

# humanitas

Vol. L - Vol. I

IMPrensa DA UNIVERSIDADE DE COIMBRA  
COIMBRA UNIVERSITY PRESS



# HVMANITAS

VOL. L • TOMO I  
MCMXCVIII

1.ª PARTE DA MISCELÂNEA EM HONRA  
DO DOUTOR JOSÉ GERALDES FREIRE



## L'HISTOIRE D'UN VERS: LE SEPTÉNAIRE TROCHAÏQUE DE L'ANTIQUITÉ AU MOYEN ÂGE

A. BASTIAENSEN  
*Universidade de Nijmegen*

*Amico abhinc multos annos*

Pour honorer, à l'occasion de ses soixante-dix ans, la longue carrière scientifique du Professeur José Geraudes Freire dans le domaine de la latinité chrétienne, tardive et médiévale, je voudrais lui offrir une étude sur un phénomène prosodique de l'ancienne poésie latine, qui, à la suite de péripéties extraordinaires, a connu un succès surprenant des siècles durant jusqu'au moyen âge. Il s'agit du vers, appelé communément 'septénaire trochaïque'<sup>1</sup>. Disons d'abord quelques mots sur cette appellation.

### **Les noms du septénaire trochaïque**

L'appellation 'septénaire trochaïque' manque, en effet, de précision. Étant donné qu'un trochée est un pied prosodique, formé par une syllabe de longue durée, suivie d'une syllabe brève, le septénaire trochaïque devrait compter

---

<sup>1</sup> Pour les questions concernant le septénaire trochaïque dans la poésie latine on peut consulter les manuels de prosodie: M. Lavarenne, *Initiation à la métrique et à la prosodie latines*, Paris 1948, 47-48; L. Nougaret, *Traité de métrique latine classique*,<sup>2</sup> Paris 1956, 67-68; Th.G. Rosenmeyer - M. Ostwald - J.W. Halporn, *The Meters of Greek and Latin Poetry*, Westport, CT, 1963, 77-79; H. Drexler, *Einführung in die römische Metrik*, Darmstadt 1967, 30-36. Pour les périodes post-classique et médiévale il y a l'étude, avec des analyses minutieuses, de D. Norberg, *Introduction à l'étude de la versification latine médiévale* (Studia Latina Stockholmiensia 5), Stockholm 1958, spécialement 112-122, et le manuel de P. Klopsch, *Einführung in die mittellateinische Verslehre*, Darmstadt 1972, 16-19.

quatorze syllabes; mais avec une syllabe de plus à la fin, il en compte quinze. On parle aussi d'‘octonaire trochaïque’, suite de huit trochées moins une syllabe: étant incomplet, il est qualifié d'‘octonaire catalectique’, octonaire ‘qui s'arrête’. Enfin, si l'on compte, selon l'usage des Grecs, non par pieds, mais par mètres - un mètre valant deux pieds -, cet octonaire devient un tétramètre.

Le vers en question avait toujours la césure après le quatrième pied ou, si l'on parle de tétramètre, après le second mètre. Si le tétramètre avait, de plus, deux coupes secondaires, une après le premier, l'autre après le troisième mètre, la ligne était divisée en quatre: d'ou probablement l'appellation de *versus quadratus* ‘vers carré’, ‘vers quadrilatère’.

Les spécialistes, du reste, ne sont pas d'accord sur la question de savoir si ces trois appellations sont parfaitement interchangeables. Tous admettent une étroite parenté, mais un auteur comme Catlow<sup>2</sup> réserve le nom de septénaire trochaïque à un vers dont la structure métrique est très libre avec la possibilité de remplacer un trochée par un spondée, composé de deux longues, ou par un pied de trois syllabes. Le tétramètre, au contraire, d'après Catlow, est un vers très équilibré, qui admet l'élision - *ego et unum aut* ne sont pas disyllabiques -, mais n'admet pas l'excédent de syllabes causé par un pied trisyllabique: cela vaut surtout pour les *versus quadratus*, vers régulier s'il en est. Ajoutons que dans sa pure forme le tétramètre n'admet de spondée que dans le second des deux pieds qui constituent un mètre. Mais sous la plume de versificateurs incompetents ou négligents les spondées apparaissent aussi dans le premier pied.

On peut se demander si la distinction entre septénaire et tétramètre, n'est pas, quant au nom, un peu arbitraire. Je me tiendrai dans la suite au terme de septénaire trochaïque, qui est d'emploi normal. Mais, vue en perspective, la différence que Catlow établit entre les vers de structure irrégulière et ceux de structure régulière est importante. Car la forme qui survivra n'est pas la forme irrégulière, que nous rencontrons par exemple dans les dialogues de la comédie, mais la forme régulière, qu'on trouve en d'autres textes poétiques et qui deviendra, dans les siècles postérieurs, la forme classique du septénaire trochaïque.

---

<sup>2</sup>L. Catlow, *Pervigilium Veneris. Edited with a Translation and a Commentary* (Collection Latomus 172), Bruxelles 1980, 37-42.

### La période des débuts

Il faut dire d'emblée que, les comédies de Plaute et de Térence exceptées, le septénaire trochaïque ne s'emploie que rarement dans les périodes pré-classique et classique de la littérature latine. Nous trouvons une trentaine de lignes dans les tragédies de Sénèque<sup>3</sup>: un bon nombre d'entre elles sont 'irrégulières'. Mais les vingt-six vers que l'Anthologie Latine<sup>4</sup> a conservés sous le nom de Florus - probablement l'historiographe Florus du second siècle - ne comptent que deux pieds trisyllabiques. Ausone, au quatrième siècle, a vingt septénaires trochaïques<sup>5</sup>: quelques lignes sont 'irrégulières'. Mis à part les poèmes chrétiens, dont il sera question plus bas, le seul grand poème, parvenu jusqu'à nous, composé entièrement en septénaires trochaïques - avec césure après le quatrième pied -, est le chant printanier splendide, connu sous le nom *pervigilium Veneris*<sup>6</sup>, structure de 93 lignes, 'régulières' à deux ou trois près. La date de composition est incertaine: peut-être au second ou troisième, plus probablement au quatrième siècle. Pour autant que nous connaissons la littérature du temps, le *pervigilium* est un texte isolé. Et on peut dire de manière générale que dans les premiers siècles de notre ère il n'existait pas de véritable tradition poétique qui se servait de cette forme prosodique.

A une exception près. La 'poésie de la rue' chérissait le *versus quadratus*, caractérisé par sa structure simple et régulière: quinze syllabes avec interchangeabilité de trochées et de spondées. Il s'employait dans une versification de circonstance, comprenant quelques lignes seulement, parfois une seule ligne. Le domaine est celui du sarcasme, de la raillerie, de l'attaque personnelle. Donnons quelques exemples de ces refrains vulgaires: épigrammes, chansons de soldats marchant à un pas cadencé, brochards de toutes sortes.

De l'auteur de mimes Labérius, contemporain de César, nous avons une ligne assez grossière sur la femme 'idéale'

*Non mammosa, non annosa, / non bibosa, non procax.*

Les soldats de César, escortant leur chef à l'occasion de son entrée

<sup>3</sup> *Med.* 740-751; *Oed.* 223-232; *Hipp.* 1201-1212.

<sup>4</sup> *Anthologia Latina*, ed. Riese, Lipsiae 1869, n. 245-252.

<sup>5</sup> *Ecl.* 10; *Biss.* 1; *prof.* 11.

<sup>6</sup> La monographie de Catlow, mentionnée plus haut, donne une édition avec commentaire.

trionphale à Rome après la guerre des Gaules, se moquaient de son attachement au jeune Nicomède

*Caesar Gallias subegit, / Nicomedes Caesarem;  
Ecce Caesar nunc triumphat, / qui subegit Gallias;  
Nicomedes non triumphat, / qui subegit Caesarem.*

Ils invitaient aussi les Romains à protéger leurs femmes contre les avances de cette tête chauve

*Urbani, servat(e) uxores, / moechum calv(um) adducimus.*

Une raillerie aux dépens de Crassus, 'le gras', affirme que sa mort, 'passage à l'état de charbon', a rendu gras le charbon lui-même

*Postquam Crassus carbo factus, / carbo crassus factus est.*

Les vers ont une structure claire et bien équilibrée: quatre pieds - huit syllabes - avant, trois pieds et demi - sept syllabes - après la césure. La ligne *Urbani...* fait voir que les élisions sont admises.

### La période chrétienne

Le quatrième siècle voit l'écllosion de la poésie chrétienne. Il y avait eu, au troisième siècle, Commodien, mais il est une figure isolée dont nous ne pouvons pas bien mesurer l'influence. Les renseignements solides manquent aussi pour l'oeuvre poétique d'Hilaire de Poitiers. Les traités exégétiques et théologiques de cet auteur, écrivant vers 350, sont bien connus. Mais d'une collection de poèmes de sa main sur des thèmes chrétiens - écrite peut-être pour un usage liturgique, c'est-à-dire pour un large public - il ne nous reste pas beaucoup: un petit *prooemium*, dans lequel il se dit inspiré par David, et des fragments, assez considérables d'ailleurs, de trois hymnes<sup>7</sup>. Le troisième est écrit en septénaires trochaïques, arrangés en strophes de trois lignes. Je cite les

---

<sup>7</sup> Une édition commode est celle de H. Lietzmann, *Lateinische altkirchliche Poesie*, <sup>3</sup>Berlin 1968, 3-7. Pour notre propos, voir 6-7.

quatre premières strophes et quelques lignes des strophes suivantes (il s'agit de la victoire du Christ, nouvel Adam, sur Satan)

1 *Adae carnis gloriosa / et caduci corporis*  
 2 *In caelesti rursus Adam / concinamus proelia,*  
 3 *Per quae primum Satanus est / Adam victus in novo.*

4 *Hostis fallax saeculorum et / dirae mortis artifex*  
 5 *Iam consiliis toto in orbe / viperinis consitis*  
 6 *Ad salutem nil restare / spei humanae existimat<sup>8</sup>.*

7 *Gaudet aris, gaudet templis, / gaudet sanie victimae,*  
 8 *Gaudet falsis, gaudet stupris, / gaudet belli sanguine,*  
 9 *Gaudet caeli conditorem / ignorari gentibus.*

10 *Inter tanta dum exsultat / nostrae cladis funera*  
 11 *Deo audit in excelsis / nuntiari gloriam*  
 12 *Et in terra pacem hominum / voluntatis optimae.*

.....

15 *Magnum populis hinc futurum / desperatis gaudium*

.....

18 *Nihil ultra quam commune est / terris ortum contuens.*

19 *Cernit tamen quod Iohannes / in desertis praedicet*

.....

23 *Vocem e caelo praedicantem: / meus est hic filius.*

.....

La facture de ces lignes a de quoi surprendre. Notons d'abord les pieds trisyllabiques: 5 *-siliis*; 7 *sanie*; 12 *hominum*; 15 *populis*. Hilaire les a peut-être scandés, pourtant, comme disyllabiques *silyis*, *sanye*, *hommem*, *poplis*, car son poème imite la structure du *versus quadratus*, témoin les lignes 7 et 8, clairement divisées en quatre parties, égales hormis la dernière. Toutes les lignes sont d'ailleurs divisées par une césure après le quatrième pied. Du point de vue de la tradition le traitement de l'éliision est surprenant. Dans les lignes 4, 5, 6, 18 et

---

<sup>8</sup> Je suis, pour le libellé de cette ligne, la conjecture de l'éditeur W. Meyer, reprise dans Lietzmann.

23 il y a élision, mais hiatus dans 1, 2, 9, 10, 11 et 12. Il est clair que le poète ne se sent plus obligé à observer ponctuellement, sur ce point, les règles traditionnelles. Il se permet aussi des libertés à l'égard des exigences de la scansion. Il met des spondées là où le tétramètre classique requiert des trochées: ainsi le premier pied des cinq premières lignes est un spondée. D'autre part, la ligne 11 commence par un iambe: *deo*; de même 12: *et in*; plus loin, 19 présente le pied iambique *tamen; nihil et meus*, dans les lignes 18 et 23, sont composés de deux brèves. Dans tous ces cas, l'accent, tombant nécessairement sur la première syllabe en des mots disyllabiques, sauve, pour ainsi dire, le caractère trochaïque du pied. Si, dans 11 et 23, le besoin de se tenir autant que possible au libellé biblique<sup>9</sup> a pu provoquer la licence métrique, une pareille influence étrangère manque pour les lignes 18 et 19. Apparemment, le poète peut se permettre de transférer l'effet de l'ictus de la durée de la syllabe à son accentuation. L'usure des quantités va augmentant dans l'époque finale de l'ancienne latinité: avec la prépondérance de l'accent la prosodie devient de plus en plus 'rythmique'. Si l'hymne d'Hilaire est encore, en dépit des exceptions, globalement 'métrique', il me semble qu'il marque aussi une étape dans l'évolution vers une prosodie rythmique.

Qu'Hilaire suive d'autres sentiers que ceux de la tradition, cela se voit aussi par le fait que les deux autres hymnes de sa main, dont il reste des fragments, sont abécédaires: les strophes commencent successivement avec les lettres successives de l'alphabet. Rien n'est plus étranger à la poésie classique. Commodien, au troisième siècle, pratiquait ce procédé dans ses *Instructiones*, inspiré peut-être par l'exemple de la poésie biblique et sémitique. Hilaire cherchait son inspiration dans le psautier de David. Chez lui aussi donc une influence biblique peut avoir joué: le grand psaume 118 (119) est abécédaire.

Notre second poète chrétien est Prudence. Espagnol, pénétré de culture classique, il a composé, autour de l'année 400, une oeuvre poétique remarquable. Son inspiration chrétienne ne le cède en rien à celle d'Hilaire, mais il s'est assimilé les éléments de l'héritage littéraire classique à tel point qu'il respecte scrupuleusement les règles traditionnelles. Chez lui pas de poésie abécédaire. Mais il a deux poèmes en septénaires trochaïques: *cathemerinon* 9 (114 lignes)

<sup>9</sup> L'auteur fait allusion à l'évangile de Luc 2,10-14 et 3,22.

<sup>10</sup> Les textes dans l'édition de M.P. Cunningham, *Aurelii Prudentii Clementis Carmina*, CCLX 126, Turnhouti 1966, 47-52; 251-256.

et *peristephanon* 1 (120 lignes)<sup>10</sup>. La facture rappelle celle du *pervigilium Veneris*. La césure se place après le quatrième pied. Les trochées ne sont remplacés par des spondées qu'à l'endroit permis, c'est-à-dire au second pied d'un mètre. Il n'y a que quatre pieds trisyllabiques, composés chacun de trois brèves (*cath.* 9: 40 *mulier*; 103 *hominem*<sup>11</sup>; *perist.* 1: 63 *proprium*; 72 *gravibus*). Quant à la place que Prudence occupe dans la tradition de la poésie chrétienne qui est en train de se former, il est possible qu'il a été influencé par Hilaire. La ligne 16 de *cath.* 9 commence par l'expression *corporis formam caduci*, qui pourrait bien dépendre de *caduci corporis* de la première ligne d'Hilaire. Mais ce qui nous reste de la poésie d'Hilaire est trop maigre pour que nous puissions postuler une dette certaine de Prudence à son égard. D'autre part, le fait que Prudence s'est servi du septénaire trochaïque pour deux de ses poèmes - dont un, l'hymne 9 du *cathemerinon*, est un des chefs-d'oeuvre de l'ancienne poésie chrétienne - est significatif du changement de climat. Nous ne savons pas beaucoup sur l'influence de la poésie de Prudence sur l'effort poétique des premiers siècles après lui. Mais il a été lu et imité, et c'est à lui aussi que le septénaire trochaïque doit une part de sa popularité.

Le grand poète du sixième siècle est Venance Fortunat, qui a écrit en Gaule, dans la seconde moitié du sixième siècle, une grande collection de *carmina*. Il a du connaître Prudence, témoin entre autres l'expression *manans de corde parentis*, sur le Verbe engendré par le Père (*carm.* 3,9,49), qui rappelle le *corde natus ex parentis* de Prudence sur le même mystère (*cath.* 9,10). Nous avons de Fortunat l'hymne impressionnant *Pange, lingua, gloriosi proelium certaminis*, écrit, en 30 septénaires trochaïques, à l'occasion de l'arrivée à Poitiers d'une relique de la Sainte Croix<sup>12</sup>. La seule 'irrégularité' quant au nombre des syllabes est le pied *pretium* (28), à moins qu'il ne soit disyllabique: *pretyum*. Chaque ligne a la césure après le quatrième pied. Quant à la scansion, si elle n'est pas irréprochable, elle cherche à tout prix à observer les règles de l'ancienne métrique: ce n'est pas l'accent, mais toujours la quantité des syllabes, qui régit la prosodie<sup>13</sup>, et le traitement des trochées et spondées se veut aussi conforme à l'usage classique. L'hymne a connu un succès énorme. Il est devenu le proto-

<sup>11</sup> Encore peut-on se demander si Prudence n'a pas scandé *mulyer et homnem*.

<sup>12</sup> Je renvoie, pour le texte, à la dernière édition: M. Reydellet, *Venance Fortunat. Poèmes* I, Paris 1994, 50-52.

<sup>13</sup> 'Le sentiment de la quantité est encore très vivant', dit, non sans une certaine réserve et en mentionnant la versification souvent pressée de Fortunat, Reydellet, LXIII et note 216.

type de l'hymne processionnel et il a été incorporé dans la liturgie et l'office divin de l'église latine.

Jetons un rapide regard en arrière. Les débuts du septénaire trochaïque suggèrent une origine populaire. Son emploi dans les comédies de Plaute et de Térence, son absence presque totale du reste de la poésie classique et surtout son apparition dans les épigrammes, les moqueries, les dictons sont des indices assez probants. Mais il semble bien qu'il a gagné du terrain en s'ennoblissant. Il y a d'une part cette merveille de poésie délicate, isolée il est vrai, qu'est le *pervigilium Veneris*, d'autre part les hymnes des chrétiens Prudence et Venance Fortunat, pleins d'une intense ferveur religieuse. Hilaire n'hésitait pas à s'éloigner de la tradition. Une influence de la Bible se laisse deviner. Et nous voyons qu'il prend ses libertés à l'égard de la prosodie classique, manifestant ainsi son intention de renouer avec l'usage populaire. Si Prudence lui est redevable de certaines tournures, il a 'corrigé' son modèle. Venance Fortunat s'en tient à la ligne que suivait Prudence.

Nous arrivons à la conclusion que, vers la fin de l'antiquité classique, le septénaire trochaïque, toujours marqué par une césure après le quatrième pied, a élargi sensiblement son champ d'action. Il est devenu plus fréquent, et son emploi, auparavant pratiquement restreint au domaine du comique, est maintenant plus varié. Dans la suite sa popularité ne fera que s'accroître: il deviendra, comme nous allons voir, un des grands 'outils' de la poésie des siècles de transition et de tout le moyen âge. ...

### Les siècles de transition

Les hymnes d'Hilaire, si nous voyons bien, trahissent une double influence, celle d'une poésie de type populaire et celle de la Bible. Ses septénaires sont peut-être le point de départ d'une évolution qui, plus ou moins indépendante de la ligne classique 'Prudence - Venance Fortunat', a produit une série de poèmes, pour la plupart anonymes, composés probablement pour l'office divin<sup>14</sup>.

---

<sup>14</sup> Pour l'hymnographie chrétienne je me réfère aux éditions de A.S. Walpole, *Early Latin Hymns. With Introduction and Notes*, Cambridge 1922, de F.J.E. Raby, *The Oxtord Book of Medieval Latin Verse*, Oxford 1970 et de W. Bulst, *Hymni latini antiquissimi LXXV. Psalmi III*, Heidelberg 1956, avec les renseignements nécessaires, e.a. sur les questions, souvent difficiles, de datation. Beaucoup d'information aussi dans J. Szövérfy, *Die Annalen der lateinischen Hymnendichtung I*, Berlin 1964, 105 ss.

La première place revient à l'hymne qui porte le nom de ses premiers mots *Hymnum dicat turba fratrum*. Dans quelques manuscrits il est assigné, à tort, à Hilaire; il date probablement du cinquième siècle. Le poème est une structure de 74 septénaires, arrangés en strophes de deux lignes: une 'Vie de Jésus' en vers. Voici les trois premières lignes

*Hymnum dicat turba fratrum; / hymnum cantus personet;  
Christo regi concinnantes / laudes demus debitas.  
Tu Dei de corde Verbum, / tu via, tu veritas.*

La césure est à l'endroit accoutumé. Mais quant à la versification, les irrégularités ne manquent pas, témoin les spondées qui occupent la place de trochées. Dans la troisième ligne on se heurte au nominatif *via* qui forme un pied iambique avec le qui suit: on peut supposer que le poète n'a pas voulu s'écarter du libellé de l'évangile<sup>15</sup>. Une telle 'excuse' ne vaut pas pour le pied iambique *-tit ob-* de 35 *Discutit obiecta praeses*. Il faut dire pourtant que, dans l'ensemble, le poète a cherché à respecter les règles. Ainsi l'élision fonctionne encore: on ne trouve pas d'hiatus, excepté peut-être dans 25, ligne de scansion difficile, *Vinum quod deerat hydriis mutari aquam iubet*. La prosodie semble se vouloir encore 'métrique': ainsi le second pied, *-re cru-*, du début de 39 *Scandere crucem iubetur*, métriquement acceptable, va contre l'accentuation de *crucem*. A côté de *via* et *discutit* il n'y a que quatre 'erreurs' par rapport à la quantité des syllabes: 4 (*leonem*) *le(gimus)*; 23 (*debiles*) *fa(cit)*; 26 *po(pulo)*; 56 (*nunti*)*at (apostolis)*<sup>16</sup>: de soi brèves, ces syllabes fonctionnent comme des longues. De manière générale, la prosodie s'avère conforme à l'usage classique. Le poème a encore de fortes attaches avec le passé littéraire.

Ce n'est plus le cas pour un autre grand poème, l'hymne intitulé, d'après sa première ligne, *Apparebit repentina dies magna domini*, également du cinquième siècle. Il s'agit d'un chant abécédaire de 46 lignes, arrangées en 23 strophes de deux lignes de septénaires trochaïques, les initiales des strophes présentant successivement les lettres de l'alphabet. Le poème évoque les scènes du Dernier Jugement. En voici quelques lignes

<sup>15</sup> Cfr. *Ego sum via* de l'évangile de Jean 14,6.

<sup>16</sup> Walpole ajoute (*turbam*)*fa(cit)* dans la ligne 17, mais il vaut mieux retenir avec Bulst la leçon *fecit* des manuscrits.

- 1 *Apparebit repentina / dies magna domini,*  
 2 *Fur obscura velut nocte / improvisos occupans.*  
 .....  
 11 *Flamma ignis anteibit / iusti vultum iudicis.*  
 .....  
 16 *Pravi pavent a sinistris, / hoedi velut foetidi.*  
 .....  
 18 *Pater vobis quod paravit / ante omne saeculum.*  
 .....  
 27 *Obsecrantem me audire / despexistis mendicum.*

Un trait ‘vulgaire’ caractéristique est la disparition de l’élision: les lignes 2, 11, 18 et 27 présentent un hiatus. Mais ce qui frappe avant tout, c’est que, pour le poète, la quantité des syllabes ne compte plus: dans la première ligne l’ictus tombe sur *re(pen-)*, *di-* et *do-*, qui sont des syllabes brèves; même situation dans 2 et 16 pour *vel-*; dans 16 et 18 trois fois pour *pa-*; et ainsi tout au long du poème. La conclusion s’impose que l’accent l’emporte sur la durée<sup>17</sup>. Notre hymne se range ainsi parmi les poèmes qui, dans les siècles suivants, seront appelés *rhythmi*, distincts des poésies faites sur l’ancien patron métrique, qui garderont le nom consacré de *carmina*. Ajoutons encore que le caractère abécédaire souligne l’appartenance de l’hymne à la catégorie ‘vulgaire’ de la poésie chrétienne. La tradition qui s’est annoncée chez Hilaire est en train de prendre corps. De la popularité grandissante de ce type de poèmes en septénaires trochaïques, divisés par une césure après le quatrième pied, témoignent les *rhythmi*, mentionnés par Szövérfy<sup>18</sup>, qui, dans la seconde moitié du premier millénaire, seront composés sur le modèle de *Apparebit*: ainsi *Appropinquat finis saeculi, / declinantur tempora et Apparebunt ante summum / saeculorum iudicem*.

Ces *rhythmi* sont typiques pour les périodes mérovingienne et carolingienne: ils sont issus de l’héritage culturel que la latinité post-classique a transmis aux peuples de provenance germanique. Mais ceux-ci n’étaient pas les pre-

<sup>17</sup> Dans le mot *mendicum* de 27 l’accentuation est irrégulière: la seconde syllabe, contre l’usage classique, ne porte pas d’accent; le contraire s’observe dans *moritur* de 34 *Vermis quorum non moritur*, où la seconde syllabe est accentuée. Il se peut que l’évolution du latin tardif s’y reflète. Pour *mori*, devenu *moriri* ou *morire* dans le parler de tous les jours, cela semble même très probable.

<sup>18</sup> Voir Szövérfy, 178.

miers héritiers. Nous ne savons à peu près rien sur ses origines, mais au cinquième siècle apparaît soudain la littérature latine celtique: les clercs et les moines irlandais se montrent les émules de leurs collègues sur le continent. Un certain Sechnall ou Secundinus a composé, vers la fin du cinquième siècle, un hymne en honneur de saint Patrice, fondateur de l'église irlandaise: *Audite, omnes amantes deum, sancta merita*. Le poème compte 23 strophes de quatre septénaires trochaïques, arrangées selon les lettres de l'alphabet. La seconde strophe a le libellé suivant

*Beata Christi custodit / mandata in omnibus,  
Cuius opera refulgent / clara inter homines,  
Sanctumque cuius sequuntur / exemplum mirificum,  
Vnde et in caelis patrem / magnificent dominum.*

On reconnaît la facture régulière avec la césure à l'endroit accoutumé. L'auteur ignore l'élision: des quinze syllabes d'une ligne nulle ne s'élide. La scansion nous réserve une surprise: elle est irrégulière, tant métriquement que rythmiquement parlant: *beata, sanctumque cuius* et *magnificent* sont 'impossibles' des deux points de vue. L'hymne entier présente cette 'anomalie', qui marque d'ailleurs son premier mot - mot capital! - *audite*, paroxyton comme *beata*. Il faut conclure que les lignes sont syllabiques, plus que cadencées.

Le phénomène s'observe en d'autres poèmes: ainsi dans une imitation composée en Irlande peu de temps après: *Audite bonum exemplum*. Il apparaît aussi dans les *rhythmi* de l'époque mérovingienne et carolingienne, dont un, attribué à Théodofrid de Corbie (ou de Luxeuil), commence avec le vers *Asia ab oriente vocata antiquitus*. Mais on ne peut pas dire que ce procédé prosodique a connu une vraie popularité. C'était souvent affaire de maladresse ou d'incompétence (ce qui n'était pas le cas pour Sechnall/Secundinus!). Les vrais maîtres mettaient la cadence rythmique à leur service, quitte à admettre des arythmies, si elles pouvaient ajouter à l'intensité expressive.

Il ne peut être question d'analyser un à un les nombreux poèmes que ces siècles de transition nous ont légués. Je me contenterai de faire la revue d'un nombre de pièces, tant hymnes que poésies séculières<sup>19</sup>. Il apparaîtra que le

---

<sup>19</sup> Pour les références, je renvoie aux travaux de Walpole, Bulst, Raby et Szövérfy, mentionnés plus haut. Pour les pièces dont ces auteurs ne font pas mention, j'indiquerai le travail à consulter.

septénaire trochaïque rythmique était devenu un instrument poétique dans tous les domaines de la vie culturelle.

Pour des fins religieuses et liturgiques furent composés des hymnes comme *Urbs beata Ierusalem, / dicta pacis visio* (à l'occasion de la dédicace d'une église) et *Alleluia dulce carmen, / vox perennis gaudii* (sur le chant de l'alléluia dans la liturgie) et des *rhythmi* comme *De divite et paupere Lazarø* (*Homo quidam erat dives / valde in pecuniis*) et *De excidio urbis Hierusalem* (*Arve, poli conditorem, / ponti, mundi, fluminum*) de structure abécédaire<sup>20</sup>. D'un autre ordre est le poème de Paul Diacre, au huitième siècle, sur la défectuosité de son érudition *Sensi cuius verba cepi*; le libellé de la ligne 10 est *Dicor similis Homero, / Flacco et Vergilio*<sup>21</sup>. Deux pièces d'occasion, parmi une foule d'autres poèmes, datent du neuvième siècle: le chant joyeux en l'honneur de l'empereur Lothaire *Innovatur nostra laetos / terra flores proferens* de Walahfrid Strabon<sup>22</sup> et la plainte émouvante sur la bataille de Fontenoy, écrite en strophes abécédaires par Angilbert *Aurora cum primo mane / tetram noctem dividet*. Mentionnons encore la version de la *Cena Cypriani* que composa en 375 septénaires trochaïques un certain Johannes Hymmonides, diacre de l'église romaine, à l'occasion du couronnement, par le pape Jean VIII, de l'empereur Charles le Chauve en 875. La *Cena*, écrite probablement en Italie vers la fin du quatrième siècle<sup>23</sup>, était un récit burlesque, figurant des personnages bibliques assistant à un festin de noces fantaisiste. Sous la plume de Johannes, la première ligne *Quidam rex nomine Iohel nuptias faciebat in regione orientis in Cana Galileae* est devenue *Quidam nomine Iohel rex / orientis maximas // In Cana qui Galileae / faciebat nuptias*<sup>24</sup>.

---

<sup>20</sup> Voir K. Strecker, *Monumenta Germaniae Historica. Poetae latini aevi carolini* IV 2, 537 et 542.

<sup>21</sup> *Versus Pauli* 10: cfr. G. Waitz, *Monumenta Germaniae Historica. Rer. Longob.*, 18.

<sup>22</sup> *Carm.* 63, 1ss.: cfr. E. Dümmler, *Monumenta Germaniae Historica. Poetae latini aevi carol.* II, 405.

<sup>23</sup> On trouve une mine d'informations sur la *Cena* dans la dissertation munichoise de Christine Modesto, *Studien zur Cena Cypriani und zu deren Rezeption*, Tübingen 1992.

<sup>24</sup> Les noms propres *Iohel* et *Galileae* gênaient l'auteur: son poème étant composé en lignes de quinze syllabes, *nomine* se doit lire peut-être comme *nomne* et *Galileae* comme *Galilyae*.

### Le haut moyen âge

Durant le haut moyen âge le septénaire trochaïque atteint sa forme la plus achevée. Le facteur important est la rime. Celle-ci n'est pas une invention médiévale. On trouve des effets d'assonance chez beaucoup de poètes de la latinité tardive. Prudence et Venance Fortunat ne se font pas faute d'en user. Mais chez Sedulius, au cinquième siècle, les assonances sont devenues une sorte de nécessité, comme dans les strophes de l'hymne *A solis ortus cardine* ou dans tant d'hexamètres léonins - c'est-à-dire des hexamètres ou les hémistiches riment - de son *paschale carmen*: par exemple 1,62-63: *Qui maris undisonas / fluctu surgente procellas // Mergere vicinae / prohibes confinia terrae*. Eugène de Tolède, au septième siècle, va jusqu'au bout avec des lignes comme *Da fidum socium, / da fixum semper amicum. // Da blandum, sobrium, / parcum castumque ministrum*<sup>25</sup>. A la fin de l'ancienne latinité, les effets de rime et d'assonance appartiennent à la versification latine, et, avec cette versification, ils passent à la latinité médiévale.

De Godescalc d'Orbais, au neuvième siècle, nous avons une prière, dont la première strophe est rédigée comme suit *Christe, mearum // Lux tenebrarum, // Memet in atrum // Criminis antrum // Sive barathrum // Respice lapsum*. Il a composé aussi un hymne en septénaires trochaïques, les premiers vers étant *Galli cantu mediante / noctis iam caliginem // Et profundae noctis atrum / levante formidinem* et les derniers *Deo trino sed et uni / paci, vitae, lumini, // Nomini prae cunctis dulci / divinoque numini*. L'assonance porte sur les fins de ligne, non pas sur les fins d'hémistiche. Assonance seulement finale aussi, au onzième siècle, chez Fulbert de Chartres, célébrant le chant du rossignol au printemps *Aurea personet lyra / clara modulamina* avec, pour la seconde strophe, le libellé *Philomelae demus laudes / in voce organica, // Dulce melos decantantes, / sicut solet musica, // Sine cuius arte vera / nulla valent cantica*. De même chez Pierre Damien dans un chant sur les délices du paradis, qui commence ainsi *Ad perennis vitae fontem / mens sitit nunc arida, // Claustra carnis praesto frangi / clausa quaerit anima, // Gliscit, ambit, eluctatur / exsul frui patria*.

Philippe le Chancelier, au treizième siècle, écrit un hymne en l'honneur de sainte Marie Madeleine, divisé en lignes dont il est difficile de déterminer l'ampleur. Voici le début dans l'arrangement traditionnel *Pange, lingua,*

<sup>25</sup> *Carm.* I, 8: cfr. F. Vollmer, *Monumenta Germaniae Historica. Auct. Antiq.* 14, 232.

*Magdalenae // Lacrimas et gaudium.* S'agit-il de deux lignes ou d'une seule? Il me semble qu'au fond il s'agit d'une seule ligne, un septénaire trochaïque. Qu'un vers existant, composé de deux hémistiches, l'un de huit et l'autre de sept syllabes, se soit décomposé en deux vers de respectivement huit et sept syllabes, cela semble plus probable que la naissance d'un nouveau vers de deux lignes d'inégale longueur. L'argument n'est certes pas probant, mais semble être confirmé par le fait qu'il s'agit ici d'une imitation de la première ligne de l'hymne de Venance Fortunat *Pange, lingua, gloriosi / proelium certaminis.* Nos éditions présentent cette imitation souvent dans la forme de deux lignes. Il en est de même pour l'hymne célèbre de Thomas d'Aquin en l'honneur du Saint Sacrement, composé peu après l'hymne de Philippe le Chancelier, *Pange, lingua, gloriosi // Corporis mysterium.* Il vaut mieux, me semble-t-il, changer l'arrangement et présenter le libellé en une seule ligne, divisée en deux hémistiches, un septénaire trochaïque. On obtient ainsi que les strophes de six vers des éditions deviennent des strophes de trois vers, ce qui est aussi l'arrangement de Venance Fortunat.

La première strophe de l'hymne de Thomas, ainsi arrangée, devient

*Pange, lingua, gloriosi / corporis mysterium //*  
*Sanguinisque pretiosi, / quem in mundi pretium //*  
*Fructus ventris generosi / rex effudit gentium.*

La disposition des rimes diffère de celle des hexamètres léonins. Ce ne sont pas les hémistiches du même vers qui riment, mais les premiers hémistiches des trois vers et, de la même façon, les derniers - ce qui a été évidemment la cause de l'arrangement en six lignes -. La distribution des rimes, celle des premiers hémistiches rime riche, celle des derniers assonance, surprend, mais pourrait s'expliquer par les antécédents. Dans la période précédente, chez Godescalc d'Orbais, Fulbert de Chartres et Pierre Damien, les fins des septénaires étaient marquées par un effet d'assonance. Le désir d'introduire une rime riche, qui est également caractéristique pour la poésie médiévale - témoin la prière de Godescalc, citée plus haut/ *Christe, mearum // ...*, ou la prière de Marbod de Rennes, du douzième siècle, *Cum recordor quanta cura // sum sectatus peritura // et quam dura sub censura // mors exercet sua iura* - ne pouvait donc que s'emparer des fins des premiers hémistiches. Au demeurant, quoi qu'il en soit de cette explication, c'est là l'arrangement de toutes les strophes des deux hymnes de Philippe le Chancelier et de Thomas d'Aquin. L'identité de structure montre

qu'il s'agit d'un modèle prosodique établi. Vers l'année 1300, il servira d'instrument pour la composition, en un arrangement de quatre *versus quadrati*, d'une perle de la poésie eucharistique médiévale

*Ave verum corpus natum / ex Maria virgine, //*  
*Vere passum, immolatum / in cruce pro homine, //*  
*Cuius latus perforatum / vero fluxit sanguine: //*  
*Esto nobis praegustatum / mortis in examine.*

Il y a loin de la comédie et des épigrammes des anciens Latins à la poésie religieuse du moyen âge, mais si les analyses qui précèdent ont quelque valeur, les poètes médiévaux sont les héritiers lointains des auteurs de comédie et des faiseurs de refrains vulgaires de l'ancienne société romaine.