

1. C. 65 et 116. 2. C. 66. — Les nouveaux fragments de Callimaque sont groupés par R. PFEIFFER, *Kallimachos* I, Oxford, 1949. Les leçons à en tirer pour Catulle: E. FRAENKEL dans *Gnomon* 1929, 265 ss.; D. ALBINI, *Il carme 66 di Catullo e il nuovo frammento di Callimaco* dans *Rendic. Accad. di Bologna* 1930-31, 108-114; M. LENCHANTIN DE GUBERNATIS, *Catullo e la chioma di Berenice di Callimaco* dans *Stud. Ital. di Filol. Class.* 1929, 113 ss. et dans sa 2^e édition de Catulle (Torino, 1933), pp. LXIV-LXXV; E. BICKEL, *Der Kallimachospapyrus «Die Locke der Berenike» und Catull als Uebersetzer* dans *Rhein. Mus.* 1941, 81-146; L. PEPE, *La chioma di Berenice e il nuovissimo Catullo* dans *Giorn. Ital. di Filol.* III (1950), 193-199.

tâche est d'en allier les valeurs discordantes; un choix rigoureux, des dosages subtils permettent, sur différents registres, d'atteindre à une expressivité nuancée. On reconnaît les procédés stylistiques de Callimaque. Mais la poésie romaine est trop récente pour pouvoir, comme celle des Grecs, jouer des résonances de mots anciennement poétiques, qui suscitent le rêve ou se renouvellent avec esprit par le voisinage de vocables modernes. Aussi Catulle paraît-il, selon les cas, de langue plus naturelle que ses modèles, et rasant la prose, ou de plus d'apprêt qu'eux, si un mot composé imprévu, par exemple, tranche trop sur l'énoncé. Les mièvreries exquises des diminutifs prennent aussi chez lui une allure à la fois plus artificielle et plus joueuse que les grâces badines de la Muse grecque.

De la nouveauté de ces efforts et des risques auxquels ils exposaient le poète, la lecture de Lucrèce aide à mieux juger. La texture homogène du *De Natura rerum* s'oppose, avec ses fortes conventions, aux effets discontinus du vocabulaire catullien; les pages du IV^{ème} Chant qui traitent de l'érotisme en une langue d'un si franc naturalisme, ou se moquent des niaiseries hellénisantes des amoureux, contrastent de façon saisissante avec les recherches obscènes ou galantes de Catulle, dans les mêmes années.

Le second problème de la jeune poésie est celui de la composition. La question était actuelle, très mûrie déjà dans la prose par l'effort des orateurs vers une clarté et une efficacité toujours croissantes. On sait l'importance de Cicéron à cet égard. Une œuvre didactique comme le *De Natura Rerum*, si poétique qu'elle fût de volonté et de génie, participait des mêmes vertus. Cependant, en prose même, l'équilibre classique devait aboutir très vite à de subtiles complications, comme celles des *Res Rusticae* de Varron. Les poètes néotériques, eux, étaient conduits à raffiner sur la composition de leurs pièces par la brièveté même à laquelle ils visaient.¹ Mais aussi

1. Voir Otto FRANK, *De artificiosa carminum Catullianorum compositione*.

parce que, dans les poèmes d'une certaine étendue, ils croyaient nécessaire de maintenir l'attention du lecteur par l'imprévu des points de vue et la diversité des coloris. L'organisation des *Noces de Thétis et Pélée* répond éminemment à cette esthétique,¹ on le sait, et non sans maladresse. Mais en mainte autre pièce se peut déceler le travail de Catulle entre l'ordre oratoire et une composition poétiquement artificielle. Le procédé de l'embrassement, qui depuis Pindare, au moins,² se proposait à l'attention, est particulièrement aimé: il triomphé dans le *Carmen* 68 où, entre prologue et épilogue d'envoi familier, les thèmes de la passion pour Lesbia, des amours mythologiques de Protésilaus et Laodamie, de la guerre de Troie, de la mort du frère de Catulle, se succèdent puis sont repris en ordre inverse, donnant l'impression d'une sinuosité lyrique en la régularité même de leur disposition.³ L'énumération scandée par des rappels d'expression; l'équilibre numérique, si facilement suggéré par le distique élégiaque, mais volontairement rompu par des accidents de sens affectif; la bipartition contrastée à parties inégales montrent, quoi qu'on en ait dit, combien Catulle (comme apparemment ses amis), est soucieux des artifices de composition jusque dans l'expression la plus personnelle. Des poètes de Lesbos aux Alexandrins, Théocrite, Bion et Moschos, les références grecques ne manquaient point.

A quoi se joint, bien entendu, le souci des rythmes. L'ordre des pièces dans le recueil qui nous est parvenu suffit à déclarer l'importance qu'attachaient les Anciens à ce mode technique. Bien des épigrammes qui nous paraissent pauvres ou rebuantes prenaient valeur d'art par leur mètre ou leur modulation. La variété de Catulle, moindre que ne le sera celle d'Horace, semble plus grande que celle de Callimaque, dont les *Épigrammes* sont en forte majorité en distiques élégiaques. La volonté du poète y est sensible en même temps que son

1. On peut comparer Pindare, *Pyth.* IV. 2. Voir Pind., *Ol.* I; III; VII.

3. Cf. H. BARDON, *L'art de la composition chez Catulle*, Paris, 1943, 36-39.

plaisir. Si l'on rompt le classement artificiel que nous ont transmis les manuscrits, on prendra l'idée d'un renouvellement d'une ancienne tradition des Latins, dont Ennius et Lucilius avaient donné de célèbres modèles: celle des recueils de mètres mélangés. Sorte de virtuosité où se sent très nettement le désir de perfectionner par l'exercice les possibilités poétiques d'une langue qui se mettait, contre son génie originel, à l'école des mètres grecs. A l'inverse des premiers comiques latins qui, au moins dans les *diuerbia*, avaient rendu leur tâche aisée en admettant à l'ïambe tant de substituts, ces poètes visent au progrès par la difficulté. Et l'on sait quel tour de force représente en ce sens le long *Attis* de Catulle, ces galliambiques dansants et bruisants de brèves. On ne saurait trop imaginer quel bonheur de surprise et d'aisance de telles créations apportaient aux Latins cultivés, c'est-à-dire bilingues, et dont le nationalisme souffrait sourdement de la volupté même qu'ils prenaient à lire les poètes grecs. Mais de plus grande portée devait être le seul assouplissement du distique élégiaque, si propre à rendre tant de nuances entre le récit et l'affectivité, avec son rythme à la fois narratif et d'un lyrisme familier!

Que ces divers problèmes se soient posés en termes techniques aux poètes de ce Cénacle, certes il n'en faut point douter. Sinon ils ne s'en prendraient point avec cette virulence aux écrivains qui ne sont point de leur bord;¹ et ils ne se soutiendraient point entre eux, soit en célébrant une œuvre notable, comme la *Zmyrna* de Cinna,² la *Magna Mater* de Caecilius,³ soit en reprenant en écho flatteur un thème traité par un maître ou un ami: Laelius avait écrit une *Protesilaudamia*; et Catulle, qui s'en souvient en sa pièce 68, ne traite sans doute pas non plus le thème d'*Attis* sans songer à Caecilius.⁴

1. Cat., C. 14; 36. 2. C. 95. 3. C. 35. 4. Voir H. BARDON, *La littérature latine inconnue I: L'époque républicaine*, Paris, 1952, 337-371. - Cf. A. GANDIGLIO, *Cantores Euphorionis*, Milano, 1938.

Mais il y a aussi dans leur effort conscient une part de jeu, un bonheur de rivalité pour ainsi dire sportive, et qui mêle étroitement la vie personnelle à celle de la composition littéraire: il suffit, pour s'en rendre compte, de relire la piécette adressée à Licinius Calvus,¹ d'une si étrange poésie en son glissement du compagnonnage amœbée *per iocum atque uinum* au tourment d'amitié et à la menace passionnée.

II

TRAVAIL D'INTÉGRATION DE L'ALEXANDRINISME

Il faut cependant prendre conscience d'abord, par les grandes pièces centrales du recueil catullien, du labeur systématique par lequel l'Alexandrinisme fut imposé à des cercles restreints de la société latine avant de s'intégrer à la vie même de Rome, une cinquantaine d'années plus tard.

Rien de plus instructif à cet égard que *la Chevelure de Bérénice* (C. 66), avec l'envoi à Q. Hortensius Hortalus qui la précède (C. 65). Toutes proportions gardées, les deux pièces proposent un contraste analogue à celui qui étonne entre les Comédies de Térence et leurs Prologues. On s'en rend mieux compte maintenant que les nouveaux fragments du Πλόκαμος de Callimaque, étudiés par Pfeiffer, permettent de mesurer avec quelle minutie littérale Catulle s'est appliqué à sa tâche de traducteur. Il ne s'agit ni de transposition ni d'adaptation, mais de ce que l'on prendrait volontiers pour un défi. Le poète latin a jeté son dévolu sur l'ultime production, semble-t-il, du Cyrénéen et le chef-d'œuvre de sa virtuosité, qui allie à l'érudition l'intimité, à la courtisanerie une sorte d'humour galant. On ne peut être plus loin des mœurs de Rome ni des tendances de son art national à cette date. Et nulle difficulté n'a été évitée, nulle obscurité: le seul jeu des noms propres et de leurs déguisements énigmatiques suffirait à en avertir.

1. C. 50.

Mais mieux: la pièce d'envoi accentue de parti-pris le contraste. Non qu'elle soit exempte d'influences alexandrines: sa composition sinueuse, qui part du thrène funéraire pour se clore sur un tableautin de gynécée, a quelque chose d'apprêté et même de précieux. Mais l'ampleur tranquille, et un peu lourde, du développement, la sincérité des sentiments, la simplicité ressentie de la description, même le «catullianisme» vrai du contraste entre le deuil et le sourire, font mieux valoir (et Catulle ne l'a-t-il pas voulu?) tous les maniérismes du poème de Callimaque exactement rendu; et l'attention est ainsi attirée sur l'espèce d'exotisme littéraire que prétenaient acclimater à Rome les *Cantores Euphorionis*.

Nous voilà avertis des genres d'exercices par lesquels ils se rompaient aux techniques de la poésie hellénistique, depuis la soumission la plus parfaite jusqu'à une intégration mesurée. On voudrait établir des rapports de dates précis entre ce témoignage et les grandes œuvres «alexandrines» de Catulle: les *Noces*, *Attis*, les *Épithalames* ou l'élegie à Allius. Nous en sommes réduits à les ordonner d'après le plus ou moins de procédés alexandrins qu'elles décèlent, comme si Catulle avait lutté pour toujours mieux latiniser son hellénisme. On sent l'arbitraire de ce classement, son défaut même de vraisemblance.

Du moins le célèbre Épyllion des *Noces de Thétis et de Pelée* figure-t-il assez bien le grand effort d'un poète encore insuffisamment maître de la technique qu'il prétend utiliser.¹ Le mélange des genres, épique, dramatique, bucolique, lyrique, répond à une leçon de l'Alexandrinisme, qui, en fait, correspond surtout à une valorisation esthétique particulière des divers éléments de l'ancienne épopée. Mais la fréquence des lieux communs ou poncifs qui s'y entremêlent, leur ingénuité pour ainsi dire, trahissent l'apprenti. L'hétérogénéité des sources partielles révélerait plutôt, avec l'étendue de la culture

1. C. 64. — Voir G. RAMAIN, *Sur la signification et la composition du poème 64* dans *Rev. de Philol.* 1922, 135-153; V. SIRAGO, *Catullo poeta della giovinezza*, Arona, 1947.

grecque de Catulle, la liberté d'utilisation qu'il s'en réserve; mais l'incertitude de la mise en œuvre est apparente dans le traitement divers des comparaisons, telle – le chêne déraciné¹ – d'inspiration homérique et de faire quasi-lucrétiens, mais telle autre – l'éveil de la brise sur la mer² – d'une coquetterie de détails toute alexandrine. Les transpositions plastiques trahissent, elles aussi, l'éclectisme d'un amateur de collections plutôt que la vigoureuse acceptation d'un art vivant: certaines évoquent le dessin des vases attiques du V^{ème} siècle; mais d'autres, des bas-reliefs de goût hellénistique, frise de Néréides ou Ariane éplorée; et l'arrivée du cortège de Dionysos à Naxos transcende en mouvement et en musicalité, en suggestion même de couleur, les réalisations de la pure plastique, jusqu'à donner – presque – l'impression du vrai. Il n'est pas jusqu'à la rhétorique passionnelle d'Ariane abandonnée qui ne laisse sur une impression d'immaturité, pis: d'insincérité; l'usage de l'hexamètre y est sans doute pour quelque chose: mais quelle souplesse psychologique un Virgile, un Horace sauront-ils introduire en ce mètre majestueux! Les raffinements excessifs³ d'équilibre des groupes de vers en sont davantage responsables: Catulle n'avait pas encore la maîtrise qui permet d'allier le lyrisme à la véritable éloquence. Et la même gaucherie écolière explique, au moins en partie, les surprises d'une composition heurtée et sans proportions, à laquelle se joint par surcroît la pesanteur d'une conclusion moralisante.

L'*Attis* est plus parfait.⁴ Beaucoup plus court, il est vrai, et linéaire. L'équilibre classique des parties descriptives et des discours, la justesse des contrastes, les vivacités d'un drame

1. C. 64, 105-109. 2. C. 64, 269-277. 3. Et sans doute encore exagérés par R. ELLIS dans les Préface et Commentaire de son édition de Catulle. 4. C. 63. Cf. v. WILAMOWITZ-MOELLENDORFF, *Die Galliamben des Kallimachos und Catullus* dans *Hermes* 1879, 194 ss.; E. S. THOMPSON – G. DUNN – W. R. HARDIE, *On the Galliambic Metre* dans *Class. Rev.* 1893, 145 ss. et 280 ss.; J. P. ELDER, *The Art of Catull's Attis*, résumé T. A. Ph. A. 1940, p. XXXIII s.

ordonné n'en sont pas moins remarquables en un sujet d'exotisme voulu et dont la métrique veut dès le début souligner l'étrangeté. Il est plus que croyable que Catulle avait sous les yeux un original hellénistique;¹ dans quelle mesure il l'a transposé, cela reste incertain. L'appréciation s'aide d'une remarque aisée: c'est qu'en cette période à Rome la curiosité littéraire s'adresse volontiers au culte de Cybèle. Un ami de Catulle, Caecilius, composait une *Magna Mater*;² Lucrèce écrivait sur la déesse l'admirable «excursus» qui centre le deuxième chant du *De Natura rerum*;³ Varron, dans sa Méniippée des *Euménides* représentait aussi la procession de l'idole entourée des Galles et le tumulte religieux du temple Palatin.⁴ Regain de faveur pour un culte aristocratique? Ou surcroît de curiosité de la part d'une ville de plus en plus portée vers les bizarries religieuses de l'Orient? De toute façon, cette conjonction suffirait à faire douter que M. Enzo V. Marmorale ait raison d'interpréter la pièce 63 comme preuve d'une ferveur dionysiaque personnelle de la part de Catulle.⁵ Ferveur bien raisonnable, il faudrait l'avouer à la lecture des trois derniers vers, où le poète refuse avec véhémence pour lui-même (peu lui importent les autres!) la «fureur» envoyée par Cybèle.

En fait, le rapprochement du texte de Lucrèce suffit à éclairer le problème. Avant la poussée religieuse du premier siècle de notre ère, la curiosité pour l'exotisme du culte de la *Magna Mater* est beaucoup moins pieuse que symbolisante. Que l'*interpretatio* éthique de Lucrèce soit grecque d'origine ou romaine de fond (comme nous le préférions),⁶ de toute

1. Sans pouvoir affirmer que cet original soit de Callimaque, comme le croyait v. Wilamowitz-Moellendorff d'après le seul mot de *Gallae*. Cf. l'excellent commentaire de LENCHANTIN DE GUBERNATIS dans son édition. R. AVALLONE (*Catullo ed Euripide*) invite à rapprocher *Anth.P.*, vi 51 et 217-220. 2. Cf. Cat., C. 35. 3. *Lucrèt.* II 598-660. 4. *Frgts.* 131, 132, 149, 150, éd. F. Buecheler. 5. Enzo V. MARMORALE, *L'ultimo Catullo*, Napoli, 1952. 6. J. PERRET, *Le «mythe de Cybèle» (Lucrèce II 600-660)* dans *Rev. des Et. Lat.* 1935, 332-357. Contra: P. BOYANCÉ, *Une exégèse stoïcienne chez Lucrèce*, *ib.*, 1941, 147-166.

façon elle érige un rationalisme contre les apparences de la mystique. Catulle, qui, au lieu de décrire la «cérémonie» annuelle d'un culte domicilié à Rome depuis plus de cent cinquante ans, nous transporte dans la forêt phrygienne au moment même où par un acte irréversible se renouvelle le mythe de l'initiation, ne se découvre pas moins raisonnable, pas moins latin. Même en réservant pour la conclusion sa prise de position personnelle après avoir décrit en toute objectivité les égarements d'Attis, il a préparé ce retour à la raison par l'évocation, mise dans la propre bouche du héros, de la vie ordonnée d'un bel éphète dans une cité de la Grèce classique. Il en apparaît plus clairement que le corps même du poème est traité pour sa valeur d'art, en optique «parnassienne» si l'on veut. De quoi il se tire une nouvelle lumière sur la nature du poème: exercice savant, joie esthétique, pointe aiguë poussée au cœur des formalismes et des conventions de l'ancienne Rome — mais sans que soit engagée à fond, ni même contaminée d'alexandrinisme orientalisant, la personnalité du poète latin.

Les *Noces de Thétis et de Pélée* en apparaîtront mieux sous l'étiquette de «l'art pour l'art». On ne refusera plus pour le groupe des néotériques les qualifications de «coterie» ou de «snobisme». Sans pourtant manquer à constater que, dans ce cas particulier, l'exercice littéraire n'est pas une fin en soi, mais prépare la fusion de deux esthétiques encore opposées, mais dont l'accord devait faire naître le classicisme augustéen.

On le voit fort bien en des pièces où le goût hellénistique ne domine point de parti-pris. L'envoi à Hortensius de la *Chevelure de Bérénice* nous a déjà proposé ce genre mixte, moins parfait et plus savoureux. L'élegie à Allius¹ unit l'hel-

1. Cat., C. 68. Cf. von MESS, *Das 68. Gedicht Catulls und seine Stellung in der Geschichte der Elegie* dans *Rhein. Mus.* 1908, 488-494; H. W. PRESCOTT dans *T. A. Ph. A.* 1940, 473-500; E. B. VIEJO OTERO dans *Emerita* 1943, 123-133; H. BARDON, *L'art de la composition chez Catulle* 36-39. — L'unité de la pièce paraît tout à fait assurée.

lénisme le plus scolaire aux effusions d'amitié, aux souvenirs et aux joies d'amour les plus vrais. Un plan dont nous avons évoqué l'astucieuse complexité enchaîne et fait mollement jouer, en rapprochements et en contrastes, des éléments si divers. Dans cette composition embrassée, dans l'éloquence aussi des lourdes périodes obstinément construites et des comparaisons développées en tout leur détail, on retrouve aussi bien des germes latins que les leçons de la Grèce, classique ou alexandrine. L'idée de perfection formelle est exclue; celle aussi de l'unité de ton. Le charme n'en subsiste pas moins: celui d'une poésie qui se crée, et où Catulle est plus engagé que dans les *Noces*, l'*Attis* ou la *Chevelure de Bérénice*.

C'est à cette lumière qu'il faut reprendre les différents *Épithalames*. En partant de la célèbre «Oaristys» de Septimius et Acmè,¹ dont le caractère légèrement humoristique nous semble indéniable et n'a pas été rendu par A. de Musset, quelle que soit l'aisance légère de sa traduction. C'est une bluette, de goût alexandrin, malgré le nom latin de l'amoureux. Mais, sur un sujet aussi universel et permanent, le jeu hellénistique rejoignait aisément les grâces ravissantes et simples de Sapphô, sans négliger les accents et les émotions des poètes classiques de la Grèce. L'art de Catulle s'en trouve, paradoxalement, plus libre. De là l'étonnante perfection de l'*Épithalame amæbée*,² dont l'hellénisme, sensible pourtant, est si discret, si intégré à la vie de chacun de nous; et dont la forme, sans surcharge, est d'une aisance et d'une grandeur totales. Les plus belles réussites de Callimaque, de Théocrite en pâlissent. Et la recherche des sources grecques du chef-d'œuvre apparaît toute vaine dès qu'on se livre à son har-

1. C. 45. Certains critiques interprètent la pièce comme transposition d'un fait sentimental de caractère personnel. Le caractère un peu ambigu n'en subsisterait pas moins. 2. C. 62. Cf. v. WILAMOWITZ-MOELLENDORFF, *Die hellenistische Dichtung in der Zeit des Kallimachos II* (Berlin, 1924), 377 ss. (qui y voit une combinaison de Sapphô et de Callimaque, avec un «agôn» de genre théocritéen).

monieux développement et aux suggestions toujours fraîches de ses détails.

L'*Épithalame de Manlius et Vinia*¹ semble à certains critiques mieux témoigner d'une heureuse combinaison entre l'hellénisme et l'esprit latin. Il faut laisser la décision à une étude de détail. Le faire est moins fondu, le coloris d'ensemble d'une moins profonde volupté. Les quelques crudités que se permet le genre fescennin (d'autres ont péri dans une transmission trop prude) s'accordent mal entre elles. Si la pièce est de commande, comme il est vraisemblable, le problème s'en trouve compliqué; mais il est loin d'y perdre en intérêt. On dressera seulement, en face du labeur catullien pour acclimater l'art alexandrin dans la mentalité romaine, la demi-réceptivité d'une aristocratie encore traditionaliste et pourtant gourmande de nouveauté: pour elle le poète a combiné les rites et les impératifs romains du mariage avec l'érotisme hellénistique, sous la vieille acclamation *Io Hymen Hymenae*: un discret semis d'imitations des Grecs et de noms mythologiques achevant la parure mondaine de cette longue théorie de strophes dansantes. C'est un autre aspect, mais un peu particulier, des réussites auxquelles Catulle pouvait prétendre par son travail d'intégration de l'Alexandrinisme. Révélateur en ceci, qu'il découvre les réticences ou les précautions auxquelles étaient tenus les «novateurs» dès que, sortant de «l'art pour l'art», ils appliquaient leur talent à des tâches actuelles et vivantes, fût-ce au bénéfice d'une aristocratie déjà hellénisée et sympathique à leurs efforts.

1. C. 61. Cf. A. L. WHEELER, *Catullus and the Tradition of Ancient Poetry*, 183-217. La critique nous semble en général trop complaisante à cette pièce.

III

BABIOLES ET GENTILLESSES

Une révolution littéraire souvent rayonne moins par les plus ambitieuses de ses entreprises que par ses créations plus spontanées. Les *Odes Pindariques* et la *Franciade* de Ronsard ont eu moins d'écho que ses *Amours*. Mais le charme éternel des Sonnets ou des Gaietés ne se serait point épanoui sans le travail en profondeur des *Odes*. De même pour les Fantaisies, « Babioles » ou « Gentillesse » de Catulle. Mais le problème en est plus complexe: dosages alexandrins, psychologie sociale et personnalité du poète y sont engagés de façon beaucoup plus subtile que dans les «grands» poèmes.

Il s'agit de pièces courtes, légères, qu'on croirait sans conséquence. *Nugae* est le nom que leur donne Catulle en adressant son *libellus* à Cornelius Nepos:¹ «des riens», pour nous en tenir à la valeur, semble-t-il, initiale du mot.² Mais ces «riens» se mettent sous l'enseigne d'un «docte labeur» et se promettent de vivre «durablement plus d'un siècle». Nous voici avertis d'une volonté d'art qui ne le cède point en principe à celle des *Noces* ou de la *Chevelure de Bérénice*.

Les Alexandrins sont, là aussi, à l'origine. Philétas de Cos parlait de «jeux», *παιγνία*; mais le mot s'appliqua même aux *Idylles* de Théocrite, apparemment comme aberrantes des genres reconnus sérieux depuis l'âge classique. Et ce qui, dans Callimaque, répond le mieux, de thèmes, de ton et de brièveté, à ce que nous trouvons dans Catulle, figurait dans des recueils simplement intitulés «Iambes» et «Épigrammes». Méléagre de Gadara en avait extrait bon nombre de pièces pour les insérer dans la «Guirlande» qu'il avait tressée vers 100 avant Jésus-Christ: mais aux «fleurs» de l'Alexandrinisme il avait mêlé de courts chefs-d'œuvre classiques ou pré-classi-

1. C. I. 2. Peut-être 'pèpin de melon ou de citrouille'? Cf. ERNOUT-MEILLET, *Dictionnaire étymologique de la langue latine* s. v.

ques, d'Anytè, Sapphô, Alcée, Corinne... — comme pour affirmer la noblesse et la continuité d'un mode poétique qui avait sa prédilection après avoir fait les délices des sociétés hellénistiques.

Car ce n'est point un genre; une élégance plutôt, et une élégance mondaine. Le but est de proposer à des gens très avertis des comprimés de poésie, d'exécution parfaite et spirituelle. Les allusions, les énigmes, les rappels louangeurs ou malveillants, l'enchâssement d'un mot précieux ou une affectation de simplicité propre à charmer des esprits blasés assurent de longues résonances à ces très menus chefs-d'œuvre. L'art y frôle l'artificiel; l'esprit joue avec le réel; la description se condense en impression; l'expérience, en pointe; l'amour, en galanterie. N'aurait-on de l'Alexandrinisme que ces témoignages poétiques, on devinerait les groupes d'esthètes, les rivalités de cénacles, et l'atmosphère des «salons» où une société raffinée et désoccupée fait pâture quotidienne de ces «épigrammes», les compare, les juge, et en appelle d'autres, dont le fond ne variera guère, mais dont la forme peut toujours être plus inattendue ou plus piquante. On sait de reste comme s'allient dans l'*Anthologie Palatine* la diversité et la monotonie.

Catulle aurait-il voulu transférer telle quelle en latin cette partie de la poésie alexandrine, il ne l'aurait pu. La société n'était pas la même, les milieux littéraires non plus. L'aristocratie romaine s'engageait encore trop puissamment dans les luttes passionnées du forum et de la politique, sa culture était dans l'ensemble encore trop récente et trop mêlée d'utilitarisme, son décorum trop hypocritement conformiste pour qu'elle donnât à ces jeux tout le loisir et toute l'attention nécessaires. Et l'ardeur des disputes qui soutient l'intérêt autour de pareilles fantaisies suppose non seulement l'opposition entre traditionalistes et novateurs, mais les rivalités de doctrine ou d'arrivisme entre novateurs mêmes. Rome sans doute s'essayait aux jeux de la poésie mondaine, mais surtout dans

des cercles de femmes sans préjugés et de jeunes gens sans responsabilité; les hommes les plus cultivés étaient d'ordinaire les plus engagés dans la vie publique et n'auraient pas cru de leur dignité de prêter ouvertement attention à de pareilles «niaiseries». S'ils le faisaient parfois dans les loisirs de fin d'après-midi ou les banquets du soir, c'était par élégance personnelle, avec désinvolture, sans croire qu'il pût s'agir là de vraie poésie.

Tout se présente comme si Catulle s'était promis d'acclimater à Rome cet art nouveau, mais sous une forme à la fois soigneusement élaborée et d'une franche personnalité, qui consent sur l'Alexandrinisme les sacrifices nécessaires, et par là gagne à la fois en universalisme et en sensibilité individuelle.

Sa prise de position est nette contre la *grauitas* romaine. Les mots mêmes qu'il emploie pour désigner ses petites poésies révèlent, avec son intention, une prise de conscience beaucoup plus riche et précise que chez les Grecs: vertus de l'opposition, de la lutte. *Nugae*,¹ c'est «babioles» ou «batailles», mais aussi «badinages»; *ineptiae*² se traduirait par «sornettes», «fantaisies», plus ou moins déplacées, mais admet aussi le sens de «boutades». Les deux mots, à l'inverse du *πατέγνια* des Grecs, impliquent l'humour: le poète désignant ses productions comme pourraient le faire des adversaires dédaigneux; mais aussi une pointe secrète, et comme l'avertissement que de pareilles niaiseries il y a lieu de se méfier. *Facetiae*³ semble d'autre sorte: il signifie de longue date à Rome l'élégance,⁴ mais aussi la souplesse verbale;⁵ la notion d'art y est donc incluse, celle de raffinement extrême est spécifiée par Quintilien;⁶ sur-imposée, se développe de plus en plus, en ce premier siècle avant notre ère, la valeur de

1. C. 1, 4 (cfr. 8 s.). 2. C. 14^b, 24. 3. C. 12, 9. Tout le vocabulaire de la pièce est intéressant (v. 2: *in ioco*; v. 4: *salsum* et *inepte*; v. 5: *inuenista*; v. 8: *leporum*). Cf. la définition de Quintilien (*I. O.* vi 3, 20): *elegantia exulta*. 4. Sens net dans Plaute. 5. Cf. Donat. *ad Terent. Eun.* 427: *facetus est qui facit uerbis quod uult*. 6. Quintilien, *I. O.* vi 3, 20.

«satire spirituelle». Là encore l'ironie et l'esprit de bataille se déclarent contre les conventions.

Un autre aspect, aussi notable, de la position catullienne, s'exprime par le mot *deliciae*, qui couvre tous les jeux de l'amour, physiques et psychiques.¹ Il est d'une profondeur de suggestions presque incroyable, groupant des valeurs aussi différentes que «gentillesses» et «amusements», «caprices» et «jouissances»; mais avec le sous-entendu étymologique d'une «captation» et d'un «détournement» voluptueux. De sorte que le vocable, titillant en soi, représentait aussi le sens de la morale commune et une attitude provocatrice à son égard.

De cette attitude, couvertement hostile à l'éthique sociale des Romains, sans doute doit-on reconnaître l'expression dans les hendécasyllabes, si diversement commentés, où Catulle oppose sa feinte humilité de mauvais poète à la vanité, bien établie, du plus grand des avocats, Cicéron.²

Notre poète invite donc, scandaleusement, la haute société romaine au jeu; mais à un jeu spirituel et paré. Encore cette parure sera-t-elle tout autre que celle des «grandes pièces». Dans beaucoup de ses *Épigrammes* (non point toutes!), Callimaque affectait une simplicité exquise; et si Méléagre n'y atteint point souvent dans les siennes, c'est moins par abus d'érudition ou raretés de vocabulaire que par préciosité. Si l'expression, dans les *nugae* catulliennes, offre si peu de surprises, peut-être faut-il le mettre partiellement au compte d'un défaut d'élaboration de la langue poétique latine à cette date – matériel verbal et alliances de mots (Lucrèce en témoignerait de son côté); mais on songera aussi à une volonté d'impression directe, à une pure ingénuité dans la conquête des esprits. Souvent, la parure se limite à une brièveté expressive, mise en valeur par la modulation métrique. La métrique encore confère tenue d'art soit aux diminutifs zézayants (comme par exemple dans le procéleusmatique que nous a

1. C. 2, 4 s.; 6, 1 s.; (cf. v. 16; et le rapprochement de *ineptiarum*, v. 14, dans le sens de 'bêtises amoureuses'; cf. 8, 1). 2. C. 49.

conservé Nonius:¹ *Animula miserula properiter abiit*), soit aux injures énormes, dont nous ne ressentons presque plus que l'obscénité. Les reprises dansantes de mots ou de vers, si caractéristiques de notre poète, sont encore un procédé qui valorise esthétiquement un énoncé en soi parfaitement simple.

La mondanité dans laquelle nous introduisent les *nugae* de Catulle nous en paraît moins artificielle: et sans doute qu'en fait elle était moins «littéraire» que celle des milieux hellénistiques où brillaient Callimaque ou Théocrite. Si l'on cherche à la définir d'après Catulle lui-même, on y verra moins une institution sociale qu'une fréquentation restreinte, où les amitiés et les inimitiés peuvent se déclarer avec une extrême vivacité,² où ni le jeu ni les convenances n'entravent l'expression des passions.³ Nous ne nous trouvons pas devant une vie mondaine organisée, ouverte aux poètes en des conditions très précises. Et, certes, la sincérité de Catulle y gagne en liberté; mais certaines incoordinations de son art en résultent aussi.

Car des pièces célèbres, comme celles du moineau de Lesbie⁴ ou celles des baisers innombrables,⁵ sont-elles témoignages de vie ou bluettes d'art? Tel y croit deviner le mouvement d'une fraîche passion; tel autre est sensible surtout à une mièvrerie qui, bien assurément, n'est pas exclue par un amour sincère, mais qui aussi s'accorde avec l'utilisation purement littéraire

1. Non. 517 (si le vers, qui évoque le badinage de l'empereur Hadrien à son lit de mort, est bien de Catulle; mais, en tout cas, le ton et le procédé sont très catulliens.) 2. Voir C. 9; 13; 14; 24; 27; 28; 30; 50; 60; 73. 3. Voir C. 8; 51; 70; 72; 75. 4. C. 2 et 3. Cf. M. SCHUSTER, *Der Passer Catulls* dans *Wiener Studien* 1927-28, 95-100; J. OKO, *L'ode de Catulle sur le passereau* dans *Eos* 1928, 79-86. Le thème du «tombeau» de l'animal familier est souvent traité: voir *Anth. Pal.* VII, 190 (Anytè); 203 (Simias de Rhodes); 207 (Méléagre). L'originalité de Catulle est dégagée par G. FUNAIOLI dans *Atti d. Congresso di Studi Romani* 1935, 55-59. 5. C. 5; 7 (cf. aussi 48). Le thème, tout littéraire, dans Moschos II, 108 s. Voir V. BONGI, *Influssi e motivi ellenistici in due nugae di Catullo* [3 et 5] dans *Aevum* 1944, 169-179.

de thèmes rebattus. Or l'antithèse vie et mort de l'animal aimé est courante dans les *πατίγνια* hellénistiques. Et les « variations » sur le thème des baisers donnent bien l'impression d'un exercice de virtuosité, très pratiqué pendant des siècles par les auteurs d'épigrammes, grecs et latins.

De brèves épîtres, des billets charmants¹ où, selon le cas, l'amitié blague ou gronde – invitation à dîner, appel, recours, souvenir et menace – nous ouvrent la certitude des jeux d'humour et des feintes injures.² On connaît ces aspects mordants ou brutaux des sociétés de jeunes gens. Mais faut-il interpréter en ce sens certaines pièces où domine une si ardente ironie qu'on croirait à une inimitié jurée³ – n'était le thème même des injures (sur des vols entre compagnons de table par exemple) ou leur excès rhétorique ou la simple inflexion d'un vers? C'est en pareil cas qu'on souhaitera pouvoir affirmer l'existence de tel modèle grec dont l'imitation littéraire interférerait avec la sincérité personnelle du poète.

Car lui-même nous met en garde à propos d'un autre thème de ses *nugae*: les déballages ou les menaces obscènes, auxquels il faut bien croire qu'aux yeux des Anciens les hendécasyllabes conféraient quelque grâce. Telle pièce⁴ qui paraît d'une grossièreté toute gratuite trouve bien sa référence en des peintures grecques ou étrusques. Joyeuseté concordante au cynisme des gestes méditerranéens? Elle ne s'en expliquerait point cependant en tant qu'œuvre d'art, sans l'étrange *Carmen*⁵ où les injures obscènes à Aurélius et Furius s'accompagnent de la doctrine qu'un poète chaste peut fort bien (et doit apparemment, s'il en a le talent) prodiguer des petits vers qui ne le soient pas... Nouvel aspect de la théorie de l'art pour l'art; et sorte d'excuse dont se couvit, on le sait, jusqu'au pudique Pline.

Prenons cependant ces incoordinations et ces crudités en

1. Voir C. 13; 14*; 35; 38; 50. 2. Voir C. 6; 58^b. 3. Voir C. 12; 24; 25; 26. 4. C. 56. 5. C. 16.

valeur de témoignage. Quelques poètes conjurés pour imposer les raffinements de l'Alexandrinisme à la Société romaine, vivant pêle-mêle entre eux et avec des femmes des conditions les plus diverses, préparent le fondu de la vie mondaine augustéenne. Catulle, autant ou mieux que tous. Et par ses *nugae* plus que par ses poèmes en forme. Les thèmes de la mondanité littéraire s'y esquissent. Sans doute se complèteront-ils d'Horace à Pline le Jeune. Mais le branle est donné; le dosage de bonne grâce, d'élégance et d'humour est souvent parfait déjà. Et, ce qui ne se retrouvera plus, une alacrité jeune, audacieuse, un peu acerbe, souligne la sincérité vécue de l'effort dans les conditions un peu spéciales où il s'exerçait.

IV

ENTRE LA SATIRE ET L'ÉPIGRAMME

Si l'ensemble des *Nugae* catulliennes permet une telle vue sur l'ouverture de la société romaine aux jeux de la mondanité hellénistique, sous leur aspect de *facetiae* et de *deliciae* elles suscitent des réflexions beaucoup plus amples.

L'esprit de satire occupait pour ainsi dire tous les esprits en cette *maledica ciuitas* qu'était Rome, livrée aux intrigues politiques et aux procès. Mais sur le plan technique aussi des problèmes se posaient, depuis que Lucilius avait créé le genre littéraire. Car, ayant inclus en ses *Saturaे* «toute sa vie», ses amours et ses campagnes aussi bien que ses moqueries, ses haines et ses partis-pris politiques, le vieux poète ne proposait pas à ses successeurs une forme esthétiquement arrêtée. L. Albuccius, Pompeius Lenaeus paraissent avoir perpétué sa verve agressive. Mais des lois, une de Sulla¹ (qui visait peut-être surtout les orateurs), une *Julia*² (de caractère, semble-t-il, tout général), interdirent les attaques personnelles. S'ensuivirent maintes discussions et un ardent remue-ménage

1. Cic., *Fam.*, III, 11, 2. 2. Schol. Iuvenal. I, 162.

au milieu desquels l'esprit si foncièrement latin auquel Lucilius avait donné corps chercha des voies d'expression très diverses.

Les modes et degrés satiriques se déterminaient à travers un riche vocabulaire, depuis la plaisanterie élégante (*facetiae, urbanitas*), jusqu'au « gros sel » (*sales*), en passant par l'humour moqueur (*iocus*), la bouffonnerie (*ridicula*), les mots mordants (*dicacitas*). Il y en avait pour tous les goûts. En principe l'éloquence du barreau, alors florissante et déchaînée, aurait pu mettre en œuvre contre l'adversaire l'arsenal le plus varié. Et, de fait, les discours du seul Cicéron fourniraient une riche gamme d'exemples satiriques. Mais Cicéron lui-même, lorsqu'il dresse la théorie du procédé,¹ en restreint délibérément le domaine: le récit moqueur ou indigné des faits, la caricature, la comparaison ou la parodie, la plaisanterie, le trait ou le calembour s'imposeront toujours la mesure (*moderatio*), la décence artistique, l'allure de la bonne compagnie (*liberalis*), en refusant absolument l'excès mimique et l'obscénité.² Idéal qui devait conduire Horace à faire de Lucilius le très singulier éloge d'avoir été *comis et urbanus*!³

Ne doit-on pas rapporter cette évolution aux répercussions des lois protectrices de l'individu? En un autre sens, les *Satires Ménippées* de Varron⁴ proposaient, en pot-pourri de vers et prose, critique et raillerie, leçons philosophiques, tableaux pittoresques et grossièretés, une nouvelle forme de satire, plus hellénisante que celle de Lucilius, mais exempte d'attaques personnelles.

La crise du genre, à peine né, est donc sensible; et aussi la diversité des efforts pour tourner la difficulté.

Catulle est engagé dans ces efforts; le plus grand nombre de ses petites pièces est de caractère satirique. De tradition latine ou d'inspiration hellénisante? Les mètres semblent révé-

1. Cic., *De orat.* II, 236 et 243. 2. Cic., *De orat.* II, 242; 251 s.; 259. 3. Horat., *Serm.* I, 10, 65-66. 4. Avant Catulle: vraisemblablement entre 81 et 67 a. C.

lateurs: l'hendécasyllabe phaléciens, le choliambe mettent en atmosphère grecque; il suffit que soit nommé l'iambe pour que le lecteur comprenne « attaque sans merci ».¹ Un demi-lyrisme de forme renouvelle ainsi la satire: et l'on saisit la filiation dans les *Épodes* d'Horace, qui se réfèrent sans ambages à Archiloque.

La brièveté des pièces paraît aussi révélatrice: imitation des Épigrammes grecques? Ce ne serait point une nouveauté: le livre xxii de Lucilius contenait des Épigrammes en distiques (comme le sont la plupart de celles de Callimaque et beaucoup des pièces satiriques de Catulle). Une influence directe du jeu alexandrin se décèle dans l'étalage de virtuosité qui brode les variations les plus diverses, encherissant l'une sur l'autre, à partir d'un même thème: l'ignoble dentifrice d'Egnatius,² ou les coucheries de Gellius avec sa tante.³ Une autre, dans la pratique – peu fréquente, il est vrai – de l'énigme proposée aux beaux esprits.⁴

Pourtant on ne pense point du tout aux Grecs en lisant ces poésies. Méchancetés contre de « petites amies »,⁵ ou contre des rivaux d'amour, Aurelius, Egnatius, Ravidus ou Rufus;⁶ injures contre des camarades ou violences contre de mauvais poètes, comme Suffenus et Volusius;⁷ cela respire à la fois la violence crue et l'excès mimique d'une jeunesse qui ne sépare point vie sexuelle et création poétique.⁸ Même dans les attaques contre César ou son lieutenant Mamurra, transparaissent à plusieurs reprises les rivalités . . . sentimentales et littéraires mêlées.⁹ L'humour, la férocité et le parti-pris d'obscénité donnent à ce groupe de pièces – le plus nombreux – un caractère très particulier: comme si elles voulaient globalement, avec un cynisme conscient, appeler par leur valeur d'art l'attention des « philistins » sur la vitalité scandaleuse, mais créatrice, de la coterie dont fait partie Catulle.

1. Voir Cat., C. 36, 5; 40, 2; 54, 6; frgt. 3. 2. C. 37 et 39. 3. C. 74; 80; 88-91. 4. C. 93; 112. 5. C. 42; 43; 110; 111. 6. C. 21; 37; 39*; 40*; 69; 71. 7. C. 22; 36. 8. C. 36*; 105. 9. C. 105; 114; 115.

Certaines, en petit nombre il est vrai, comportent un arrière-fond politique, plus ou moins déguisé sous les crudités habituelles. Et, bien entendu, cela non plus ne se cherchera pas chez les Alexandrins. Il y a parfois ambiguïté sur César et Mamurra,¹ sur les grotesques pillards de l'état-major du proconsul des Gaules: des griefs personnels ou littéraires, des jalousies d'amour, ou celle de n'avoir pas tiré pareils avantages de sa légation en Bithynie avec Memmius, ont pu envenimer ces épigrammes. Mais on n'exclura pas du complexe satirique le dégoût du citoyen à l'égard de Nonius et Vatinius,² Pison et Memmius;³ la netteté d'une prise de position, analogue à celle de Varron dans son *Tρικάρπως* contre le triumvirat;⁴ la liberté de jugement, nettement dédaigneuse, envers l'*unicus imperator*, qui ne peut s'empêcher de répondre aux iambes du poète, et qui voudrait bien savoir si, au fond, Catulle est pour ou contre lui.⁵

On songera aux innombrables témoignages sur la vie politique de cette République finissante, où les dégoûts et les amitiés personnels croisaient si vivement la trame des intérêts de partis et des buts nationaux; à la multitude des bons mots et des épigrammes qu'avait prodigués Cicéron (et il le paya cher!), mais qui couraient les rues, partaient en lazzis dans les réunions populaires, se placardaient même, en grec et en latin, sur le tribunal des préteurs décriés. Naissance de l'épigramme, au sens moderne du mot, non point à la grecque: il était réservé à la *dicacitas* latine de fourbir les méchancetés spontanées, mais brèves et aiguës, d'un Caton, de chercher le trait, la pointe qui fixe la banderille à la fois dans l'adversaire et dans le délectable souvenir des amis.

Catulle n'en est point là. En retard même, semble-t-il, sur bien des trouvailles contemporaines en ce genre. Et l'on est conduit à juger de façon assez particulière sa production satirique.

Elle se présente, croyons-nous, non seulement comme

1. C. 29; 54; 57. 2. C. 52*; 53. 3. C. 28; 47. 4. C. 29*. 5. C. 54^b; 93.

l'exhibitionnisme joueur d'un Cénacle qui veut percer, mais comme une tentative incomplète pour donner forme littéraire aux « morceaux » de la satire lucilienne. Celle-ci était hétérogène et discontinue; et de cette discontinuité, qui faisait jouer l'un contre l'autre gnomisme et fantaisie, description et dialogue, aveux personnels et caricatures, naissait une étrange poésie, que l'on retrouvera moins encore dans Horace que dans Perse et Juvénal. Cela semble même l'essentiel du genre, inscrit jusque dans son nom de *Saturae*.

L'esthétique de Catulle, dominée par le goût alexandrin de la pièce courte et complète, s'oppose à cette pratique. Chaque fragment satirique prend pour lui-même valeur en soi: la rencontre à Rome d'une petite courtisane et ses sots propos¹ comme l'évocation d'un bouge² ou la peinture en pied d'un personnage³ ou l'invective sous forme de *Dirae*⁴ ou l'obscénité cultivée pour elle-même comme un joyau précieux!⁵ Un genre de poésie s'y perd. Un autre s'introduit: car de gracieuses fantaisies élégiaques permettent, par exemple, d'amorcer la satire en feignant de s'adresser à la Colonie de Vérone⁶ ou à la porte jusqu'ici muette, mais prête aux confidences, d'une maison provinciale;⁷ ou bien la forme de l'épître noue avec aisance une conversation unilatérale, mais spirituelle, avec un ami, un adversaire, avec au besoin les hendécasyllabes eux-mêmes, appelés à la rescoufle comme un bataillon d'alliés bruyants.⁸ Là se reconnaît la marque hellénistique, en sa grâce mondaine et son lyrisme discret.

Mais il faut bien dire qu'à la considérer d'ensemble, l'œuvre satirique de Catulle n'a ni la diversité pure, sèche, objective des « épigrammes » alexandrines, ni la grasse variété des *Saturae* latines. En contre-partie, on l'appréciera à la fois comme effort de renouvellement artistique de ces *Saturae* (effort très différent de celui de Varron), comme réaction contre la demi-réserve que s'imposait l'expression satirique au barreau

1. C. 10. 2. C. 37. 3. C. 39. 4. C. 108. 5. C. 97; 98; 115. 6. C. 17.
7. C. 67. 8. C. 42.

à la suite de la *Lex Cornelia*, et comme aspect de l'expansion spontanée d'une personnalité en un milieu jeune, ardent, qui se veut scandaleux. Si l'on s'arrête à ce dernier point, on regrettera moins que Catulle, en sacrifiant certaines vertus essentielles de la satire lucilienne et varronienne, n'ait pas atteint à l'étincelant ni au mordant de la véritable épigramme, dès lors en gestation à Rome, et dont Martial devait transmettre au monde la formule.

V

L'ATTICISME CATULLIEN

Même explicables comme créations « d'époque », ou « de milieu » et par là – si l'on veut – psychologiquement vraies, même exquises de facture, les *facetiae* de Catulle sont insincères et monotones, sous l'ignominie de leur vocabulaire et la saleté de leurs images. Il pouvait en être de même, en un sens opposé, de ses *deliciae*, si elles avaient sacrifié aux formules de la galanterie hellénistique. On sait, au contraire, quelle pureté offrent les pièces où s'exprime la passion pour LESBIE: il suffit de les regrouper en un ordre vraisemblable pour retracer ce qu'on a appelé « le Roman de Catulle » – et qui est bien plus qu'un roman: une expérience aussi nue, plus éternelle que celle d'*Adolphe*.

Il faut cependant s'entendre sur cette simplicité. La littérature hellénistique n'y avait-elle pas mainte fois visé, ne l'avait-elle pas souvent atteinte? La goutte de rosée, que Callimaque se propose comme idéal, ne semble-t-elle pas l'image la plus vraie de telle ou telle de ses épigrammes ou de certains couplets de Théocrite? L'effet pourtant n'est pas le même: on admire Callimaque ou Théocrite; on vit avec Catulle.

La simplicité alexandrine est un art, qui invite à découvrir ses grâces secrètes. Les écrivains y recourent en connaissance de cause pour délasser un public imprégné de littérature,

gâté par la surenchère des virtuosités, et qui, en aspirant à une fraîcheur, n'oubliera point d'y chercher des raffinements délectables. Ne serait-ce que dans la densité de l'expression ou la rareté d'un mot. Mais d'autres réussites sont promises aux maîtres du style: s'ils rendent forme ingénue à l'un des lieux communs poétiques dont le stock s'est constitué depuis Homère, et bien avant lui; s'ils font allusion de façon naturelle à une curiosité mythologique ou à un incident local; s'ils glissent dans leurs vers, avec toute l'apparence de la naïveté, une flatterie rapide, une méchanceté voilée. Ou bien encore on leur fera mérite d'une pléitude dans la brièveté, d'une unité de ton qui donne à quelques vers valeur d'élégie, de thrène, d'idylle, d'hymne ou d'ode, selon la distinction des genres de plus en plus chère aux théoriciens.

En cet achèvement d'une littérature depuis des siècles incroyablement riche, il y avait péril pour les Romains. Depuis presque deux cents ans ils intégraient pêle-mêle tous les dons des lettres grecques depuis Homère jusqu'à Euphorion; ils menaient de front l'adaptation des thèmes, l'assouplissement de la langue, l'acquisition de connaissances érudites en tous domaines. Mais ils n'étaient encore, sur bien des points, que des écoliers. L'art de simplicité ou la simplicité apprise risquaient d'être pour eux source de grands dangers, entre la sécheresse ou la froideur et le maniérisme: les maîtres alexandrins eux-mêmes n'en étaient pas exempts; et la recherche de la qualité pouvait en ce genre tuer le plus heureux tempérament.

Catulle prouve son génie sur ce plan même de la simplicité élaborée. Une fantaisie comme la quête de son ami Caius Cærius,¹ dont à travers toute la ville il mendie des nouvelles jusqu'àuprès des *pessimae puellæ*, est de la plus délicate complexité en son tendre humour. Les évocations de sa maîtresse (dans l'Élégie à Allius) soit dressée au seuil de la maison sur la pointe de ses sandales qui craquent, soit lumineuse dans le

1. C. 55.

cercle magique qu'autour d'elle trace l'Amour,¹ rappellent la plus élégante plastique alexandrine: on songe aux statuettes de Myrina, aux stucs et aux peintures de la Farnésine. En un autre genre, les pièces que l'on groupe autour de son retour de Bithynie: le départ printanier pour les cités grecques, l'effusion sur la presqu'île de Sirmio,² unissent bien délicatement l'érudition littéraire à une alacrité et à un nonchaloir également vécus; et si, comme nous le croyons, le célèbre *Phasèlus* est un symbole personnel,³ sous la forme d'une dédicace et le jeu énumératif, on ne saurait y méconnaître le plus exquis de la poésie hellénistique en sa savante ingénuité.

Mais la simplicité proprement catullienne est tout autre. Elle naît d'une spontanéité affective. Catulle semble disponible à toute impression du moment – comme un enfant. Et il réagit avec une immédiateté et une vivacité saisissantes. En amitié aussi bien qu'en amour: et il n'y a pas meilleure preuve qu'il porte en son tempérament même ce don de souffrance et de poésie. On s'est parfois étonné de l'excès de sa joie quand il s'attend à revoir Veranius; mais l'instance n'est pas moins impatiente quand il est à la recherche de Camerius;⁴ ni la supplication moins déchirante quand il adjure Quintius de ne pas entreprendre sur ses amours;⁵ ni le cri de colère ou la plainte du dégoût moins douloureux devant la trahison de Rufus ou d'un compagnon anonyme.⁶ La véhémence de l'expression ne peut surprendre, pour peu que l'on connaisse l'Italie populaire; elle révèle sa vraie fraîcheur, quand on se réfère à une autre diatribe contre un ami infidèle, Alfenus, non moins sincère sans doute, mais qui, plus longue et plus élaborée, trahit le travail littéraire sur des lieux communs.⁷

Serait-ce là un indice que la soudaineté heureuse de l'ex-

1. C. 68^b, 30-32 et 92-94. Comparer des antithèses satiriques: C. 43 et 86.

2. C. 46; 31. 3. C. 4. 4. Rapprocher C. 9 et 55. 5. C. 82. 6. C. 77; 73.

7. C. 30.

pression n'est le don royal de Catulle que lorsqu'il se livre sans réticence à la vivacité du sentiment? La différence est considérable entre l'embarras, la pesanteur des épîtres en forme d'envoi ou d'excuse¹ et la nette plénitude des billets par lesquels le poète fait confidence à des amis d'un incident de sa passion.² Réussite de premier jet.

On nuancera cette impression en étudiant les rares pièces qui, dans cette période d'aveux, dénoncent à coup sûr une origine grecque. Sans parler, bien entendu, des lieux communs de la passion, qui sont éternelle humanité. Le *Carmen* 70 transpose une épigramme de Callimaque (*A. P.*, v, 6) en empruntant le trait final à Sophocle (fragment 741): «les serments d'une femme, je les écris sur l'eau».³ L'apprêt, cependant, ne se sent que dans l'évocation de Jupiter: encore cette convention répond-elle bien à la légèreté hypocrite de la maîtresse qui jure fidélité unique à son amant. L'ensemble de ces quatre vers est si personnel, si bref, de ton si simple, que les modèles s'oublient, comme si l'on retrouvait la source originelle de cette mélancolie passionnée. Même ce qui à l'analyse apparaît chef-d'œuvre d'expression – le groupement *mulier mea* autour de la césure, la disjonction déchirante de lucidité: *sed mulier CUPIDO quod dicit AMANTI* – semble à simple lecture tout juste accordé à l'immédiate emprise d'une amer-tume prémonitoire.

En cette occasion, Catulle nous montre comment il réinvente l'expression passionnelle en lui rendant une sorte de pureté primitive. Quand il traduit une Ode célèbre de Sapphô (*Carmen* 51),⁴ c'est tout juste s'il peut prétendre à égaler l'élégance ingénue de son modèle, cette fleur des champs devenue poésie sans perdre sa naïveté. Il y arriva; et cela seul est un prodige pour un élève des Alexandrins. Mais la quatrième

1. Voir C. 65; 68^a; 116. 2. Voir C. 83; 92; 104. 3. Cf. V. BONGI dans *Atene e Roma* 1942, 173 ss. 4. Cf. TURYN, *Studia Sapphica*, Leopoli, 1929; E. BICKEL, *Catulls Werbegedicht an Clodia und Sapphos Phaonklage im Hochzeitslied an Agallis* dans *Rhein. Mus.* 1940, 194-215; C. GALLAVOTTI, *Interpretando Saffo e poi Catullo* dans *Atene e Roma* 1943, 317 ss. Cf. v. 2.

strophe, en un brusque sursaut, représente Catulle dressé contre soi, cherchant à secouer l'oisiveté qui le perd. Toujours son implacable lucidité. Et, sans que la transposition précédente se révèle empruntée, sans que la forme perde de sa simplicité, l'accent de vérité personnelle et momentanée bouleverse le lecteur comme s'il se trouvait en contact immédiat avec le poète: en sa révolte bien romaine, qui jette trois fois avec dégoût le mot *otium* au début des vers; avec son triste humour, qui fait accepter comme allant de soi le lieu commun final sur la ruine des grandes cités.

Ainsi Catulle est-il capable, par l'immédiateté du sentiment et de la forme, non plus seulement de rendre fraîcheur de source à ses modèles littéraires, mais d'en faire dériver sans effort l'expression progressive de sa toute personnelle passion. Car il est inutile de reprendre l'une après l'autre toutes les pièces au travers desquelles se retrace le drame du trop jeune amant de Lesbie. L'accent d'une sincérité nue y est partout présent: on s'étonnerait seulement qu'elle s'exprime en mètres cadencés. Mais quel effet devait-elle produire dans le monde littéraire de ce temps? On peut comparer les épigrammes grecques des contemporains, Méléagre et Philodème de Gadara. Elles lassent vite par l'évidence de conventions élégantes et d'élaboration raffinée. Que, pensant à Catulle, on en retienne deux ou trois, qui paraissent plus chaleureuses et sincères, la différence n'en éclate que mieux dès qu'on poursuit le rapprochement. Voici une scène de jalousie extrêmement dramatique de Méléagre (*A. P.*, v, 184 [183]): mais elle évoque l'art et l'objectivité de Ménandre ou de Térence, non le double et désespéré dégoût de Catulle et de sa maîtresse. Voici, en une épigramme de Philodème (*A. P.*, v, 24), la contre-partie du célèbre *Odi et amo*; or qu'y voit-on? Non le déchirement inguérissable de l'homme, mais le jeu scolaire qui oppose l'asthénie de l'amant à la duplicité de son âme qui veut et ne veut pas. Un abîme. — Et l'évidence du génie de Catulle.

[En dehors d'une sincérité spontanée, et déjà par elle, ce génie est un atticisme: c'est-à-dire une coïncidence toute simple entre la nature de la pensée (ou du sentiment) et l'élégance non cherchée de l'expression. En ses poésies de passion, Catulle n'utilise qu'un vocabulaire familier, un peu court: les mots qui, semble-t-il, viennent spontanément aux lèvres à qui aime ou souffre sans vouloir faire de ses émotions matière littéraire. Quand la tension est extrême, les verbes dominent:¹ et c'est une tragique révélation que de voir cette formulation si romaine de l'action utilisée à décrire l'impuissance du cœur. Beaucoup d'adverbes signalent des intensités diverses: leur nombre donne parfois l'impression de la négligence ou de la lourdeur; plus souvent celle d'un débit courant, d'une confidence lâchée en sa native négligence: même quand ces mots pesants apparaissent, à l'analyse, voulus et même cherchés par un écrivain sensible aux fines et nécessaires nuances des particules grecques. Mais la valeur des mots-maîtres, en tout cas, en ressort mieux, comme sur une trame un peu terne; et leur position relative en est mieux méditée: de sorte que leur effet s'impose sans que la densité de l'énoncé nuise à leur simplicité ou dénonce l'artifice: Il en résulte aussi l'impression d'une brièveté prégnante, l'essentiel seul surnageant et se nourrissant d'harmoniques qui prolongent, avec son effet, la réflexion à son propos jusqu'à l'apparition d'un autre mot-maître.

On pense ainsi, nécessairement, moins aux Atticistes (dont Calvus, l'ami de Catulle, était l'un des chefs), ouvriers d'art d'une réaction, qu'à César lui-même en ses *Commentaires* et au jugement que Cicéron a porté sur eux. Paradoxalement, dans le domaine de la passion, Catulle représente le même atticisme spontané que le proconsul dans le déguisement de sa politique en histoire. Et au lecteur moderne l'un et l'autre offrent le miracle imprévu des mêmes délices, si peu romaines.

1. Par exemple C. 85 (*Odi et amo . . .*).

Il faut pourtant aller plus loin et définir, au-delà des mots, l'originalité de l'Atticisme catullien. Proposons comme ses caractères spécifiques: la tension dramatique et un lyrisme créateur d'éloquence.

Presque jamais la passion de Catulle n'est descriptive: nous avons vu le drame naître par lui de l'Ode même de Sapphô, qui l'était. De confidences à effusions, dialogues et monologues, se développe une prise de conscience qui a besoin d'interlocuteurs. Entre jeunes gens à bonnes fortunes, même cauchottiers par moments, la chose est naturelle; d'autant plus quand il s'agit d'un Catulle, avec sa vive spontanéité et son besoin d'affection, son inquiétude d'esprit aussi. On sent qu'il a besoin d'une confirmation quand il interprète les injures que Lesbie lui adresse, en public ou en présence de son mari,¹ comme preuve d'amour ou fine manœuvre. On devine la précaution ombrageuse, la lucidité sous-jacente, quand il cherche à couper court aux caquets de deux amis qui ont deviné la prochaine rupture entre lui et sa maîtresse.² A Lesbie même s'adressent des billets (transposition poétique des vraies correspondances?)³ où la joie du retour, la tremblante confiance aspirent à être partagées; où s'affirme comme exigence d'un traité infrangible la fidélité à l'amante unique.⁴ En attendant – après les trahisons – le pitoyable aveu de la déchéance d'un amour total à l'origine et devenu pure brûlure charnelle: d'abord (qui sait?) accompagné du fragile espoir qu'il pourrait renaître en sa splendeur; mais enfin réduit à la froide condamnation et au cri de douleur.⁵

Dans leur directe vérité, ces témoignages se révèlent donc doublement dramatiques; comme jalons d'une histoire passionnelle, mais aussi comme bravoure de Catulle à voir plus clair en soi. Et c'est dans cette double réussite que se déclarent les étonnantes vertus d'un langage aussi simple. Mais on sait que ces pièces, si belles qu'elles soient, n'atteignent pas à

1. C. 83 (cf. N. I. HERESCU dans *Latomus* 1950, 31 ss.); 92. 2. C. 104.
3. 107; 109. 4. C. 87. Cf. 109. 5. C. 72; 75; 85.

la sublimité des deux monologues,¹ ou plutôt des deux débats de Catulle avec lui-même (non pas, selon l'optique médiévale, l'âme contre le corps; mais la volonté aux prises avec l'amour).

Le distique 85

*Odi et amo. Quare id faciam fortasse requiris?
Nescio; sed fieri sentio et excrucior*

en resserre de façon éclatante la substance. Il rend aussi peut-être la mélancolie d'une âme brisée et les remous d'une vie pour toujours désaccordée; mais non les indicibles tragédies de la vaine volonté et de l'inutile piété. Et, dans sa dureté cristalline, il n'a pas l'éloquence déchirante et sans apprêts de ces profondes descentes de Catulle en lui-même.

Cette tension dramatique est en son âme, certes; sans doute a-t-elle fait naître ou aggravé et sa passion et ses malheurs. Source d'éloquence spontanée, nous venons de le voir. Source aussi, à l'occasion, d'un lyrisme de contraste, quand elle brise soudain avec un lieu-commun: ainsi la révolte d'énergie après la description saphique de la décomposition physique due au mal d'amour;² ou dans l'ode d'affreuse complexité où il prie ses «compagnons», Furius et Aurelius, d'aller porter son congé à l'indigne Lesbie;³ les trois premières strophes développent avec grâce le thème de l'amitié, prête à suivre l'ami jusqu'aux extrémités du monde; et soudain se déclarent l'exigence, le dégoût, la fureur, la condamnation et, pour finir, la plainte mélancolique sur la fleur d'amour, tranchée au bord du pré par le soc de la charrue. Ou bien il faudra charger d'ironie le début de ce beau poème – gratuitement; ou bien il conviendra d'y reconnaître la richesse heurtée, entre l'amitié et la passion, d'une âme impatiente et audacieuse.

Le lyrisme de Catulle est pourtant en général différent, et vit

1. C. 8; 76. – Sur le mode élémentaire de sensibilité de C. 76, voir B. CROCE dans *Critica* 1940, 193-197; sur son développement élégiaque, L. PEPE dans *Giorn. Ital. Filol.* 1950. 2. C. 51. 3. C. 11.

moins de contrastes que de reprises. En ce sens, il se rallie dans une certaine mesure à l'expression oratoire; mais par là, comme par l'expression dramatique, se révèle, sans doute plus latin que grec.

La poésie lesbienne, d'Alcée et de Sapphô, en sa simplicité élégante, jouait des anaphores et des paronomases, modes d'expressivité ingénus, mais que ne dédaignent ni le lyrisme choral ni la plus haute éloquence. Catulle, aussi averti de cette ancienne poésie que des classiques et de leurs successeurs, n'avait garde de négliger un moyen qui convenait aussi bien à la force qu'à la sincérité de sa passion. Au-delà, la poésie hellénistique lui suggérait la puissance des refrains et de leur envoûtement dionysiaque: Pline l'a bien remarqué,¹ qui établit la tradition de Théocrite à Catulle et à Virgile. Cependant les vrais refrains sont, dans son œuvre, réservés aux Épithalamies (où ils sont traditionnels) et au chant des Parques, à la fin de la petite Épopée des *Noces de Thétis*. Ce qui est proprement catullien, ce sont les reprises d'expression qui, à des pièces aussi courtes, donnent musicalement (en surimpression au phrasé métrique) un rythme de danse inégale, comme celle d'un phalène dans l'air crépusculaire, ou la lacinante puissance d'une incantation. Mais ces reprises peuvent aussi bien avoir valeur passionnelle ou oratoire, insister sur la volonté de durcissement de Catulle,² ou sur la volupté enragée des baisers,³ noter le désespoir ou un contentement berceur,⁴ faire chanter une menace aux oreilles ennemis, comme un chant de moustique.⁵ De l'humour à l'ironie et à la haine cruelle, Catulle joue de ce procédé avec une extrême virtuosité. Il sent, apparemment, combien, naturel au fond, mais de grande puissance artistique quand il s'exerce au bref espace de quelques vers, ce moyen peut valoriser sans discord une passion et une langue également spontanées.

Ainsi l'Atticisme catullien revêt-il un caractère très original. Il n'oublie tout à fait ni, dans la composition et le groupe-

1. Plin., *N. H.* xxviii 19. 2. C. 8. 3. C. 58 et 92. 4. C. 5. 5. C. 16 et 36.

ment des mots, la rigueur «parnassienne» à laquelle s'était formé le poète en traduisant ou imitant les Alexandrins; ni, dans l'évocation plastique et sensuelle, les voluptés de l'érotisme hellénistique. Mais il est à la fois pur et personnel. En subordonnant la recherche technique à l'expression la plus naturelle du moi; en valorisant le momentané individuel sans recherche d'art voyante, par la sincérité d'une langue où chaque mot a son sens plein, Catulle a préparé notre lyrisme moderne. Mais, sauf pour *Sulpicia*, de quelle leçon a-t-il été aux Élégiaques latins qui l'ont suivi?

VI

CONCLUSIONS

Ce point appelle réflexion. Catulle ne fonde pas l'Élégie Romaine. Mais il ouvre à la poésie latine les voies de la liberté: l'art gratuit est dès lors engagement sérieux de l'être. Cette révolution, Catulle ne la fait point seul; Lucrèce avec lui rompt les barrières des conformismes. Si différent, dira-t-on! Et plus que différent: à l'intérêt désespéré pour une seule vie d'homme, à la dispersion d'un tempérament plein d'ardeur, aux soubresauts de l'affectivité, qui sont le domaine de Catulle, s'oppose point pour point Lucrèce, poète du «Cosmos», avec son obstination sérieuse, imposant à son immense matière l'ordre infrangible d'une construction rationnelle. Mais, à qui veut dépasser les apparences, les conformités entre les deux poètes apparaîtront plus essentielles: tous deux revendiquent la liberté de penser et de sentir pour chaque être humain placé devant ses responsabilités personnelles; tous deux, en dehors de toute convention sociale, font sortir la poésie de la vie même, qu'elle soit atomique ou passionnelle; tous deux se mettent devant leur tâche avec une objectivité, une sincérité absolues.

Dans cet état de libre pureté poétique, ni l'un ni l'autre

ne participe aux remous tragiques d'une République à son déclin. Sinon par l'horreur ou le dégoût d'une page chez Lucrèce, de deux ou trois épigrammes chez Catulle. Car c'est précisément contre la vanité ou l'ignominie des passions politiques qu'ils érigent l'un et l'autre la valeur éminente de l'art et de la pensée; quelle différence avec Cicéron, dont l'intelligence et le goût étaient à leur niveau, et qui a usé sa prodigieuse vitalité à vouloir concilier les exigences de l'esprit avec les nécessités de la politique! Mais justement: en face de lui, avec une égale grandeur, Lucrèce et Catulle élèvent la protestation des droits primordiaux de l'esprit; ils appellent une société pragmatique à honorer l'exercice gratuit de l'intelligence. Comme s'ils pressentaient la fin des libertés politiques, ils déclarent avec éclat, les premiers dans Rome, et à la tête d'une génération qui se laissera encore sombrer dans les guerres civiles, la liberté de la vie spirituelle.

Dans cette révolution morale, si l'on considère le seul Catulle, il apparaîtra sans doute moins complet, d'une grandeur plus inégale que Lucrèce, mais non inférieur à lui en son rayonnement poétique.

Son dur labeur s'est en partie perdu. Sensible à toutes les époques de l'hellénisme (et seule cette attitude a permis à la littérature latine d'être originale en prenant la suite des Grecs), il n'a travaillé systématiquement que dans le sens de l'Alexandrisme: il a forgé ainsi l'outil virgilien; il a fait naître des fleurs de poésie encore inconnues de Rome, dans le joli, parfois même dans le grand. Il n'a pu imposer une esthétique trop complètement alexandrine à une société dont les mœurs et la civilisation s'y refusaient encore partiellement. La génération suivante y sera mieux accordée; et en ce sens on ne déniera pas à Catulle le nom de précurseur. Précurseur trop absolu dans ses théories, parfois gauche ou glacé dans ses créations.

Mais voici qu'il apporte au Monde une nouveauté, inconnue même des Grecs. Nous avons défini cette nouveauté

comme un « Atticisme », mais en cherchant à en dégager les caractères tout originaux: c'est la poésie la plus naturelle, une simplicité ailée, tendue de passion, dont le lyrisme ne retient que le plus discret et le plus dansant de l'éloquence et du rythme. Grecque de distinction, latine de fermeté et d'emprise, de portée universelle et grave sous son apparence naïveté d'aveux personnels. Par là, Catulle dépasse de loin non seulement les plus belles réussites de ses efforts techniques, mais jusqu'aux possibilités poétiques de sa génération: il ouvre une source de poésie qu'on ne verra plus sourdre que bien rarement, au-delà des siècles latins, avec Villon par exemple, ou avec Musset.

On ne rappellera les pièces satiriques de Catulle, leur grossièreté inélégante ou raffinée, que pour compléter un paysage poétique dont les inégalités mêmes ont du charme: ainsi, quand on la compare à la perfection un peu monotone de l'art augustéen, la série des « monnaies consulaires », où voisinent les figures rustiques de l'ancienne Rome, des images tout hellénistiques et certaines qui, par un bonheur surprenant, rappellent les plus fines merveilles de la numismatique grecque classique. On a l'impression d'un de ces aigres printemps, mêlés de soleil et de grêle, dont l'accent est inoubliable et la saveur irremplaçable.

Catulle était venu trop tôt sans doute, en une Rome qui prétendait encore rester elle-même tout en aspirant à tous les raffinements de l'Alexandrinisme, et où seules des sociétés suspectes ou le groupe pur des jeunes novateurs anticipaient l'avenir. Et lui-même était porteur d'une poésie intime qui transcendait toutes les normes et dont le dépouillement était l'antithèse de cet Alexandrinisme, dont l'éclat enchantait son imagination et les rêves d'avenir des plus évolués des Romains. Il n'a eu ni l'esthétique de sa poésie, ni la morale de son esthétique. Mais seul il s'est dressé, poète, en sa grandeur, paradoxalement, moins pour son temps et moins pour les générations latines que pour un avenir qu'il ne prévoyait pas.

DISCUSSION

M. Klingner: Ich fühle mich heute als Ihr Schüler und habe mit Bewunderung viel gelernt. Zweierlei hebt sich mir aus der Fülle als besonders wichtig hervor: 1. der heterogene Aspekt der Poesie Catulls, einer Poesie im Werden; 2. die Ansicht dieser Dichtkunst als des Abbilds einer Gesellschaft, die sich verwandelt. Eine Andeutung habe ich nicht ganz verstanden. Es wurde gesagt, zur Zeit Catulls hätten die römischen Dichter das Problem der Komposition entdeckt: Lucrez habe sie dabei beeinflusst. Ich bitte Herrn Bayet, dies zu erläutern.

M. Bayet: Je vous remercie de m'obliger à préciser un point sur lequel j'ai été bref et obscur. On n'a pas encore suffisamment étudié, à mon sens, les problèmes que posent la composition, l'organisation du plan par les écrivains antiques, et, en particulier, quel fut le rôle des Latins dans le perfectionnement de cette partie de la technique littéraire. Il ne s'agit pas de minimiser celui des Grecs. Mais les Romains du I^{er} siècle avant notre ère paraissent avoir été obsédés par le désir de présenter leur pensée en un ordre clair. Moins créateurs qu'utilisateurs, ils se sentaient tenus à l'égard de leurs compatriotes (ceux qui n'entendaient pas suffisamment le grec et préféraient s'instruire en latin) de mettre une clarté évidente, démonstrative, dans l'exposé des faits ou des idées. C'est un souci didactique. M. Michel Villey vient de montrer qu'un tel souci a conduit Cicéron à introduire dans la matière juridique un ordre qui n'y était pas; ses traités rhétoriques témoignent d'un effort analogue; moins nouveau. La même volonté didactique est éclatante dans Lucrèce, qui organise chaque chant de son poème, les groupes deux à deux, et à plusieurs reprises énonce le plan de sa démonstration. De façon plus souple, mais aussi efficace, la pratique oratoire, si importante et répandue à la même époque, tendait au même but: la nécessité d'être clair (ou de le paraître) s'ajoutant aux leçons de la rhétorique grecque. De cet effort presque universel la poésie, même non didactique, s'est ressentie:

qu'elle cherchât à réaliser des ordonnances régulières ou à en déguiser la réalité sous un désordre feint, mais en fait très médité.

M. Boyancé: J'ai été très frappé par la façon dont l'influence grecque a été envisagée à la fois sur le poète et sur la société, le milieu où le poète a vécu. C'est que l'influence grecque ne se limite pas seulement à l'art, mais qu'elle s'étend à toute la conception de la vie. Et même si l'on dit que Catulle a tout sacrifié à l'art, cela même, c'est encore envisager la conception de la vie. L'histoire littéraire gagne beaucoup à se placer à ce point de vue; ainsi, récemment, un jeune savant suisse, M. Puelma-Piwonka, considérait la satire de Lucilius dans ses rapports avec la société. Ces rapports d'un poète avec la société peuvent être doubles, car, d'une part, il exprime celle-ci, mais, de l'autre, il la précède et la pousse ou la conduit sur les chemins à suivre. M. Bayet a mis en pleine lumière le rôle joué par les synchronismes ou, au contraire, les décalages chronologiques entre le poète et son art d'un côté, le public de l'autre. Je me demande seulement comment établir ici que le poète est en avance sur son temps et sur l'état social, nous nous heurtons dans le cas présent à cette difficulté qu'il nous faut apercevoir celui-ci à travers l'œuvre elle-même. Ce n'est pas une raison du reste pour ne pas poser le problème. M. Bayet a dit que le milieu de Catulle était «suspect»; je trouve le terme un peu fort. Nous connaissons bien cela par l'expérience de nos littératures: tout cénacle est «suspect» par rapport à l'ensemble de la société. Celui de Catulle est suspect au point de vue du vieil idéal romain. Il est d'un type qui aurait été considéré comme normal à Alexandrie.

M. Bayet: L'essentiel est qu'aucun phénomène n'est uniquement littéraire; il faut toujours avoir égard à un ensemble social. A défaut de documentation écrite suffisante, on peut s'aider de la documentation archéologique. Mais elle est inégale aussi et dispersée. Ce qui en elle représente le mieux et avec le plus de continuité la société du I^{er} siècle latin, ce sont les monnaies. Or, malgré une certaine qualité d'ensemble entre 50 et 43 avant notre ère, les monnaies consulaires nous mettent devant la diversité la

plus étrange et la plus révélatrice des inégalités de goûts et de tendances de la société romaine. Le portrait exagérément réaliste côtoie les profils idéalisés jusqu'à la froideur; les scènes pittoresques se voient à côté d'objets symboliques; des imitations de types grecs, à côté de figures presque aussi brutalement gravées que celles des monnaies gauloises de même date. Rien n'évoque mieux l'hétérogénéité du milieu dans lequel Catulle a eu à affirmer son originalité.

M. Boyancé: Je connais mal la numismatique de ce temps; mais je crois volontiers au parallélisme signalé par vous. Cependant, ne peut-on dire que la société de Catulle a plus de variété que celle d'Auguste? Il suffit de songer aux incertitudes religieuses et philosophiques; renouvellement de la société et des rapports entre les classes.

M. Bayet: En tenant compte aussi que le traditionalisme romain est un frein à l'évolution sociale; mais un frein excessif, qui suscite la révolte dans les esprits libres, au lieu de l'empêcher.

M. Boyancé: Et il faudrait aussi préciser le rôle de la femme, à Rome et à Alexandrie: milieu social et culture différents; et cela peut influencer en sens divers des poésies d'esprit cependant analogue.

M. Bayet: Certes, mais le goût général n'avait pas encore à Rome atteint une pureté suffisante. C'est pourquoi je ne pense pas exactement comme vous: que le cénacle de Catulle ait été d'un type qu'on eût considéré comme normal à Alexandrie. Il a fallu, à mon sens, encore une ou deux générations pour que Rome devînt socialement et intellectuellement assez semblable à Alexandrie. Dans l'intervalle, Auguste a travaillé à une normalisation et à une épuration de goût; mais en partie artificielle, en art comme en littérature et (selon une optique plus nationale) en matière de religion. Catulle, au contraire, est, si l'on veut, très en avance sur ce que devait être Rome alexandrinisée, et même, poétiquement, au-delà de l'Alexandrie qu'il aurait pu connaître.

M. Boyancé: Pour revenir à cette question des influences, je suis frappé de la complexité que leur jeu présente. Elles s'exercent

sur des choses différentes, agissent de façons différentes, et les bénéfices retirés selon les cas sont aussi différents. S'il s'agit de traductions comme la *Chevelure de Bérénice*, il s'agit évidemment de l'influence la plus directe, celle d'une pièce grecque déterminée. Mais il y a aussi les influences diffuses, celles de la culture générale qui permet de voler de ses propres ailes. Ce sont les plus intéressantes. On peut les retrouver même dans les pièces qui semblent les plus simples, les plus spontanées. Leur simplicité n'est pas la simplicité sèche et élégante de l'alexandrinisme. Je la crois pourtant également savante, le produit d'un classicisme qui n'a rien de populaire.

M. Bayet: Je ne suis pas tout à fait de votre avis. Je ne puis au juste parler, pour Catulle, ni de classicisme ni d'alexandrinisme. L'alexandrinisme ne trouvera à Rome sa véritable assiette, sous toutes les apparences d'une naturelle facilité, qu'avec Ovide, après les recherches très diverses de Tibulle, de Properce, et de bien d'autres. Catulle, évidemment nourri de classicisme, mais en un cénacle alexandriniant, garde, en ses meilleurs moments, une fraîche liberté. C'est ce qui me faisait évoquer Villon.

M. Boyance: Il s'agit d'un tempérament de vrai poète, qui s'exprime avec aisance.

M. Bayet: Pas toujours, même quand il est porté par la passion. Le Carmen 70 ne compte que quatre vers qui combinent, je l'ai rappelé, Callimaque et Sophocle. L'idée est très simple. Mais le départ est lourd et pénible:

*Nulli se dicit mulier mea nubere malle
quam mihi, non si se Iuppiter ipse petat.*

A l'analyse, la place des mots et leurs relations métriques ou psychologiques (*Nulli . . . mihi . . . ; . . . mea . . . mihi*) apparaissent admirablement calculées. Il y a donc, dans l'imitation même, naïveté de sentiment, qui est anté-classique, et travail raffiné à partir de l'alexandrinisme.

M. Pöschl: Ich möchte das, was Herr Bayet und die Vorredner über die Beziehungen von Form, Literatur und Leben gesagt oder

angedeutet haben, unterstreichen. Es bestehen in der Tat sehr enge Beziehungen zwischen dichterischer Form und Gesellschaft, und die Formulierung, dass Catull eine Epoche des Suchens repräsentiere, scheint mir auch in dieser Hinsicht sehr zutreffend zu sein. Das wird besonders deutlich, wenn man die augusteische Dichtung zum Vergleich heranzieht, in der die Dichter ihre persönlichen und politischen Erfahrungen in weniger unmittelbarer Form zu Sprache bringen, als es Catull tut. Im Unterschied zu ihm bevorzugen sie strengere, «objektivere» Gattungen, auch dort, wo es ihnen darum geht, die persönlichsten Anliegen zur Sprache zu bringen: die Elegie, das Epos, die Ode im Gegensatz zu den im allgemeinen von Catull gewählten Kleinformen griechischer Dichtung, die in viel stärkerem Masse zur unmittelbaren persönlichen Aussprache bestimmt sind. Und auch hier geht wohl die Verfestigung und Erneuerung der dichterischen, literarischen Form mit einer Erneuerung der gesellschaftlichen und staatlichen Formen parallel.

Zur Illustration dieses Zusammenhangs zwischen den Formen der Dichtung und den Formen der Gesellschaft darf vielleicht auch darauf hingewiesen werden, dass die Geltung der literarischen Gattungen und der uns Moderne so befremdende Formzwang, die stereotypen Wendungen, die Topik in einem ganz engen Zusammenhang stehen mit dem gebundenen Charakter der Gesellschaft in weiten Zeiträumen der abendländischen Entwicklung. Es ist kein Zufall, dass die Bedeutung der Gattungen und überhaupt die literarische Tradition, die von der Antike herkommt, in dem Augenblick zu Ende geht, wo – am Ende des 18. Jahrhunderts – die alten Gesellschaftsformen zerbrechen. Dichtung als etwas traditionell Geformtes ist eben Ausdruck einer Gesellschaft oder Gemeinschaft, deren Leben sich überhaupt sehr stark in traditionellen, weitgehend fixierten Formen vollzieht.

Was nun das 64. Gedicht des Catull angeht, so glaube ich, dass man hier den persönlichen Bezug sehr deutlich spürt. Die Diskontinuität, das Unbefriedigende des Gedichts, die Mischung der genres, das *musée hétéroclit*, von dem Herr Bayet sprach,

der Widerspruch zwischen Epyllion und Elegie, das starke elegische Element, das sich ins Episch-Erzählende hineindrängt, röhrt zum Teil daher, dass Catull mit seinem Herzen dabei ist. Den persönlichen Anteil Catulls spüren wir zum Beispiel daran, dass die Heroenzeit als besseres, reineres Zeitalter erscheint. Wir haben also hier bereits das Motiv vom goldenen Zeitalter, das dann in der augusteischen Dichtung zu so grosser Bedeutung kommt, und durch den Gegensatz zur eigenen Zeit, der als etwas Schmerzliches empfunden wird, ist zugleich auch die Beziehung zum Persönlichen deutlich. Das Vordrängen des Eigenen bestimmt dann vor allem den Mittelteil des Gedichts. Die Klage der Ariadne ist ein Zwischenspiel, das mit dem Leben und Schicksal des Dichters irgendwie zusammenhängt. In die glückliche Götterhochzeit von Peleus und Thetis ist die unglückliche Begegnung von Theseus und Ariadne eingefügt, aber diese Episode erscheint beinahe als die Hauptsache, das andere bildet nur den Rahmen. In der Klage der Ariadne vermeint man einen Bezug zu vernehmen auf das Bittere, das Catull selbst erlebt hat, einen Bezug, der noch dadurch verstärkt wird, dass das Unglück des Theseus hier, und nur hier in der gesamten antiken Tradition, als Wirkung seiner Schuld und als Folge von Ariadnes Fluch erscheint. Von hier aus stellt sich eine Einheit des Gedichtes her, die nicht allein in der Form und im Motivischen als solchem liegt, sondern im persönlichen Erleben.

M. Bayet: C'est là un point de vue qui sollicite vivement l'imagination. Mais pour l'apprécier ou le discuter, il faudrait reprendre la pièce en son entier et vers par vers. Dans une telle analyse, l'étude de la forme, ou plutôt des différents styles qui se succèdent en cette pièce 64, devrait retenir particulièrement l'attention. Dans l'épisode d'Ariane le style oratoire et l'éloquence me donnent l'idée de la transposition en hexamètres d'une scène de tragédie écrite en un autre mètre. Il restera, bien entendu, à se demander (mais la question est-elle soluble?) si Catulle a dissimulé sa propre passion sous une transposition qui me semble un travail d'art objectif.

M. Pöschl: Der rhetorische Stil, die «éloquence» ist auch sonst

für dieses Gedicht charakteristisch. Wir finden ihn z. B. in anderer Weise auch am Ende des Gedichtes, wo sich der Dichter in einen fast sallustischen Zorn hineingesteigert und nicht ohne Pathos Klage darüber führt, dass die heiligen Bande der Blutsverwandtschaft durch Sohnesmord und Blutschande schmählich verletzt werden.

M. Bayet: Cela encore est une réminiscence, d'Hésiode, mais rebattue (avec Aratos).

M. Pöschl: Wenn dies auch zum Teil übernommen ist, so hat es Catull doch deshalb übernommen, weil er seine Empfindungen über die Nöte der eigenen Zeit hier in autoritativer Form ausgesprochen fand.

M. Bayet: Quel abîme, cependant, entre une expression supposée aussi déguisée et, je ne dis même pas la pièce 76, où Catulle évoque de façon si directe et déchirante les douleurs de sa passion bafouée, de sa «piété» et de sa «pureté» si mal récompensées; mais la pièce 51, où l'imitation de Sappho, conduite avec un délicat scrupule, ne sert cependant pour ainsi dire que de tremplin à la strophe finale, où le poète déclare si ouvertement son drame personnel et condamne la passion née de l'*otium*!

M. Pöschl: Trotzdem möchte ich meinen, dass das Catullische Persönliche auch in diesem Gedicht bereits vorhanden, nur eben nicht so deutlich greifbar ist. Die Diskontinuität und die nicht völlige Bewältigung der Form, von der die Rede war, liesse vielleicht daran denken, dass es sich um ein frühes Stück handeln könnte, obwohl ich mir dessen nicht sicher bin.

M. Bayet: Oui, ainsi nos points de vue se rapprochent. Il n'y a point, en effet, similitude d'accent entre la description épique et l'éloquence passionnelle. Catulle a utilisé dans ce poème 64 plusieurs traditions littéraires. Elles s'accordent mal. Peut-être est-ce seulement question d'exécution. Mais cela même tendrait à confirmer qu'il s'agit d'une œuvre de jeunesse.

M. Boyancé: Je serais moins sévère pour les plaintes d'Ariane et je m'abriterais derrière l'admiration de Virgile, qui leur doit tant pour le Chant IV de l'Enéide. C'est un assez bel écho!

M. Pöschl: Und dann muss man auch bedenken, dass das «Rhetorische» der Ariadneklage wie überhaupt das «Rhetorische» bei den Römern sehr oft Ausdruck einer echten und ursprünglichen Leidenschaft ist.

M. Boyancé: Peut-être les vers sont-ils trop connus et touchent-ils moins pour cela. Mais il faut réagir contre ce sentiment.

M. Bayet: Certes. Mais il n'empêche que, dans ces plaintes d'Ariane, le composite, le fabriqué se sentent à tout instant. La vraie passion s'interrompt en aparté gnomique (v. 143-148: sur la différence entre l'amant suppliant et l'amant satisfait) ou en boursouflage de convention (v. 154-156) ou en vainе minutie descriptive (v. 193-194: sur l'aspect des Euménides). La beauté d'ensemble n'en est d'ailleurs que plus surprenante.

M. Wilkinson: I am afraid I cannot agree with M. Bayet's interpretation of the crucial 51st poem. I am one of those who hold that the last stanza in the MSS ("Otium, Catulle . . .") was mistakenly attached to this poem by Catullus' eventual editor because it is in the same metre. (A similar error may account for the last three lines of the second poem, which do not seem to belong there. Such errors can easily happen; thus after the posthumous publication of "More Poems" by A. E. Housman it was discovered that his executors had mistakenly attached to one poem a stray stanza in the same metre.) My view depends on my general interpretation of the poem. I believe, with others, that this was the first poem Catullus sent to Clodia, a free translation of one by Sappho. It was intended as a test, a "feeler". If she were in love with him, she would understand what he meant; if not—after all, it was only a translation. (This assumption accounts, incidentally, for what M. Boyancé mentioned, his adoption of "Lesbia" as a pseudonym for her: it was a quite natural Latin name for Sappho's addressee, yet conveniently it was a metrical equivalent of Clodia, after the fashion of Roman pseudonyms; and when the stratagem succeeded, he retained it.) Further evidence: for the 11th poem, in which he finally broke with her, with devastating irony he used this same metre, and even repeated the striking

word *identidem* in the same place in the line to emphasise the connection. The poem has double force if it is thus a reminder of the first poem he ever sent to her in the dawning of their love. Now if this interpretation of the 51st poem is true, the inclusion of anything like the "Otium, Catulle" stanza would defeat its purpose, turning his declaration of love to a self-mockery unflattering to his beloved.

M. Bayet: Les questions posées par M. Wilkinson sont d'un intérêt saisissant. Mais la reconstruction historique de la passion de Catulle pour Lesbia d'après les pièces du recueil ne peut être que plus ou moins arbitraire. L'intérêt commun des pièces 51 et 76 est dans la prise de conscience personnelle du poète en face de la personne aimée, sans violence passionnelle; c'est-à-dire sans sacrifice au momentané incontrôlable. Cela est étrange. La notion de *pietas* est à préciser; l'enquête n'est pas faite, à ma connaissance, sur celle d'*otium*, en tant que condition de la vie mondaine et amoureuse. Nombreux sont les textes dans lesquels *otium* est pris au sens de Lucrèce, nouveau d'ailleurs à cette date, de «loisir studieux»; celui de «désœuvrement» entraînant le dégoût est connu aussi, mais très différent. Comme disponibilité indispensable à la passion, et d'ailleurs mangeuse des forces de l'homme, l'*otium* apparaît très imprévu dans le *Carmen* 51. Il ne s'éclaire pas d'ailleurs autant que nous le voudrions: dispense des activités communes, libération de la création poétique, vocation à l'Amour. Mais quelle est la part de l'engagement sentimental? Cette dernière strophe nous choque au premier abord comme une discordance. Il est juste d'ajouter que le poème nous est parvenu en un texte mutilé: mais les réflexions précédentes ne semblent pas devoir en être influencées.

M. Wilkinson: Is the 51st poem addressed to Clodia? If not, to whom?

M. Bayet: Cette remarque est vraiment pleine de sens. Il peut s'agir d'une sorte de billet adressé à tout amoureux, et d'une mise en garde très générale.

M. Boyancé: C'est la déclaration indirecte d'un homme timide.

M. Bayet: La pièce de Sappho étant très connue.

M. Wilkinson: Already well-known at Rome?

M. Bayet: ... et sans doute très commentée dans les écoles et les milieux cultivés.

M. Boyancé: D'où vient ce choix du surnom de Lesbie? Il est un peu singulier. Car Sappho n'était pas belle. Est-ce à la culture poétique et musicale de Clodia qu'il doit faire songer?

M. Bayet: Y-a-t-il à tirer quelque indice de l'épithète *candida*, qui lui est appliquée dans l'Elégie à Allius (68, 30)?

M. Boyancé: M. Luigi Alfonsi veut que Lesbie ne nous renvoie pas à Sappho, mais à Lesbos et à des concours de beauté qui y étaient pratiqués d'après certains témoignages.

M. Rostagni: A me sembra che la strofe dell'*otium* sia veramente inscindibile dal carme 51, in quanto essa rappresenta quasi una ripresa, un risveglio della coscienza morale del poeta: il quale, nell'atto di dichiarare la travolgente sua passione per Lesbia, avverte i pericoli della vita spensierata e dissipata cui è per abbandonarsi. Il movimento ideale e fantastico, col rivolgere la parola così trepidamente a se stesso, *otium, Catulle, tibi molestum* ... è simile a quello del Ciclope di Teocrito (xi), allorquando, dopo le appassionate invocazioni e dichiarazioni a Galatea rivolge la parola a se stesso per ammonirsi di non sognare e di fare ritorno alle sue umili occupazioni: Ahi, Ciclope, Ciclope, dove sei volato con la mente ecc.!

Ammetto che l'inserire questa specie di ammonimento morale nel carme d'amore possa sembrare non troppo delicato per Clodia, se a Clodia era dedicato il carme. Ma era d'altra parte un atteggiamento sincero e si risolveva pure in esaltazione di Clodia stessa, in quanto faceva indirettamente sentire la travolgente potenza della passione da lei ispirata.

Ed ora mi sia permesso di esprimere il mio vivissimo compiacimento per la brillante ed istruttiva esposizione del Sig. Bayet; con cui io concordo volentieri nelle idee generali, specialmente per ciò che riguarda il concetto della personalità di Catullo. Sol-tanto avrei da affacciare qualche dubbio su taluni particolari.

Anzitutto sul modo debbano essere giudicate le traduzioni o imitazioni dal greco, che a me paiono più intimamente permeate di spirito catulliano. Nella *Chioma di Berenice* (c. 66), la scelta stessa di questa elegia callimachea, come oggetto di traduzione è dettata dalla congenialità di Catullo con Callimaco, dall'interesse che il poeta latino sente per questo argomento – onde sottolinea, colora, vivifica con gusto e con malizia ciò che piace alla sua fantasia (le false lacrimucce delle novelle spose, ecc.). Anche nelle *Nozze di Peleo e Teti* (c. 64), la figura di Arianna è elaborata con elementi intimamente catulliani, e il lamento della donna abbandonata, per quanto tradizionale ed attinto da modelli greci, tradisce la passione, l'esperienza e anche la sofferenza del poeta latino.

Altro punto di dissenso si riferisce alla distinzione, che non porrei così netta, tra carmi dotti, o alessandrineggianti, e carmi leggeri o *nugae*. A me pare che col termine *nugae* Catullo comprendesse tutta la sua produzione poetica, anche quella di apparenza più coltivata e più dotta, cui era commune (dal punto di vista alessandrino e neoterico) il carattere di *lusus*.

M. Bayet: Sur le premier point, je suis d'accord. Au cours de la pièce 64, il importerait de préciser la part de froideur quasi-parnassienne et celle de la sensibilité personnelle. Celle même de l'humour; car il y a certains aspects de jeu dans la plainte d'Ariane: par exemple, dans l'épigramme sur la légèreté des hommes. Catulle, qui se piquera d'être «saintement» constant en amour, s'amuse des rapports fugitifs et des réactions psychologiques qui en résultent chez les jeunes hommes et chez les jeunes filles. Attitude générale de jeune homme, non encore personnellement engagé, à l'égard de la femme, de l'amour libre et du mariage, non sans ironie pour l'homme et pour la femme.

M. Rostagni: Queste spiegazioni mi persuadono pienamente. Esse colgono un aspetto della spiritualità catulliana, che non appartiene a questo o a quel genere poetico soltanto bensì a tutta la sua poesia.

M. Bayet: Nous ne sommes nullement assurés de nous rendre compte exact de tous les genres poétiques traités ou essayés par

Catulle et de l'importance relative qu'il leur accordait. Le *lepidus nouus libellus* dont parle l'envoi à Cornelius Nepos (I, 1), que signifie-t-il en fait? Cela fait seulement soupçonner que nous n'avons pas tout l'œuvre de Catulle.

M. Klingner: Ich muss ein Geständnis ablegen: ich liebe trotz allem Catulls Peleus-Gedicht (64), über das man meist hart urteilt. Was mir daran wesentlich scheint, und was meist verkannt wird, wäre nur in einer Interpretation des ganzen Gedichtes zu zeigen. Aber man darf vielleicht wagen, einiges wenigstens anzudeuten. In diesem kleinen Epos hat sich Verschiedenartiges zusammengefunden, nach Inhalt, Form und Herkunft. Es scheint, die Einheit des Mannigfaltigen fehlt. Hat etwa die Kraft gefehlt, das Disparate zu vereinigen? Dies wohl nicht. Erstens ist die *ποικιλία* gewollt und als Wert gemeint. Man erkennt dies besonders gut an der Allius-Elegie (68B). Dieses seltsame Gebilde ist ganz von einer Art der Bewegung durchzogen, bei der der Gedanke immer neu in etwas ganz anderes, oft Gegensätzliches ausbiegt und sich gerade in der Paradoxie solcher Schritte gefällt. Besonders lehrreich ist ein Blick auf die Versreihe 68, 57-59, worin Catull den Freund an seine traurige Lage vor der Erfüllung seines Liebesverlangens erinnert.

*Cum tantum arderem quantum Trinacia rupes
lymphaque in Oetaeis Malia Thermopylis.*

Dieses erste Distichon ist vom Gedanken der brennend heissen Leidenschaft beherrscht. Doch im Pentameter bereitet sich durch die Vorstellung der Quelle der Schritt zum nächsten Distichon vor.

*maesta neque assiduo tabescere lumina fletu
cessarent tristique imbre madere genae.*

Der Vergleich, der zunächst die Tränen des Weinenden anschaulich macht:

*qualis in aerii perlucens vertice montis
rivus . . . ,*

wird alsbald selbständigt und stellt ein eher erquickendes Bild vor den inneren Sinn:

... muscoso prosilit a lapide;

im weiteren Verlauf entfernt er sich ganz und gar von seinem Anlass:

*qui cum de prona praeceps est valle volutus,
per medium densi transit iter populi;*

endlich im letzten Distichon erweitert sich nicht nur dieses Bild, sondern es verschiebt sich auch derart, dass der Fluss nun gar als Labsal für die Menschen erscheint, die in der glühenden Hitze verschmachten:

*dulce viatori lasso in sudore levamen,
cum gravis exustos aestus hiulcat agros.*

Der Gedanke hat sich «verlaufen» und ist schliesslich beim Gegen teil seines Anfangs angelangt. Denn jetzt gehört der Fluss nicht mehr zu der Glut verschmachtender Liebe, sondern lindert seinerseits die Qualen sengender Sommerglut. Diese Vorstellung der Linderung ist nun wieder geeignet, auf die Hilfe vorzubereiten, die der Freund Allius dem Verschmachtenden hat angedeihen lassen (63 ff.). Diese Art der Gedankenbewegung durchzieht die ganze Allius-Elegie, man mag die kleinen oder die grossen Bestandteile des Gedichts im Auge haben. Dass sie gewollt ist, wird man nicht bezweifeln. Ähnlich verhält es sich im Peleus-Gedicht (64). Auch hier wird man die $\piοικιλία$ nicht als Ergebnis der Unfähigkeit, sondern als gewollten, genossenen Wert anzusehen haben (Vgl. R. Pfeiffer, Philologus 1932, 217).

Zweitens gilt es bei aller $\piοικιλία$ die Einheit des Gedichts zu erkennen. Man darf sie nur nicht in der Pragmatik der dargestellten Handlungen suchen. Herr Pöschl hat auf eine Einheit hingedeutet, die im persönlichen Erleben liege. Ähnlich wie in der Allius-Elegie ist ein Bild des tiefsten Leides in ein Bild der höchsten Glückseligkeit gefügt. Es sind Gegenstücke, sie ergänzen einander.

Ausserdem erweist sich die Klage der Ariadne als Vorspiel ihres Glücks. Der Gott erhebt die sterbliche Frau an seine Seite, so wie sich Thetis zu dem sterblichen Mann herablässt. Auch in diesem Sinne machen die beiden ineinander gefügten Hauptteile als einander ergänzende Gegenstücke ein Ganzes aus. Götter und Menschen noch nicht von einander getrennt, noch im vertrauten Umgang miteinander vereint: dieses alte Bild verlorener Glückseligkeit ist für Catull zum Bild bräutlicher Liebesgemeinschaft von Gott und Mensch geworden. Damit ist nicht nur die Einheit des Gedichts bezeichnet, sondern – wenigstens für den, der die Allius-Elegie recht versteht und Catulls Verhältnis zu Lesbia bedenkt – auch Geist und Seele Catulls, die sich darin äussern.

M. Bayet: Je remercie M. Klingner d'avoir proposé du poème 64 une interprétation d'ensemble aussi séduisante. Elle semble beaucoup plus valable que celle qui se contentait d'opposer à l'amour conjugal de Thétis-Pélée l'amour occasionnel d'Ariane-Thésée: ce dernier étant dit coupable et malheureux. Comment, en effet, oublier l'apparition de Bacchus, cherchant Ariane pour la consoler? Sur le plan des divinisations diverses de l'amour, le poème reprend une unité moins contestable, bien que plus floue. Car les déguisements d'amour de Catulle, quand il mythologise, ne sont pas simples: en évoquant l'élegie à Allius, si rigoureusement et curieusement composée de façon à faire jouer les différentes affectivités humaines en une atmosphère poétique, M. Klingner nous invite lui-même à dépasser les généralités. Mais le parti-pris d'impersonnalité du poème 64 ne nous aide guère. On voit bien que Catulle y «valorise» des histoires d'amour mythologiques, contrastées, comme le fera par exemple Virgile dans sa *vième* *Bucolique*. On ne fait que soupçonner à la base des expériences et des aspirations du poète lui-même, sans pouvoir ni les préciser ni les affirmer. Quelle différence avec les pièces où il met avec tant de sincérité son cœur à nu!

M. Boyancé: D'accord sur l'usage du mythe chez Catulle. Il use de mythes grecs comme un Grec n'en aurait pas usé. Il leur demande des effets de transfiguration. Dans le poème 64, les

mythes doivent nous transporter dans un passé lointain où les dieux se mêlaient aux hommes.

M. Bayet: C'est en effet important à noter.

M. Wilkinson: I should like to enlarge on what M. Klingner said at the end about the 64th poem. It is, no doubt, largely a neoteric work based on some Hellenistic poem or poems, a story artistically elaborated for its own sake. But by his epilogue Catullus has given it a symbolic and topical significance which distinguishes it from Hellenistic epyllia as we know them. This is surely a mature, more reflective, Catullus. He is depressed by the decadence of the contemporary world, and to express his feeling he has chosen to tell of the most famous occasion when the gods mingled with men, the marriage of Peleus and Thetis. At the end he points the moral: the world has now driven out Justice, and the gods will no longer visit men. This epilogue, as M. Klingner said, is no mere attachment: it is the key to the whole poem. That is why Virgil chose it as basis for his Fourth Eclogue. He makes it clear throughout that we are to have Catullus' poem in mind. A better age, he means, than the decadent Republic is at hand. Justice is now returning, and the child shall see that heroic age reborn:

*Ille deum uitam accipiet, diuisque uidebit
Permixtos heroas, et ipse uidebitur illis.*

To remind his readers unmistakably of Catullus' poem he instances the coming return of the Argonauts and of Achilles, the son born to Peleus and Thetis, and even uses the name Thetis for the sea. Finally he confirms the application by a distinct echo of the refrain of the Fates' marriage-song in Catullus:

*«Talia saecla» suis dixerunt «currite» fuis
Concordes stabili fatorum numine Parcae.*

The attribution of a symbolic, perhaps un-Hellenistic, significance to Catullus' poem is justified by Virgil's evident recognition of it.

M. Bayet: Cela engagerait en des recherches – et des difficultés

beaucoup plus complexes. Car il ne s'agit plus seulement d'états de sensibilité et de formes d'art, où l'on peut bien parler d'une suite et d'une évolution entre Catulle et Virgile, mais de conceptions idéologiques: et alors il n'y a plus commune mesure entre les deux poètes. Le danger est même considérable de se laisser prendre à les ressemblances formelles alors que l'esprit est tout différent, après vingt-cinq ans de crises sociales et politiques. Un autre alexandrinisme que celui de Catulle, non plus esthétique, mais idéologique, a, en cet espace de temps, singulièrement transformé les préoccupations et les points de vue.

M. Boyancé: Même quand Catulle se place sur le plan du jeu, sa rêverie n'est pas gratuite. La sensibilité qu'il y mêle le porte au sérieux.

M. Bayet: Mais ce sérieux, coexistant à celui de Lucrèce, nous aide à deviner le meilleur d'une génération inquiète, poussant au maximum l'effort individuel de libération de la sensibilité et de la raison, tandis que la génération suivante sera mieux établie en une société et en un ordre politique plus unifiés.

