

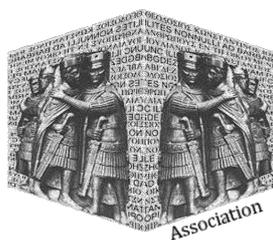
REVUE DES ÉTUDES TARDO-ANTIQUES

Histoire, textes, traductions, analyses, sources et prolongements de l'Antiquité Tardive

(RET)

publiée par l'Association « Textes pour l'Histoire de l'Antiquité Tardive » (THAT)

ANNÉE ET TOME V
2015-2016



**Textes pour
l'Histoire de
l'Antiquité
Tardive**

REVUE DES ÉTUDES TARDO-ANTIQUES (RET)

fondée par

E. Amato et †P.-L. Malosse

COMITÉ SCIENTIFIQUE INTERNATIONAL

Nicole Belayche (École Pratique des Hautes Études, Paris), Giovanni de Bonfils (Università di Bari), Aldo Corcella (Università della Basilicata), Raffaella Cribiore (New York University), Kristoffel Demoen (Universiteit Gent), Elizabeth DePalma Digeser (University of California), Leah Di Segni (The Hebrew University of Jerusalem), José Antonio Fernández Delgado (Universidad de Salamanca), Jean-Luc Fournet (École Pratique des Hautes Études, Paris), Geoffrey Greatrex (University of Ottawa), Malcom Heath (University of Leeds), Peter Heather (King's College London), Philippe Hoffmann (École Pratique des Hautes Études, Paris), Enrico V. Maltese (Università di Torino), Arnaldo Marcone (Università di Roma 3), Mischa Meier (Universität Tübingen), Laura Miguélez-Cavero (Universidad de Salamanca), Claudio Moreschini (Università di Pisa), Robert J. Penella (Fordham University of New York), Lorenzo Perrone (Università di Bologna), Claudia Rapp (Universität Wien), Francesca Reduzzi (Università di Napoli « Federico II »), Jacques-Hubert Sautel (Institut de Recherche et d'Histoire des Textes, Paris), Claudia Schindler (Universität Hamburg), Antonio Stramaglia (Università di Cassino).

COMITÉ ÉDITORIAL

Eugenio Amato (Université de Nantes et Institut Universitaire de France), Béatrice Bakhouché (Université de Montpellier 3), †Jean Bouffartigue (Université de Paris X-Nanterre), Sylvie Crogiez-Pétrequin (Université de Tours) Pierre Jaillette (Université de Lille 3), Juan Antonio Jiménez Sánchez (Universitat de Barcelona), †Pierre-Louis Malosse (Université de Montpellier 3), Annick Martin (Université de Rennes 2), Sébastien Morlet (Université de Paris IV-Sorbonne), Bernard Poudéron (Université de Tours), Stéphane Ratti (Université de Bourgogne), Jacques Schamp (Université de Fribourg).

DIRECTEURS DE LA PUBLICATION

Eugenio Amato (responsable)

Sylvie Crogiez-Pétrequin

Bernard Poudéron

Peer-review. Les travaux adressés pour publication à la revue seront soumis – sous la forme d'un double anonymat – à évaluation par deux spécialistes, dont l'un au moins extérieur au comité scientifique ou éditorial. La liste des experts externes sera publiée tous les deux ans.

Normes pour les auteurs

Tous les travaux, rédigés de façon définitive, sont à soumettre par voie électronique en joignant un fichier texte au format word et pdf à l'adresse suivante :

redaction@revue-etudes-tardo-antiques.fr

La revue **ne publie de comptes rendus** que sous forme de recension critique détaillée ou d'article de synthèse (*review articles*). Elle apparaît **exclusivement par voie électronique** ; les tirés à part papier ne sont pas prévus.

Pour les **normes rédactionnelles détaillées**, ainsi que pour les **index complets** de chaque année et tome, prière de s'adresser à la page électronique de la revue :

www.revue-etudes-tardo-antiques.fr

La mise en page professionnelle de la revue est assurée par Arun Maltese, Via Tissoni 9/4, I-17100 Savona (Italie) – E-mail : bibliotecnica.bear@gmail.com.

ISSN 2115-8266

ÉCRITURE À CONTRAINTES : SUR LES TRACES DE L'ANTIQUITÉ

Résumé : Cet article offre d'abord un tour d'horizon des expériences antiques d'écriture à contrainte, qui débouche sur une typologie raisonnée, susceptible d'une application plus générale ; ensuite il s'attache spécialement à une œuvre qui manifeste un emploi très sophistiqué des contraintes, celle de Porphyre Optatien ; enfin il confronte la pratique de l'écriture à contrainte moderne avec celle de l'Antiquité, pour montrer comment différent d'une époque à l'autre la logique et les enjeux de la démarche.

Mots-clés : acrostiche ; Ausone ; centon ; contrainte ; hypercontrainte ; Oulipo ; Porphyre Optatien ; *technopaegnia* ; textique ; vers anacycliques.

L'on ne prétend pas que les artifices systématiques se confondent avec l'écriture, mais seulement qu'ils en constituent une dimension non négligeable.

Georges Perec

Que l'émergence d'une écriture à contraintes remonte à une époque fort lointaine, on peut s'en persuader notamment grâce à l'« Histoire du lipogramme », établie par Georges Perec. En effet celui-ci rappelle que la tradition lipogrammatique est attestée en Grèce dès le 6^{ème} siècle avant notre ère : un certain Lasos avait choisi d'écrire en se passant du sigma une *Ode aux Centaures*, entièrement perdue, et un *Hymne à Déméter*, dont il ne reste que le premier vers¹. Souvent, un décalage chronologique important sépare l'époque où l'exercice d'une contrainte se trouve signalé de celle pour laquelle on possède des occurrences développées. Ainsi faut-il attendre Fulgence le Mythographe, probablement vers la fin du 5^{ème} siècle de notre ère ou le début du 6^{ème}, pour disposer d'un ouvrage étendu prati-

¹ G. PEREC, *Histoire du lipogramme*, dans OULIPO, *La littérature potentielle (créations, re-créations, récréations)*, Paris 1973, pp. 73-89 : p. 82 ; ce vers est transmis par Athénée, au 2^{ème} siècle de notre ère (*Deipn.* 10, 455c-d ; l'érudite antique cite lui-même un ouvrage d'Héraclide du Pont sur la poésie, datant du 4^{ème} siècle avant notre ère).

quant le lipogramme² : il s'agit du *De aetatibus mundi et hominis*, qui a pour projet de relater par étapes l'histoire du monde et des hommes depuis leur création, le récit étant réparti en 23 livres, dont le premier se dispense de la lettre A, le second de la lettre B, et ainsi de suite (les neuf derniers manquent)³. Les livres conservés demeurent plutôt lapidaires ; il est vrai que Fulgence, dans sa préface, a souligné les limites qu'imposait à l'écriture une telle organisation, employant la métaphore d'une tenaille⁴.

Cette image invite à expliquer d'emblée ce que, dans la présente étude, on envisage comme des contraintes appliquées à l'écriture : il s'agit de règles entraînant d'une part un spécial agencement, mis en œuvre de manière systématique, déterminant d'autre part une pression qui restreint les choix, notamment pour le vocabulaire ou les constructions syntaxiques. Requérir ces deux particularités se justifie par une double différenciation.

D'abord, il faut distinguer les contraintes programmées dans certains écrits et les règles génériques en usage, auxquelles est soumise indistinctement l'écriture, qu'il s'agisse des normes en principe universellement valides, comme celles de la syntaxe, de la morphologie et de l'orthographe, ou de prescriptions réservées à certains types d'œuvres, comme celles de la métrique en poésie. On identifiera donc les contraintes à des règles spécifiques, dont la mise en œuvre outrepassent les exigences coutumières que suivent les écrits en général ou certaines catégories d'écrits. Ainsi elles répondent à la fixation d'un impératif en surcroît, susceptible d'être précisément formulé et qui requiert a priori une application intégrale⁵.

Ensuite, il faut distinguer les contraintes imposées à certains écrits et les

² Sur la datation de cet écrivain, voir E. WOLFF, *Virgile dévoilé*, Villeneuve d'Ascq 2009, p. 8 (introduction à Fulgence).

³ Son entreprise a pu être inspirée par des œuvres perdues, l'*Iliade* de Nestor de Laranda, écrite au 3^{ème} siècle en grec et dont les 24 chants, selon le même principe, excluaient la lettre correspondant à leur numéro d'ordre, ainsi que l'*Odyssée* de Tryphiodore, suivant une exigence identique (A. ADLER, *Lexicographi Graeci*, 1. *Suidae lexicon*, III. K – O, Ω, Leipzig 1933, p. 457, l. 11-16). Lui-même, dans sa préface, évoque un précédent grec, dû à un poète nommé Xénophon.

⁴ *Constringitur enim noster dicendi sermo huius interdictionis forcipe domitus* (« Car soumis à la tenaille de cette interdiction, notre usage du discours est entravé »).

⁵ Il s'agit là d'un principe : « La notion d'observance implique la notion de systématisme, car une observance non systématique n'est pas une observance. » (B. SCHIAVETTA, « Définir la contrainte ? », *Formules* 4, 2000, pp. 20-55 : p. 28). Cela n'empêche pas que certaines dérogations puissent apparaître, dont il convient alors d'évaluer la pertinence, par exemple si elles sont dues à l'impossibilité de satisfaire partout la règle, ou si elles résultent d'un conflit avec une autre règle. La contrainte n'est pas forcément explicitée, même s'il est courant qu'elle soit évoquée, au moins de manière allusive, dans l'écrit qui l'applique. Le retour de son emploi dans nombre de productions est susceptible d'établir une sorte de canonicité, comme c'est le cas pour le lipogramme, pour l'acrostiche ou pour le centon.

consignes, qui déterminent tel ou tel agencement sans induire d'astreintes corrélatives, qu'il s'agisse d'un protocole réglant la présentation, comme le recours à un type de caractères, à un format de page donnés, ou bien d'une spéciale exigence, réclamant un dispositif particulier dans l'écrit, mais sans que son application ait pour effet de limiter les choix d'autre sorte⁶. On assimilera donc les contraintes à des règles spécifiques, dont la mise en œuvre, en obligeant à n'admettre dans l'écrit que les solutions conciliables avec elles, a un impact *restrictif*. Ainsi elles supposent une pression qui s'exerce sur l'écriture, en lui retirant une partie de ses ressources⁷. C'est en cela que la métaphore de la tenaille chez Fulgence est éclairante.

La dynamique de la consigne est *extrinsèque* à l'écrit. En effet une telle règle commande la configuration de celui-ci pour tel ou tel aspect, mais n'a pas d'impact résultant sur les autres structures. Par exemple, le calligramme, qui réclame un agencement des phrases ou des vers dans l'espace de la page en adéquation avec la forme d'un objet, n'implique, en première approche, aucun ajustement sélectif pour le choix des mots, des constructions syntaxiques, des rythmes ou des sonorités.

La dynamique de la contrainte est *intrinsèque* à l'écrit. En effet une telle règle, outre l'agencement cohérent qu'elle requiert pour tel ou tel aspect, impose par contrecoup des exigences auxquelles doivent se plier d'autres structures : elle détermine un spécifique jeu d'interactions au sein de l'écrit. Par exemple, le lipogramme, qui oblige à puiser dans un stock de vocabulaire réduit, en interdisant certaines tournures, force la représentation à s'adapter, si bien que les effets de sens ne peuvent être obtenus qu'en intégrant à mesure un dispositif d'un autre ordre, l'exclusion d'au moins une lettre.

Dans l'Antiquité, le recours à un programme spécifique d'écriture, qui détermine un agencement contraint, se manifeste pour l'essentiel dans le domaine poétique⁸ : nombre de témoignages indirects et un ensemble d'œuvres subsis-

⁶ C'est pourquoi ne saurait être admise comme une effective contrainte la spécifique règle oulipienne qui enjoint de substituer à chaque mot d'un énoncé la définition correspondante, puis de renouveler l'opération (R. QUENEAU, *La littérature définitionnelle*, dans OULIPO, *La littérature potentielle* [n. 1], pp. 119-122) : dans la mesure où ce programme laisse accessibles, pour retenir une formule comme point de départ, toutes les possibilités, on doit l'analyser comme une simple consigne.

⁷ Alors les règles de versification basées sur le respect d'un schéma rythmique, combinant des syllabes longues ou brèves, peuvent se ranger parmi les contraintes. En effet elles interdisent le recours à des mots dont les suites de syllabes ne cadrent pas avec la prosodie requise. Mais, comme l'obligation dont elles relèvent est d'ordre générique, elles n'entrent pas dans le domaine examiné ici.

⁸ Selon Eustathe, le scholiaste d'Homère, l'attention accordée par les savants aux particularités littérales ou sonores de l'*Iliade* et de l'*Odyssée* aurait conduit les écrivains à en généraliser le principe. Par exemple, l'absence du sigma repérée dans tel vers aurait entraîné Pindare à composer une ode

tantes font apparaître une pratique variée, mais dont la production semble s'être accentuée durant quelques périodes, notamment à l'époque hellénistique et sous l'Empire romain tardif⁹. Ainsi les littératures grecque et latine offrent un fonds déjà consistant d'*anoulipismes*, pour reprendre le terme que les membres de l'Oulipo utilisent au sujet d'œuvres qui, avant la formation de l'Ouvroir de Littérature Potentielle, ont appliqué certaines des procédures que celui-ci expérimente¹⁰.

Cependant une différence notable par rapport à l'époque moderne tient au fait que la démarche reste le plus souvent au stade d'expériences ponctuelles, comme une mise à l'épreuve ludique d'agencements susceptibles de valoriser la composition, grâce à la virtuosité qu'elle manifeste, aux effets sonores ou visuels inattendus que le résultat procure. On ne voit émerger nulle entreprise pour mener une exploration systématique des possibles, selon un principe d'inventivité combinatoire, analogue à celui dont se réclame l'Oulipo depuis un demi-siècle¹¹. Malgré tout, les recherches empiriques de l'Antiquité ouvrent la voie et elles inspireront nombre de tentatives, depuis le Moyen Âge, en passant par la Renaissance et l'âge baroque, jusqu'à la période contemporaine.

Dans le cadre d'un article, il est exclu d'analyser en détail ou même d'inventorier toutes les manifestations antiques de l'écriture à contrainte. C'est pourquoi l'examen, se bornant à un tour d'horizon, évoquera seulement au passage quelques-uns des textes conservés afin d'aboutir, dans un premier temps, à l'esquisse d'une typologie d'ensemble. Dans un second temps, il s'arrêtera davantage sur l'œuvre de Porphyre Optatien, afin d'y examiner un emploi particulièrement élaboré des contraintes¹². Dans un dernier temps, au-delà des similitudes repé-

dépourvue de cette lettre et suscitait l'hymne de Lasos (*Ad Iliadem* 1385, 52-54). En fait, comme la sonorité du sigma était jugée peu harmonieuse, Pindare avait écrit un poème contre son emploi, mais où la lettre figurait malgré tout (D. H., *Comp.* 14, 20 ; Ath., *Deipn.* 448d, 455c, 467b).

⁹ En elle-même, la démarche paraît très ancienne, à tel point que, dans l'esprit des Grecs, l'écriture à contraintes se rattachait à un passé mythique : c'est ainsi que Platon, dans le *Phèdre* (264d), mentionne, comme épitaphe de Midas le Phrygien, un poème combinatoire, dont les quatre vers pouvaient tous permuter l'un par rapport à l'autre.

¹⁰ Sur l'approche rétrospective promue par l'Oulipo, afin d'inventorier et d'observer les structures anciennes, voir N. ARNAUD, *Et naquit l'Ouvroir de Littérature Potentielle*, préface à J. BENS, *OuLiPo (1960-1963)*, Paris 1980, pp. 7-14 : p. 9. Le volet complémentaire, de nature prospective, correspondant à l'invention d'une structure inédite, se nomme *synthoulipisme*. Sur cette distinction, qui témoigne d'un "rapport particulier à la tradition", voir C. BISENIUS-PENIN, « Essai d'une typologie de la poésie oulipienne », *Poétique* 147, 2006, pp. 353-366 : p. 357.

¹¹ Cela n'empêche pas, comme on va le constater, une dimension réflexive dans l'emploi des procédés : nombre d'exemples témoignent d'une telle tendance, que J. ROUBAUD a élevée au rang de norme en affirmant : « Un texte écrit suivant une contrainte parle de cette contrainte. » (*Atlas de littérature potentielle*, Paris 1981, p. 90).

¹² On aura notamment l'occasion d'observer, utilisée dans nombre de poèmes, une procédure

rables, il envisagera la différence des enjeux entre les productions poétiques à contraintes de l'Antiquité et les élaborations modernes ainsi que l'intérêt de leur rapprochement : dès lors qu'une réflexion générale se cristallise, à partir du dix-neuvième siècle, sur la fabrique d'un écrit et la production du sens, le recours à un réglage spécial revêt une dimension bien différente, devenant, au lieu d'un outil d'ornementation accessoire, un principe d'investigation revendiqué ; cependant, comme la pratique pionnière des poètes grecs et latins est susceptible d'offrir divers jalons qui anticipent les recherches modernes et qui ont pu les favoriser, il n'est pas superflu d'en étudier les ressorts.

1) *Un panorama de la poésie antique à contraintes*

Le parcours proposé suit un double mouvement : d'abord il s'inscrit dans une ample diachronie, qui met en évidence la dynamique reliant la littérature grecque, en particulier dans la période hellénistique, à la littérature latine, largement fondée sur l'imitation d'un modèle culturel dont Rome, dès la fin du 3^{ème} siècle avant notre ère, a subi l'influence décisive ; puis il adopte une démarche analytique, en cataloguant les différentes sortes de contraintes, ce qui permet de classer les procédures qu'elles appliquent et d'en repérer les éventuels approfondissements.

Le motif de cette inflexion tient dans l'impossibilité d'établir un historique autre que global. En effet les œuvres conservées ne forment, selon toute vraisemblance, qu'une portion restreinte du corpus effectivement produit, de sorte que le nombre d'attestations ne peut offrir d'indice probant sur la diffusion de ce type d'écriture selon les époques. C'est pourquoi il est préférable de recourir à une approche méthodique, en dégagant une typologie des contraintes employées : sachant que, sous l'Empire romain et surtout dans l'Antiquité tardive, on trouve des occurrences de chaque sorte, l'observation autorise à ébaucher un tableau par catégories, en fonction des prescriptions qui s'appliquent et des aspects concernés dans l'écrit.

Un groupe de poèmes, les premiers qui subsistent intégralement et dont l'influence a perduré bien au-delà de l'Antiquité, se rattache à la poésie hellénistique ; il est lié à un trio d'écrivains, dont l'activité se situe au 3^{ème} siècle avant notre ère et qui inclut Théocrite, connu par ailleurs pour ses *Idylles*. Cet ensemble figure dans le livre 15 de l'*Anthologie palatine*, un recueil bien plus tardif, puisqu'il date du Moyen Age byzantin. Il s'agit de textes dont l'agencement répond à une organisation visuelle, la forme globale de l'écrit obéissant à l'exigence de mimer des objets.

qui permet d'intégrer des vers en surimpression, ou *uersus intexti*. Une telle contrainte reste susceptible d'intéresser les écrivains du vingt-et-unième siècle au prix d'éventuelles adaptations. En effet elle a été récemment réactivée, selon une application originale à la prose, dans une nouvelle de J. LAHOUGUE, intitulée « L'oratoire des aveugles (voir *infra*, p. 271).

Simias de Rhodes, aîné de Théocrite, se distingue, du fait que trois des cinq réalisations lui sont attribuées¹³ : la Hache à double tranchant d'Épéios, le constructeur mythique du cheval de Troie, avec six couples de vers, dont l'écart de taille, de l'un à l'autre, est d'un choriambique (quatre syllabes), et qui se répartissent en symétrie des plus brefs aux plus longs, leur inscription en courbe mimant les deux fers arrondis de l'instrument¹⁴ : la lecture devait s'accomplir en parcourant tour à tour les vers de même amplitude rythmique, mais elle pouvait suivre aussi bien l'ordre croissant que décroissant ; un Œuf de rossignol, avec dix couples de vers dont la longueur augmente (mais de façon plus irrégulière et selon un schéma rythmique plus diversifié), leurs deux éléments étant chacun disposés en symétrie, de manière à obtenir une forme ovoïde : la lecture se faisait en enchaînant les vers de même dimension, à partir de celui du haut¹⁵ ; les Ailes de l'Amour, avec six couples de vers répartis entre deux ensembles symétriques, où les écarts de longueur (un choriambique comme pour la Hache) miment la taille échelonnée des plumes : cette fois, la lecture s'effectue en suivant l'ordre de l'agencement (**Annexe 1**)¹⁶. C'est aussi une trajectoire selon la succession des vers qui est permise pour l'Autel à sacrifices de Dosiadas, dont la forme échancrée est obtenue par une alternance entre l'augmentation et la diminution des vers, ainsi que pour la fameuse Syrinx de Théocrite, dont les vingt vers, échelonnés en paires d'amplitude rythmique régulièrement décroissante (un demi-pied dactylique est retiré à chaque fois), miment les tuyaux d'une flûte de Pan (**Annexe 2**)¹⁷.

¹³ C'est d'ailleurs lui dont la place dans la chronologie est le mieux assurée. En effet l'attribution à Théocrite de la *Syrinx* reste controversée, le poème étant parfois situé au second ou au premier siècle avant notre ère ; pour l'*Autel* de Dosiadas, sur qui l'on a très peu de renseignements, la datation est non moins débattue (A. PAPPAS, *The treachery of verbal images : viewing the Greek technopaegnia*, dans J. KWAPISZ, D. PETRAIN et M. SZYMAŃSKI (éds.), *The Muse at play – Riddles and word-play in Greek and Latin poetry*, Berlin – Boston 2013, pp. 199-224 : pp. 204-206).

¹⁴ L'hypothèse a été formulée d'une autre disposition, qui correspondrait aux deux faces d'une même lame incurvée, mais cet agencement, qui exigerait un support "tridimensionnel", contreviendrait au principe de la série, c'est-à-dire la figuration d'un objet grâce à l'écrit lui-même (P. D'ALESSANDRO, « *Carmina figurata, carmi antitetici e il Pelecus di Simia* », *Incontri di filologia classica* 11, 2011-2012, pp. 133-150 : pp. 146-147).

¹⁵ G. POZZI, *Poesia per gioco. Prontuario di figure artificiose*, Bologna 1984, p. 48. Comme le souligne A. PAPPAS, cela impliquait, de même que pour la *Hache*, un trajet de lecture en décalage avec l'ordonnement visuel, selon une tension entre deux cohérences distinctes (PAPPAS, *The treachery* [n. 13], p. 213).

¹⁶ Des présentations anciennes des trois poèmes figuraient les objets imités, : voir J. PEIGNOT, *Du Calligramme*, dans M. COHEN et J. PEIGNOT (éds.), *Histoire et art de l'écriture*, Paris 2005, pp. 905-949 : p. 913, d'après *Theocriti, Simmia, Moschi, et Bionis Eidyllia et Epigrammata quae supersunt*, Genève 1569 ; MASSIN, *La lettre et l'image*, Paris 1973 : p. 158, d'après *Analecta veterum poetarum Graecorum*, Strasbourg 1772-1776.

¹⁷ À condition, bien sûr, de faire mentalement basculer le texte de 90°. Il est vrai que les syrinx,

Plusieurs de ces poèmes, comme si leurs particularités sémantiques devaient répondre à l'originalité de leur dispositif matériel, développent une représentation très allusive, multipliant les jeux sur les homonymies et les périphrases, de sorte que leur leçon peut paraître à première vue assez obscure¹⁸. Il n'en va pas ainsi pour les *Ailes* de Simias, texte relativement accessible, une fois précisé que l'Acmonide, au premier vers, n'est autre qu'Ouranos, le Ciel, et Anankè, au troisième, la Fatalité¹⁹. En revanche, la *Syrinx* de Théocrite regorge de formules contournées qui tendent à l'énigme (*griphoi*) ; d'où la traduction dédoublée qu'il peut être utile d'en fournir²⁰. La lecture requiert un décryptage appuyé sur toute une érudition mythologique, renvoyant parfois à des variantes légendaires rares, comme la filiation du dieu Pan, dont Pénélope serait la mère (v. 1-2)²¹. Certaines interprétations sont assez faciles à obtenir, comme pour "la femme de Personne", qui correspond à Pénélope, puisqu'Ulysse, dans l'*Odyssée*, s'affuble devant le Cyclope d'un tel pseudonyme, voire pour "Combat de loin", équivalant à Télémaque par une simple décomposition étymologique de son nom²². Mais

à cette époque, étaient le plus souvent rectangulaires et avaient moins de dix tuyaux. La rareté de la forme adoptée donne à supposer que l'instrument de musique symboliserait un recueil de pièces bucoliques (C. BALAVOINE, *La Syrinx de Théocrite, emblème chiffré d'un recueil fantôme*, dans M. CONSTANTINI (éd.), *Le texte et ses représentations*, Paris 1987, pp. 81-95 : pp. 84-85).

¹⁸ C'est pourquoi, dès l'Antiquité, des scholies se sont attachées à en éclaircir les arcanes (C. WENDEL, *Scholia in Theocritum vetera*, Leipzig 1914 [réimpr. Stuttgart 1967], pp. 336-352 : « *Technopaegnia* »). Cette complexité est à mettre en rapport avec l'*Alexandra* de Lycophron, poème contemporain, dont l'influence ressort notamment dans la *Syrinx* et l'*Antel* de Dosiadas : déjà, Lucien rapprochait celui-ci de Lycophron (*Lexiphanès* 25). Ce dernier est d'ailleurs présenté par l'érudite byzantin Jean Tzètzès, dans ses Scholies à l'*Alexandra*, comme l'initiateur d'un type de contrainte jouant sur de courts énoncés, l'anagramme, qu'il pratiquait à la cour de Ptolémée Philadelphe pour flatter le souverain et son épouse Arsinoë (A. BERRA, *Obscuritas Lycophronea – Les témoignages anciens sur Lycophron*, dans C. CUSSET et E. PRIoux (éds.), *Lycophron : éclats d'obscurité*. Actes du colloque international de Lyon et Saint-Étienne, 18-20 janvier 2007, Saint-Etienne 2009, pp. 259-318 : pp. 308-309).

¹⁹ L'Amour, à la suite d'Hésiode (*Theog.* 120-122), est envisagé comme une divinité des origines, bien antérieure au règne de Zeus. Cela ne va pas sans un paradoxe, puisque les ailes représentent plutôt l'attribut d'un Éros juvénile (PAPPAS, *The treachery* [n. 13], p. 214 : elle rattache cet aspect insolite à une tendance partagée par les cinq poèmes : ils déstabilisent la lecture en rendant problématiques ses repères).

²⁰ Comme le font R. DUPONT-ROC et J. LALOT, dans leur stimulant article, fondamental pour saisir les détails de ce texte. Ils soulignent à juste titre que tout le développement a pour principe de renvoyer à sa propre existence : « Lorsque le poème évoque la musique, il se désigne lui-même comme création sonore » (« La Syrinx », *Poétique* 18, 1974, pp. 176-193 : p. 185).

²¹ Elle se serait unie avec *tous* les prétendants, selon un jeu sur le nom de Pan, *Tout* ; à moins que le père, d'après une autre version, ne soit le dieu Hermès (WENDEL, *Scholia* [n. 18], p. 340, à propos du v. 15).

²² WENDEL, *Scholia* [n. 18], p. 337, à propos des v. 1-2.

d'autres formules sont d'une complexité bien plus grande : ainsi, au v. 4, peut-on se demander comment "le bord du bouclier sans π " pourrait enflammer quelqu'un d'amour : en fait, comme la bordure extérieure d'un bouclier se dit en grec *itus*, si l'on ajoute à ce vocable la lettre *pi*, on obtient le nom de la nymphe *Pitus* (éponyme du pin en grec), aimée par le dieu Pan, à qui est attribuée l'invention de la flûte, de sorte qu'il est le dédicataire prévisible de la pièce²³.

Dans chacun de ces poèmes, la taille des vers est soumise à une variation organisée, qui permet globalement de souscrire à l'exigence mimétique envers l'objet de référence. Cependant il est notable que cette modulation ne repose pas sur le nombre de lettres, mais sur celui des unités prosodiques, le nombre de pieds ou demi-pieds dont sont formés les vers, associés par couples de durée identique. Ainsi, curieusement, c'est sur un aspect sonore qu'agit le réglage, si bien que l'effet visuel imitatif, propre à l'agencement, n'est obtenu que de manière indirecte²⁴. Un tel dispositif a pour contrecoup, dans la *Syrinx*, une anomalie, puisque la décroissance des vers n'advient, pour le regard, que de manière discontinue : seul, un artifice typographique, en jouant d'espacements différents, peut masquer, dans les paires successives l'inégalité de leurs éléments, et empêcher que certaines de leurs occurrences, plus brèves sous l'angle prosodique, dépassent en longueur graphique celles qui les précèdent²⁵. En somme, ces productions de la

²³ WENDEL, *Scholia* [n. 18], p. 338, à propos du v. 4.

²⁴ C'est d'ailleurs sur le facteur du rythme qu'insiste le propos réflexif introduit dans l'*Œuf* de Simias (voir B. M. PALUMBO STRACCA, *L'Uovo di Simia*, dans F. BENEDETTI et S. GRANDOLINI (éds.), *Studi di filologia e tradizione greca in memoria di Aristide Colonna* 2, Napoli 2004, pp. 571-591 : pp. 586-591) : au milieu du poème, est attribuée au dieu Hermès l'initiative de faire croître peu à peu le vers, d'un seul pied jusqu'à dix (v. 9-10), tandis que la course mouvementée du dieu évoque à la fin la variété métrique (v. 20). Malgré tout, dès l'amorce des *Ailes*, l'attention est attirée sur l'aspect visuel, puisque l'Amour, s'adressant au lecteur-spectateur, dit : « Regarde-moi » ; il est vrai que le décalage régulier d'un choriambique ménagé entre les vers qui s'échelonnent, correspondant à un nombre donné de syllabes, comme dans la *Hache*, entraîne, sur le plan graphique, une sensible différence de taille. La *Syrinx*, dont l'agencement à cet égard est moins évident, conjugue dans ses deux derniers vers, réduits au minimum, une référence au son et à la vue, en thématissant un tel dédoublement par une allusion à la nymphe Écho, déjà évoquée au v. 6, et dont le corps a disparu, tandis que sa voix se bornait à ne répéter que d'ultimes syllabes (WENDEL, *Scholia* [n. 18], p. 341, à propos des v. 17-20). En outre, le premier et le dernier vers se répondent, en accueillant une notation qui renvoie au néant, comme à l'aboutissement vers lequel tend d'emblée la réduction programmée que subissent les vers (v. 1, $\text{O}\ddot{\upsilon}\delta\epsilon\nu\acute{\omicron}\varsigma$, « Personne » et v. 20, $\nu\eta\lambda\epsilon\upsilon\sigma\tau\omega$, « invisible », indication qui coïncide avec le moment où l'écrit cesse).

²⁵ Le poème débute par deux hexamètres dactyliques entiers, une soustraction d'un demi-pied s'effectuant à chaque nouvelle paire de vers. Mais le v. 2 comporte moins de lettres que les v. 3 et 4 : 33 contre 35 et 38, alors que le v. 1 n'en réunit que 37 (G. POLARA signale ce problème, « Optaziano Porfirio tra il calligramma antico e il carme figurato di età medioevale », *ImLuc* 9, 1987, pp. 163-173 : p. 165 ; voir aussi D'ALESSANDRO, *Carmina figurata* [n. 14], p. 135). Du reste, à

poésie alexandrine, souvent nommées *technopaegnia* par les Modernes, entretiennent avec la composante visuelle un rapport ambigu.

Aussi doit-on éviter de les assimiler avec des calligrammes, dont on les rapproche fort souvent. En effet, bien que les poèmes des deux sortes soient voués à imiter par leur forme d'ensemble celle d'un objet, l'aptitude iconique ne repose pas du tout sur le même principe : alors que celle des calligrammes se fonde sur une immédiate adéquation graphique entre l'agencement des caractères et les contours représentés, celle des *technopaegnia* est tributaire d'une exigence d'un autre ordre, une variation réglée de l'amplitude rythmique, répercutée dans l'allure des vers.

Plus largement, il faut se méfier de la notion de « poésie visuelle », catégorie plus générale où l'on range habituellement, de pair avec les calligrammes, ces *technopaegnia* : purement intuitive et empirique, elle a l'inconvénient de masquer la différence entre la simple application, pour les premiers, d'une consigne de présentation, qui n'entraîne pour l'énoncé nulle exigence particulière, et le recours, pour les seconds, à une contrainte, qui, réclamant une certaine prosodie, influe du même coup sur le choix des vocables en fonction de leur emplacement dans la séquence versifiée²⁶. C'est l'accent mis de façon unilatérale sur la promotion résultante d'une image qui suscite l'amalgame.

Sous l'Empire romain, l'expérimentation hellénistique a dû rencontrer un regain d'intérêt, puisque la collection s'est trouvée assortie d'un poème supplémentaire : Vestinus a composé un second autel, inspiré par celui de Dosiadas, mais où se lit au surplus, en acrostiche, un vœu de longévité, probablement destiné à l'empereur Hadrien. Ainsi la poursuite de la pratique alexandrine se manifeste au 2^{ème} siècle de notre ère. Mais cette fois, au réglage rythmique des vers, basé

cause des substitutions entre dactyles et spondées, cette irrégularité se retrouve dans le nombre de syllabes : les v. 3 et 4 en comptent quinze, autant que le v. 2, alors que celui-ci en a une de moins que le v. 1. Si l'on songe que les manuscrits antiques présentaient les vers sans laisser d'intervalle entre les mots, en *scriptura continua*, on s'aperçoit que l'effet mimétique visé était ainsi partiellement perturbé par le choix d'un réglage portant sur le paramètre sonore ; peut-être un jeu sur la taille des caractères et les écarts entre eux permettait-il de remédier à cette difficulté (R. SCANZO, « Leggere l'immagine, vedere la poesia : *carmina figurata* dall'antichità a Optaziano e Rabano Mauro, al *New Dada* e oltre », *Maia* 58, 2006, pp. 249-294 : pp. 253-254).

²⁶ G. POZZI, bien qu'il se réfère à la poésie visuelle quand il envisage les textes de l'*Anthologie Palatine* et leurs successeurs, met à juste titre en relief la manière dont le dispositif produit une spéciale interaction entre le rapport de l'écrit à la langue et sa capacité à produire des images : « c'est une entité qui réunit un message linguistique et un agencement iconique, non pas additionnés (...) mais en symbiose, selon une sorte de fusion » (« è un'entità composta da un messaggio linguistico e da una formazione iconica, non giustapposti (...) ma conviventi in una specie di ipostasi », *La parola dipinta*, Milano 1981, p. 25).

sur la dimension sonore, l'acrostiche apporte un surcroît d'exigence plus spécifiquement littéral²⁷.

Il est vrai que cette seconde sorte de contrainte, offrant une structure simple et plutôt facile à percevoir, même si elle est moins spectaculaire que les *technopaegnia*, était assez prisée dans l'Antiquité. Déjà en Grèce, à l'époque hellénistique, s'était affirmée une attirance pour une procédure qui tire parti de la disposition propre aux vers, la colonne des initiales instituée par le retour à la ligne²⁸. Dans la poésie didactique en particulier, les écrivains recourent à l'acrostiche de façon localisée, en des endroits stratégiques, pour inscrire, tel Aratos, dans les *Phénomènes*, un commentaire allusif²⁹, ou tel Nicandre, dans les *Thériaques* et les *Alexipharmakes*, une double signature entre des passages expertement corrélés³⁰.

La poésie latine, qui se développe sous l'influence majeure des traditions grecques, manifeste d'emblée un intérêt soutenu pour les agencements de la lettre. Ainsi, dès le 2^{ème} siècle avant notre ère, Ennius, dont l'œuvre à Rome était

²⁷ Certes, un tel dispositif est hétérogène à l'implication iconique du poème ; d'ailleurs, les échancrures, dues à la dimension variable des vers, qui permettent de rendre la forme de l'autel, réduisent la visibilité de l'acrostiche.

²⁸ Si l'on en croit une anecdote racontée par Diogène Laërce (8, 78), la pratique de l'acrostiche comme une discrète signature servant à identifier une œuvre remonterait bien plus haut, à la seconde moitié du 6^{ème} siècle avant notre ère, avec Épicharme (voir aussi 5, 93). Mais les productions avérées sont postérieures de presque trois siècles. Cependant on peut se reporter bien plus tôt pour situer une première expérience de ce type de contrainte. En effet un acrostiche syllabique, formant une signature, est attribuée à un scribe mésopotamien du 11^{ème} siècle avant notre ère (J.-J. GLASSNER, *Scribes, érudits et bibliothèques en Mésopotamie*, dans L. GIARD et C. JACOB (éds.), *Des Alexandries*, 1. *Du livre au texte*, Paris 2001, pp. 213-225 : p. 214).

²⁹ Dans ce poème astronomique, composé au 3^{ème} siècle avant notre ère, il intègre notamment, aux v. 783-787, l'adjectif ΛΕΨΙΤΗ, comme une allusion à la muse "légère" que prônait Callimaque (J.-M. JACQUES, « Sur un acrostiche d'Aratos (*Phén.*, 783-787) », *REL* 62, 1960, pp. 48-61 ; M. HASLAM, « Hidden signs : Aratus *Diosemeiai* 46ff., Vergil *Georgics* 1, 424ff. », *HSPb* 94, 1992, pp. 199-204 : pp. 199-201 ; P. BING, « Aratus and his audiences », *MD* 31, 1993, pp. 99-109 : p. 104).

³⁰ Il s'agit des v. 345-353 dans les *Thériaka*, ouvrage sur les atteintes des bêtes venimeuses, et des v. 266-274 dans les *Alexipharmaka*, sur les antidotes aux poisons (le repérage remonte à E. LOBEL, « Nicander's signature », *CQ* 22, 1928, p. 114). Comme le montre avec soin M. B. SULLIVAN, Nicandre, qui écrivait au 2^{ème} siècle avant notre ère, a disposé les lettres de son nom au cœur de développements antithétiques, mais liés par maints détails, le premier renvoyant, sur le modèle d'une fable, à la condition mortelle des hommes, le second évoquant un remède qui les garantit contre le trépas (*Nicander's Aesopic acrostic and its antidote*, dans KWAPOISZ – PETRAIN – SZYMAŃSKI, *The Muse at play* [n. 13], pp. 225-245 : pp. 233-239). Des recherches pour détecter de nouvelles occurrences chez d'autres écrivains hellénistiques ont pu être menées, non sans parfois solliciter quelque peu les textes (J. DANIELEWICZ, « Further hellenistic acrostics : Aratus and others », *Mnemosyne* 58, 2005, pp. 320-334 : pp. 329-330).

pionnière à maints égards, utilise à son tour l'acrostiche en guise de signature³¹. Il compose également des vers tautogrammes, c'est-à-dire dont tous les mots présentent la même initiale³².

On estime aussi qu'au 1^{er} siècle avant notre ère, Laevius, contemporain de Catulle, dans ses *Erotopaegnia*, recueil évoquant des amours mythiques selon un usage savant du fonds légendaire, jouait sur les variations métriques à la façon des Alexandrins, en particulier dans la dernière pièce, un poème sur le phénix, imitant peut-être la forme de l'oiseau³³.

Mais la période faste pour l'écriture à contraintes, celle aussi pour laquelle on possède le plus grand nombre de témoins, correspond à la latinité tardive, aussi bien dans la poésie chrétienne que païenne, à partir du 3^{ème} siècle de notre ère. Il est vrai qu'une série de témoignages, comme ceux de Quintilien et d'Aulu-Gelle, qui seront mentionnés en passant, montre que la pratique semble s'être affirmée

³¹ Comme l'indique Cicéron, qui rattache le procédé à la mise en œuvre d'un travail habile et concerté (*De divinatione* 2, 111). Plus tard, sans doute au 1^{er} siècle de notre ère, l'*Illias Latina* mobilise le même procédé avec une articulation entre ses huit premiers et huit derniers vers, où l'acrostiche *Italicus... scripsit* permet à un certain Italicus de revendiquer l'ouvrage. Par la suite, le goût pour les acrostiches se développe dans les inscriptions, nombre d'épithames intégrant notamment le nom du défunt (J. W. ZARKER, « Acrostic *Carmina Latina Epigraphica* », *Orpheus* 13, 1966, pp. 125-151 : pp. 136-139, 142-151 ; E. VALETTE-CAGNAC, *La lecture à Rome*, Paris 1997, pp. 80-81). Le même passage de Cicéron mentionne un recours beaucoup plus systématique à l'acrostiche, dans la Rome du 1^{er} siècle avant notre ère, à des fins de prophétie, par certains auteurs des livres sibyllins : les débuts des vers formaient des mots renvoyant aux énoncés des prédictions (voir aussi D. H., *A. R.*, 4, 62, 6). L'emploi oraculaire se rencontre en Grèce, dès le 3^{ème} siècle avant notre ère, avec des séries de 24 trimètres iambiques, dont les lettres initiales composaient la série complète de l'alphabet (exemples dans G. KAIBEL, *Epigrammata Graeca ex lapidibus conlecta*, Berlin 1878, 1039 et 1040) ; mais il ne s'agissait pas d'un énoncé continu, les vers offrant autant de formules juxtaposées, parmi lesquelles le consultant, grâce à un tirage au sort d'une ou plusieurs lettres, pouvait trouver celle(s) qui s'appliquai(en)t à lui (R. MARCUS, « Alphabetic acrostichs in the Hellenistic and Roman periods », *JNES* 6, 1947, pp. 109-115 : p. 114).

³² Par exemple, cet hexamètre : *Machina multa minax minitatur maxima muris* (« La monstrueuse machine menaçante multiplie ses menaces contre les murailles », *Ann.* 621, VAHLEN). Ennius peut ainsi faire figure de précurseur pour ce type de contrainte (OULIPO, *La littérature potentielle* [n. 1], p. 117).

³³ Le grammairien Charisius, au 4^{ème} siècle, y fait allusion (*Grammatici Latini* : H. KEIL, 1. *Flavii Sosipatri Charisii Artis grammaticae libri*, V. *Diomedis Artis grammaticae libri*, III. *Ex Charisii arte grammatica excerpta*, Hildesheim 1961, p. 288). Cependant le tout petit nombre des fragments de Laevius qui ont été conservés rend très difficile de saisir quel était dispositif de ses poèmes. À son tour, Priscien, au 6^{ème} siècle de notre ère, évoque une œuvre de Laevius qui semblerait avoir eu pour contrainte d'intégrer une pluralité de rythmes dans des vers comprenant chaque fois dix syllabes (*Grammatici latini* : M. HERTZ, 2-3. *Prisciani grammatici caesariensis institutionum grammaticorum libri XVIII* ; H. KEIL, *Prisciani opera minora*, Hildesheim 1961, p. 258).

déjà durant le 1^{er} et le 2^{ème} siècles³⁴. De façon parallèle, la littérature grecque sous l'Empire romain, présente nombre d'occurrences qui, pour la plupart, mettent en œuvre des règles et des agencements semblables.

Cependant la notation en grec des nombres par des caractères alphabétiques a produit un exercice original, avec la contrainte des vers isopsèphes : elle exigeait que la somme des nombres équivalents à toutes les lettres d'un vers, ou plus fréquemment d'un distique élégiaque, soit égale à celle du vers ou distique suivant³⁵. La majeure partie des exemples conservés, des épigrammes recueillies dans l'*Anthologie Palatine*, est attribuée à Léonidas d'Alexandrie, par ailleurs astronome, qui écrivait dans la seconde moitié du 1^{er} siècle de notre ère³⁶. La mise en œuvre de la règle apparaît comme un jeu, où l'évocation de l'exigence à satisfaire vient souvent éclairer le lecteur, autorisé à vérifier la justesse arithmétique de la composition³⁷.

Plus généralement, qu'il s'agisse des Latins ou des Grecs, dès lors que s'est répandu le recours à des contraintes, un usage plus systématique tend à se conjuguer avec une expérimentation plus diversifiée, comme va le montrer le tour d'horizon qui suit. La pratique amène à renforcer la place des règles, à inventer de nouvelles sortes d'applications. Afin de mieux appréhender une telle dynamique, il semble utile de distinguer au préalable, dans le renforcement de la démarche, deux sortes de modalités, soit **intensive**, soit **extensive**.

³⁴ À cette époque auraient été composés les arguments acrostiches placés en tête de 19 des 21 comédies de Plaute qui subsistent. À moins qu'ils ne soient attribués à Aurelius Opilius qui, d'après Suétone (*Gram.* 6), avait par ailleurs inséré un acrostiche dans un ouvrage intitulé *Pinax*, « Le tableau », dans les années 90 avant notre ère (ZARKER, *Acrostic Carmina* [n. 31], pp. 127-128).

³⁵ Sur ce cas particulier, voir E. FLORES et G. POLARA, « Specimina di analisi applicata a struttura di 'Verspielerei' latina », *RAAN* 44, 1969, pp. 111-136 : p. 112. G. POLARA souligne que le système latin de notation numérique, fondé seulement sur quelques lettres, offrait peu de ressources pour un tel exercice (« Gli isopsefi », *Vichiana* 11, 1982, pp. 242-253 : p. 242). Il montre aussi que les minutieux calculs de l'isopséphi trouvaient des terrains d'application autres que la poésie : en rapprochant des mots isolés dont les lettres donnaient la même somme, ils pouvaient prendre, pour illustrer un nom propre, une valeur laudative ou polémique, servir à l'interprétation des rêves ou recevoir des significations mystiques (*Gli isopsefi*, pp. 243-246).

³⁶ On trouve aussi une occurrence épigraphique (KAIBEL, *Epigrammata Graeca* [n. 32], p. 806).

³⁷ L'exercice n'interdit pas l'humour comme lorsque Léonidas, offrant une épigramme de deux vers seulement au lieu des deux distiques habituels, feint de suivre l'exemple d'un Callimaque, dans le refus de composer des poèmes trop volumineux (*Anth. Pal.* 6, 327). G. POLARA montre comment Léonidas a su non moins durcir la contrainte : dans un poème de quatre vers, la seconde moitié de chaque pentamètre répète exactement l'énoncé du premier hémistiche, sous l'invocation emblématique de la nymphe Écho (*Anth. Pal.* 7, 548), ce qui, tout en offrant une allégorie du principe de redoublement propre aux vers isopsèphes, réduit la marge de manœuvre laissée au poète pour équilibrer les totaux numériques correspondant aux lettres (*Gli isopsefi* [n. 35], pp. 251-252).

La modalité intensive relève de l'accentuation d'une contrainte existante. Ainsi, la pratique de l'acrostiche ne va plus se cantonner à la limite gauche d'un poème : il arrive qu'elle gagne la limite droite, voire que le même type d'agencement advienne au centre, comme dans certaines pièces de l'*Anthologie latine*³⁸. Il devient alors opportun de préciser qu'elles sont organisées à la fois selon un **acro(proto)stiche** et un **acro(télo)stiche**, comme les poèmes 120, 492, 493 ou 669 (*Anth. lat.*, A. RIESE), voire, par surcroît, selon un **mésostiche**, comme le poème 214 (*Anth. lat.*, A. RIESE)³⁹. Quand les vers possédaient un nombre variable de caractères, la séquence verticale des lettres, au milieu ou à la fin, comme elle ne formait pas une ligne droite, ne ressortait guère sans une mise en relief ; d'où l'emploi de majuscules par les éditeurs modernes. Cependant l'écrivain pouvait s'astreindre à un strict réglage numérique, de façon à obtenir, avec une présentation en *scriptura continua*, sans intervalle entre les mots, une pièce dont l'agencement soit manifeste : c'est ce que l'on peut observer dans le poème 214 de l'*Anthologie latine* où se dessinent trois colonnes, initiale, médiane et finale, la somme des lettres surimposées formant une phrase complète⁴⁰. Au lieu de s'appliquer dans le cadre d'un seul texte, le principe d'intensification est susceptible également d'élargir la contrainte à des ensembles cohérents de poèmes. Ainsi, l'acrostiche peut envahir la totalité d'un ouvrage : tel est le cas avec les

³⁸ Cette collection de poèmes a été assemblée au 6^{ème} siècle, mais certains peuvent être bien antérieurs. L'utilisation intensive de l'acrostiche s'étend aux inscriptions, comme la pièce 1977 des *Carmena Latina Epigraphica* (t. III, E. LOMMATZSCH), datée de l'extrême fin du 3^{ème} siècle.

³⁹ Les formules acro(proto)stiche et acro(télo)stiche sont ici préférées à l'opposition plus courante entre acrostiche et télostiche, parce que celle-ci masque le fait que, dans les deux cas, l'agencement implique l'extrémité du vers, ce qu'indique le préfixe *acro-*, la différence étant dans l'emplacement initial ou final, que marque l'opposition entre *proto* et *télo*. Une curieuse combinaison est offerte dans une épigramme grecque d'époque augustéenne, où le nom du signataire advient, selon une découpe syllabique, de deux façons : ou bien en prenant la première syllabe de chaque vers, selon un acro(proto)stiche plus étendu, ou bien en retenant seulement la première lettre et en complétant avec les fins de vers correspondantes. De la sorte, l'acro(télo)stiche s'articule à l'acro(proto)stiche. Et dès le début, le lecteur est invité à observer le poème comme un agencement virtuose, dont l'ultime vers exhibe le procédé, en désignant comme telle la syllabe qui reste à intégrer (R. MAIRS, *Sopha grammata : acrostichs in Greek and Latin inscriptions from Arachosia, Nubia and Libya*, dans KWAPISZ – PETRAIN – SZYMAŃSKI, *The Muse at play* [n. 13], pp. 279-306 : p. 299).

⁴⁰ Pour obtenir un dispositif pleinement régulier, il convient, dans le v. 2, d'effectuer une minime retouche à la graphie *Foebo* que donne l'édition d'A. RIESE : on doit lire *Febo*, comme semble y inciter le *Codex Salmasianus* (apparat critique *ad loc.*). Les lettres correspondant au mésostiche se situent à l'intérieur de mots, plusieurs fois en leur exact milieu (v. 4, 6, 7, 10). L'énoncé résultant fait l'éloge du notable vandale qui avait édifié les bains chauds évoqués par l'ensemble du poème : *Thrasamundus cun[c]ta innouat uota serenans* (« Procurant la sérénité, Thrasamundus fournit une satisfaction nouvelle à tous nos vœux »).

Instructions du chrétien Commodien, recueil apologétique sans doute composé vers le milieu du 3^{ème} siècle, et dont les quatre-vingts poèmes, répartis en deux livres, obéissent à cette règle⁴¹.

La modalité extensive relève de la dérivation par analogie d'une contrainte existante. Ainsi la procédure acrostichique peut conduire à une variante quasi-abstraite, où, au lieu que s'articulent des lettres formant des mots, c'est la série de l'alphabet, dont chaque élément occupe l'amorce d'un vers⁴². Une telle exigence est satisfaite par deux pièces des *Instructions* de Commodien, 1, 35 et 2, 15 (19), dont la seconde est ici présentée (**Annexe 3**). On note que, pour introduire par un "X" le v. 21, avec *Xancta*, une torsion est infligée à la prononciation et à la graphie courantes de l'adjectif *Sancta*⁴³. Au demeurant, le recours à ce réglage alphabétique ne semble guère entretenir de lien avec les préceptes moralisateurs que délivre le poème⁴⁴. En tout état de cause, quel que soit le thème abordé, son

⁴¹ Le dernier joue d'un procédé retors, en intégrant dans un ordre inverse le nom du poète à une formule des plus modeste, *Commodianus mendicus Christi*, « Commodien, mendiant du Christ » (2, 35 (39) ; voir POZZI, *La parola dipinta* [n. 26], p. 300). Le poème 1, 28 est le seul qui offre à la fois un acro(proto)stiche et un acro(télé)stiche. Comme le fait remarquer J.-M. POINSOTTE, vu la thématique variée qu'aborde Commodien, il n'est pas vraisemblable que le recours à la procédure acrostichique ait eu vocation à favoriser un apprentissage des leçons que prodigue le texte : il témoigne plutôt d'un goût répandu en Afrique, où le poète a dû résider (« Commodien dit de Gaza », *REL* 74, 1996, pp. 270-281 : p. 276).

⁴² L'attrait pour l'ensemble alphabétique se manifeste par ailleurs dans des productions bien distinctes : ainsi la pièce 790^a de l'*Anthologie latine* formée d'un seul vers en contient les vingt-trois lettres ; de même, pour les vingt-quatre lettres de l'alphabet grec, toutes réunies dans trois épigrammes monostiches de l'*Anthologie Palatine* (9, 538, 539 et 547). Autant de *pangrammes*, suivant la terminologie moderne (OULIPO, *Atlas* [n. 11], p. 231). Pour sa part, Augustin compose, sans doute avec une intention didactique, un psaume où, pour chaque strophe, sauf la première et la dernière, la lettre initiale est celle qui répond à sa place dans l'alphabet (*Psalmus contra partem Donati* ; encore s'arrête-t-il à la lettre "V"). Selon le même principe, Venance Fortunat, au 6^{ème} siècle, élabore un hymne pour l'évêque Léonce, en 23 courtes strophes (*Poèmes* 1, 16).

⁴³ La même adaptation se retrouve en 1, 35, 21 (voir la récente édition des *Instructions* procurée par J.-M. POINSOTTE dans la CUF, Paris 2009, note *ad loc.*, p. 272). Il s'agit de menues dérogations à un strict respect de la contrainte, dont G. PEREC revendiquait le droit pour l'écrivain, selon un principe de liberté qu'il nommait *clinamen* (« Entretien Georges Percec/Ewa Pawlikowska », *Littératures* 7, 1983, pp. 69-76 : p. 70).

⁴⁴ On peut seulement le rattacher à la traditionnelle assimilation symbolique, issue de l'*Apocalypse*, du Christ avec l'alpha et l'oméga (voir l'édition de POINSOTTE [n. 43], p. 405, n. 1). Du reste, Commodien reprend une tradition de l'acrostiche alphabétique bien ancrée dans les psaumes bibliques, avec une portée mystique, mais présente également dans la tradition grecque, où la division de l'*Iliade* et de l'*Odyssée* en 24 chants manifestait son rapport avec l'entière série des lettres (*Anth. Pal.* 9, 385). Sur ces aspects, voir R. MARCUS (*Alphabetic acrostichs* [n. 31], pp. 111-113) : il mentionne en particulier deux hymnes, à Dionysos et Apollon (*Anth. Pal.* 9, 524 et 525), dont les vers successifs réunissent des mots commençant tous par la même lettre, tout en suivant

énoncé doit satisfaire une obligation autonome par rapport à sa teneur, celle d'intégrer à l'initiale du vers, selon sa place dans la série, le caractère indispensable⁴⁵.

Avec les *technopaegnia* hellénistiques et l'acrostiche se produit, selon des modalités bien distinctes, un commun phénomène de surimposition : les séries de lettres regroupées dans les vers sont le siège d'un dédoublement total ou partiel. En effet, au parcours linéaire qu'elles offrent s'ajoute, dans le premier cas, la constitution d'une forme globale, représentant un objet, dans le second cas, celle d'un énoncé distinct, dont la lecture s'accomplit verticalement. Ainsi, les composants de l'écrit jouent un double rôle⁴⁶.

Cependant le domaine de la contrainte antique ne se réduit pas à la mise en œuvre d'un tel principe. Une troisième catégorie de réalisations a pour base la reprise en symétrie, selon divers types d'agencement. La forme la plus simple se présente dans les vers ou distiques, nommés *uersus serpentini*, dont le début et la fin se répondent grâce à la répétition d'une série de mots⁴⁷. Certes, on en trouve déjà nombre d'occurrences isolées dans la poésie latine classique, l'épigramme notamment⁴⁸ ; mais leur mise en pratique va s'étendre à des poèmes entiers, avec trois pièces de Pentadius⁴⁹.

l'ordre de l'alphabet ; de la sorte, la contrainte locale du tautogramme se combine avec la règle alphabétique globale.

⁴⁵ Une exigence corollaire de cette contrainte est de fixer, pour le latin, le gabarit du poème à 23 vers, moule dans lequel doit se couler l'ensemble du propos.

⁴⁶ Ce dédoublement est fondé, pour les *technopaegnia*, sur une similitude, entre l'ensemble des vers et l'image établie, pour les acrostiches, sur une articulation, intégrant les lettres initiales ou terminales des vers dans une formule unitaire. Une variante du principe articulatoire, expérimentée par Ausone dans une épigramme dirigée contre un professeur, consiste à mobiliser l'acronymie pour introduire parmi des vers latins tel mot grec, apparemment censuré, grâce aux initiales de six noms propres accumulés au sein du premier vers : les trois autres vers éclairent le lecteur sur la façon d'accéder au vocable obscène (ΛΕΙΧΕΙ, « il lèche », *Epigr.* 87).

⁴⁷ On peut aussi parler de vers épanaleptiques. Il existait en outre les vers à écho, *uersus echoici*, comportant la répétition de leur pénultième syllabe par la dernière, souvent formée d'un mot (le grammairien Servius, au 4^{ème} siècle, donne un exemple de cet agencement plutôt minimal : *Grammatici latini* : H. KEIL, 4. *Probi Donati Servii qui feruntur de Arte Grammatica libri* ; T. MOMMSEN, *Notarum laterculi*, Hildesheim 1961, p. 467).

⁴⁸ Par exemple, Tib. 1, 4, 62 ; Ov. *Am.* 1, 4, 13-14 ; 3, 2, 27-28 ; 3, 6, 61-62 ; H. 5, 117 ; F. 4, 365-366 (voir J. WILLS, *Repetition in latin poetry : figures of allusion*, Oxford 1996, pp. 430-435, et A. GUAGLIANONE, *Pentadio le sue elegie e i suoi epigrammi*, Padova 1984, pp. 167-168). En outre, comme le rappelle A. GUAGLIANONE, toute une épigramme de Martial (9, 97) est construite selon un principe d'écho, la formule *rumpitur inuidia* (« il crève de jalousie ») revenant de manière expressive comme un refrain au début et à la fin de chacun des six distiques.

⁴⁹ Comptant respectivement 36, 22 et 10 vers, elles ont été recueillies dans l'*Anthologie latine* 234, 235 et 265 (A. RIESE) et A. GUAGLIANONE en a fourni une édition séparée (*Pentadio* [n. 48], pp. 39-51). Il est à noter que, dans chacune d'elles, se manifeste une dimension réflexive. Dans la première, intitulée *De fortuna*, « Sur le destin », l'idée de retour, d'emblée associée aux vicissitudes

Une expérimentation plus complexe d'un réglage en symétrie, portant sur l'ensemble d'un vers ou d'un distique, se fonde sur le rythme, avec les vers anacycliques, également désignés comme *uersus recurrentes* ou encore *uersus reciproci*⁵⁰ : ils ont la propriété de pouvoir se lire mot à mot, dans l'ordre inverse aussi bien que dans l'ordre normal, sans cesser d'obéir aux principes de la versification⁵¹. De la sorte, le retour des mêmes éléments peut demeurer virtuel, sauf si l'on actualise les deux séquences inversées. Le grammairien Diomède, au 4^{ème} siècle, suggère que l'origine d'une telle contrainte serait le repérage, chez Virgile, par certains amateurs de curiosités poétiques, d'hexamètres qui demeureraient tels, quand on reprenait leurs mots à rebours⁵². De fait, les attestations latines ne remontent jamais plus haut que le 1^{er} siècle de notre ère⁵³.

Tantôt le même type de vers se maintient pour les deux trajets opposés, tantôt la lecture en sens contraire détermine une modification prosodique, donnant une autre sorte de vers⁵⁴. Dans le premier cas il s'agit parfois de vers pris un à un, par-

du sort (v. 1-2), vaut non moins pour la reprise de séquences verbales ; dans la seconde, *De aduentu ueris*, « Sur la venue du printemps », globalement liée au cycle des saisons, prend place vers le milieu (v. 12-13) la mention de la nymphe Écho. Quant à la troisième, elle a pour sujet la mésaventure de Narcisse, prisonnier de sa propre image. Par ailleurs, l'*Anthologie latine* contient une quarantaine d'épigrammes très brèves, de simples distiques, répondant au principe des *uersus serpentini* (38 à 80, A. RIESE).

⁵⁰ Sur le lien entre le principe des vers anacycliques et celui des *uersus serpentini*, GUAGLIANONE, *Pentadio* [n. 48], p. 165.

⁵¹ Pour la désignation variable de ce type de vers et l'examen d'occurrences fournies par les grammairiens, FLORES – POLARA, *Specimina* [n. 35], pp. 113-115. Dans un article ultérieur, G. POLARA examine plus en détail les principes d'une telle composition (*I reciproci*, dans *Filologia e forme letterarie : Studi offerti a Francesco Della Corte*, 4. *Letteratura latina dai Flavi al basso imperio*, Urbino 1987, pp. 349-364 : pp. 354-361).

⁵² Diomède cite *En.* 1, 8 (KEIL, *G. L.* [n. 33], p. 517). Aphthonius, à la même époque, mentionne en outre *B.* 8, 96 (KEIL, *G. L.* [n. 33], p. 113-114). C'est donc l'attention érudite aux œuvres d'un écrivain célèbre qui aurait suscité un nouveau genre de poésie à contrainte (POLARA, *I reciproci* [n. 51], pp. 349-350).

⁵³ Quintilien évoque leur principe et mentionne deux exemples (*Inst. Or.* 9, 4, 90). G. POLARA montre que seule une lecture forcée des témoignages a pu en faire attribuer l'invention à Sotadès, poète grec du 3^{ème} siècle avant notre ère (*I reciproci* [n. 51], pp. 351-352). Cependant on possède une occurrence en grec datant de l'époque hellénistique : assez longue, puisqu'elle compte sept trimètres iambiques réversibles, elle est assimilable au résumé d'une intrigue de comédie (K. BARTOL, *Versus anacyclici : the case of P. Sorb. 72^V* (= *adesp. Com. Fr. 52 PCG*), dans KWAPISZ – PETRAIN – SZYMAŃSKI (éds.), *The Muse at play* [n. 13], pp. 309-319 : pp. 312-316).

⁵⁴ L'éventail de tels basculements est assez large. Ainsi un hexamètre s'échange avec un vers sotadéen ou encore un sotadéen avec un trimètre iambique : pour chacun d'eux, le plus ancien exemple figure chez Quintilien (*Inst. Or.* 9, 4, 90) ; mais, selon G. POLARA, le second relèverait plutôt d'une possibilité fortuite que d'un agencement concerté (*I reciproci* [n. 51], p. 358). L'inversion des mots peut aussi transformer un hexamètre en pentamètre, un pentamètre en trimètre iambique

fois de distiques élégiaques⁵⁵. Cette pratique variée des *uersus reciproci*, vu son évocation répétée durant plusieurs siècles, semble avoir bénéficié d'un intérêt certain. Pourtant les attestations conservées sont en petit nombre. De plus, même lorsqu'elles ne se réduisent pas à des exemples cités par les grammairiens, les occurrences demeurent presque toujours très brèves⁵⁶. Il est vrai que les exigences à la fois rythmiques et syntaxiques d'une telle contrainte, lorsqu'elles n'entraînaient pas, comme c'est souvent le cas, des problèmes de scansion ou des anomalies dans la construction des phrases, limitaient la marge de manœuvre sémantique. C'est pourquoi le renversement obtenu ne débouche guère sur un effet de sens renouvelé, qui introduirait, par exemple, en regard du premier énoncé, un contraste ou un paradoxe⁵⁷.

Il semble opportun d'illustrer la procédure par un exemple, en citant le distique élégiaque de l'*Anthologie latine* (674^b, A. RIESE) repris par Aphthonius et Diomède :

*Nereides freta sic uerrentes caerulea tranant,
flamine confidens ut Notus Icarium.*

ou l'inverse (GUAGLIANONE, *Pentadio* [n. 48], pp. 160-161 : « I “versi reciproci” e i poeti del III-IV secolo »).

⁵⁵ L'échantillon de vers isolés, dont le mètre se conserve, inclut l'hexamètre, le pentamètre et le vers sotadéen (G. POLARA, *I reciproci* [n. 51], p. 354).

⁵⁶ On trouve des représentants grecs dans l'*Anthologie Palatine*, avec une série d'épigrammes, formées d'un distique élégiaque, attribuées à Nicodème d'Héraclée (6, 314-320), ainsi que deux autres pièces, rattachées parfois au même poète (6, 323 et 9, 53), bien qu'elles se distinguent nettement des précédentes par leur composition, qui joue sur une symétrie beaucoup plus élaborée de l'agencement verbal (G. POLARA, *I reciproci* [n. 51], pp. 359-360) ; en outre, l'*Anthologie de Planude* offre deux brèves séquences de vers anacycliques (387b, 387c) et même un court énoncé en prose qui obéit au principe de réversibilité (387d). L'*Anthologie latine* (674, A. RIESE) intègre une occurrence de distique élégiaque citée par Aphthonius et Diomède (KEIL, *G. L.* [n. 33], p. 114 et 517). On y rencontre aussi une pièce plus longue, comprenant huit distiques (81, A. RIESE) et rattachée sans certitude à l'œuvre de Porphyre Optatien (pièce 28). Au demeurant, c'est la production de ce dernier qui fournit l'échantillon le plus abondant et le plus varié de l'expérimentation anacyclique (celle-ci est évoquée plus loin, pp. 241-243).

⁵⁷ G. POLARA le déplore (*I reciproci* [n. 51], p. 363). On s'avise malgré tout que, dans plusieurs cas, l'intérêt de la représentation tient dans son aptitude à thématiser l'agencement. Il en va ainsi, de façon métaphorique, pour l'une des épigrammes de Nicodème, où le distique s'achève en évoquant le retour d'Ulysse, juste à l'endroit où s'amorce le mouvement de lecture rétrograde (*A. P.* 6, 314). Plus explicite, un hexamètre de Porphyre Optatien, qui se retourne en vers sotadéen, signale, non sans quelque exagération, qu'il offre « toute sorte de mètre », *omne genus metri* (21, *uersus intexti* 2). Du reste, comme l'a bien vu G. POLARA, une telle tendance à la réflexivité est typique de la poésie à contraintes (*I reciproci* [n. 51], p. 357). On a remarqué plus haut le rôle qu'elle joue dans l'*Œuf* de Simias.

On vérifie que la structure métrique persiste, quand l'ordre des mots s'inverse. L'énoncé peut donc également se lire de la façon suivante⁵⁸ :

*Icarium Notus ut confidens flamine, tranant
caerula uerrentes sic freta Nereides.*

Au 5^{ème} siècle encore, Sidoine Apollinaire, dans une lettre, explique à un ami en quoi consistent les *uersus recurrentes*. Or, à cette occasion, suivant le type d'approche désigné plus haut comme extensif, il rattache à leur configuration un agencement distinct mais analogue, celui du palindrome : il s'avise ainsi que la lecture à rebours d'un vers, si elle est prise en compte pour la succession des mots, peut tout aussi bien l'être pour celle des caractères dont il est formé⁵⁹.

Une quatrième catégorie de contraintes, moins souvent utilisée par les poètes de l'Antiquité, repose sur un réglage numérique susceptible d'obéir à un principe itératif ou bien progressif⁶⁰. L'*Anthologie latine* illustre la première possibilité par un ensemble de douze pièces monostiches qui comportent chacune six mots de six lettres (495-506, A. RIESE) : y sont formulés des préceptes attribués à des

⁵⁸ Les deux séquences admettent une traduction commune : « Dans leur nage, les Néréides balayent les flots bleus, comme le Notus impétueux de son souffle balaye la mer Icarienne. » Sans étudier le détail de la scansion, on peut constater que le verbe *tranant*, qui occupe le dernier pied de l'hexamètre initial, sert en quelque sorte de pivot et conserve sa place, tandis que la répartition des dactyles et spondées reste la même, étant donné que la composition agence en miroir des mots métriquement équivalents (sur ce principe, POLARA, *I reciproci* [n. 51], p. 360). On constate que la réversibilité est pour ainsi dire illustrée par le balancement de la comparaison que propose l'énoncé, tandis que plusieurs corrélations sonores se manifestent entre les mots, avec des initiales communes pour *Nereides* et *Notus*, *freta* et *flamine*, ou le partage de plusieurs éléments pour *caerulea* et *Icarium*.

⁵⁹ En l'occurrence, l'impératif de retournement agit même de façon bien plus stricte. Sidoine Apollinaire en fournit deux exemples, dont l'un est un pentamètre qu'il présente comme ancien : *Roma tibi subito motibus ibit amor* (« Rome, des émotions soudain feront surgir l'amour pour toi », *Ep.* 9, 14, 4). Un hexamètre palindromique termine aussi une courte pièce de l'*Anthologie latine* 325, 3 (A. RIESE). Un autre, en grec, a été retrouvé à Pompéi (G. KAIBEL, *Epigrammata Graeca*, Hildesheim 1965, 1124) ; il figure aussi dans un papyrus de Tebtunis, en Égypte, à côté d'un autre vers plus difficilement intelligible, dont J. DANIELEWICZ a fourni récemment une interprétation (*A palindrome, an acrostich and a riddle : three solutions*, dans KWAPISZ – PETRAIN – SZYMAŃSKI, *The Muse at play* [n. 13], pp. 320-334 : pp. 322-325).

⁶⁰ L'exigence peut être liée à la destination du poème : ainsi, en grec, une épigramme, en guise d'aide-mémoire, comporte, dans chacun de ses douze vers, un nombre de caractères égal à celui du nombre de jours pour le mois correspondant (KAIBEL, *Epigrammata* [n. 59], 1096 ; pour satisfaire plus aisément à l'exigence numérique, la pièce, qui comporte aussi un acrostiche-signature, admet des entorses à la graphie de certains mots). Il en va de même en latin avec une pièce en distiques élégiaques de l'*Anthologie latine* (394, A. RIESE).

sages⁶¹. Plus simple, est la règle suivie par Ausone dans les douze pièces que regroupe son *Technopaegnon* : elle consiste à terminer invariablement les vers par un monosyllabe⁶².

Les vers appelés rhopaliques répondent à la seconde possibilité : leur appellation provient du nom grec désignant la massue, *rhopalos*, parce que, tout comme le diamètre de cette arme augmente à mesure de la poignée à la tête, le nombre de syllabes que comptent les mots successifs s'accroît à chaque fois d'une unité⁶³. Concrètement, les vers rhopaliques existants sont des hexamètres dactyliques formés de cinq mots qui vont d'une à cinq syllabes. Ce type de composition est rare : un seul poème de l'Antiquité intégralement formé de vers rhopaliques a été conservé⁶⁴. Il figure dans les œuvres d'Ausone, qui aurait pu l'écrire en 379, à l'occasion de son consulat, comme une prière d'actions de grâces, réunissant quatorze strophes de trois vers⁶⁵. Il suffira de citer l'une d'elles, au remarquable parallélisme, jouant sur le clair-obscur, pour montrer la physionomie d'une telle composition (v. 10-12)⁶⁶ :

⁶¹ Le premier poème offre cet énoncé : *Sperne lucrum : uersat mentes insana cupido*. (« Dédaigne le lucre : la folle avidité tourmente les esprits. ») ; la pièce 499, en comptant pour un seul mot une préposition suivie d'un nom (*in arca*), s'accorde un certain laxisme envers la règle. On peut voir dans le texte de G. PEREC intitulé *Rail*, et comprenant quatre strophes de quatre vers de quatre mots de quatre lettres, le dérivé intensif d'un tel anoulipisme (OULIPO, *Atlas* [n. 11], pp. 228-229).

⁶² L'avant-dernier poème joue sur les lettres dont la désignation, dans les alphabets grec et latin, se réduit à une syllabe (Ausone de Bordeaux, *Œuvres complètes*, Texte établi, traduit et commenté par B. COMBEAUD, Bordeaux 2010, IX, 13). Dans le premier de la série (*ibid.*, IX, 2), le monosyllabe final de chaque vers est répété au début du vers suivant (l'ultime vocable du poème faisant écho, selon un effet de circularité, à celui, monosyllabique également, *res*, par lequel débute la pièce).

⁶³ Des érudits étaient allés en chercher le modèle, ainsi que pour les vers isopsèphes ou les acrostiches, dans des exemples isolés des poèmes homériques, comme *Il.* 3, 182 (Aulu-Gelle 14, 6, 4).

⁶⁴ Le grammairien Marius Plotius Sacerdos, au 3^{ème} siècle, avoue ne pas avoir trouvé d'exemple en latin et se borne à citer l'hexamètre isolé de l'*Iliade* (3, 182), détecté par les exégètes d'Homère (*Grammatici latini* : H. KEIL, 6. *Scriptores artis metricae* : Marius Victorinus. Maximus Victorinus. Caesius Bassus. Atilius Fortunatius. Terentius Maurus. Marius Plotius Sacerdos. Rufinus Mallius Theodorus. *Fragmenta et excerpta metrica*, Hildesheim 1961, p. 505-506). A. GUAGLIANONE signale quelques occurrences, peut-être fortuites, dans la poésie latine tardive (*Pentadio* [n. 48], p. 171). L'analogie est flagrante avec la contrainte oulipienne de la boule de neige, qui s'en réclame (OULIPO, *La littérature potentielle* [n. 1], p. 107) ; cependant les vers rhopaliques répondent à une exigence bien particulière, celle d'intégrer dans le moule rythmique de l'hexamètre chaque série de mots fondée sur un nombre croissant de syllabes.

⁶⁵ COMBEAUD, *Œuvres complètes* [n. 62], V, 3. Sur les indices qui font pencher vers son attribution à un poète plus tardif, voir B. COMBEAUD, *ibid.*, pp. 666-668.

⁶⁶ L'effet le plus marquant tient dans l'ampleur inhabituelle des deux termes qui, à eux seuls, occupent le second hémistiche.

<i>Nox lucem reuebet funalibus anteferendam,</i>	La nuit ramènera une clarté plus brillante que celle des flambeaux,
<i>Nox lumen pariens credentibus indubitatum,</i>	la nuit qui engendre pour les croyants une lumière de certitude,
<i>Nox flammis operum meditatatrix sidereorum.</i>	la nuit qui foment l'édifice des flammes astrales.

Un cinquième type de contrainte reste à envisager, qui se fonde sur le prélèvement et la combinaison de fragments tirés d'une autre œuvre. Son apparition, comme genre poétique, vers la fin du 2^{ème} siècle, découle de la fréquence avec laquelle la plupart des poètes grecs et latins imitaient les vers de leurs prédécesseurs, reprenant des extraits, quitte à les adapter parfois quelque peu et à les détourner de leur contexte⁶⁷. La pratique assidue de la réécriture, appuyée par une mémoire très précise des modèles, en vient à une forme de systématisation qui produit le centon comme type de poème à part entière⁶⁸. Celui-ci obéit à deux règles indissociables : n'employer que des vers ou des portions de vers provenant exclusivement d'un corpus délimité, l'œuvre de tel poète prestigieux, en général Homère pour les Grecs et Virgile pour les Latins⁶⁹ ; intégrer ces morceaux, à la

⁶⁷ Emblématique d'une telle attitude est l'anecdote grâce à laquelle Sénèque le Père évoque la propension d'Ovide à s'approprier des vers de Virgile, *non surripiendi causa, sed palam mutuandi, hoc animo ut uellet agnosci* (« non pour les dérober mais pour en faire ouvertement l'emprunt, avec l'intention qu'il soit reconnu », *Suas.* 3, 7).

⁶⁸ Dion Chrysostome, dans la sphère hellénique, fait figure de précurseur : dès la seconde partie du 1^{er} siècle ou à l'amorce du 2^{ème}, il intègre à l'un de ses discours (32, 82-85) une pièce de 36 vers, presque totalement composée de citations homériques, où il évoque, en parodiant l'épopée, l'engouement des citadins d'Alexandrie pour les courses de chars (sur les problèmes que pose la datation de ce discours, mise au point de D. KASPRZYK et C. VENDRIES, dans Dion de Pruse, *Spectacles et désordre à Alexandrie – Discours aux Alexandrins*, Rennes 2012, pp. 81-82). C'est seulement un siècle plus tard que se rencontrent des références explicites au centon : pour les Grecs, avec Irénée de Lyon, dans un ouvrage, daté de 180-185, *Contre les hérésies, La Pseudo-Gnose démasquée et réfutée* 1, 9, 4 ; ce passage contient une brève occurrence, dix hexamètres issus de l'*Iliade* et de l'*Odyssée*, retraçant le travail d'Héraclès envoyé chercher Cerbère aux Enfers ; pour les Latins, avec Tertullien, dans un ouvrage rédigé à l'aube du 3^{ème} siècle, le *Traité de la prescription contre les hérétiques* 39, 2-5. Il y est fait mention, comme d'une œuvre contemporaine, de la *Médée* d'Hosidius Geta dont le texte a par ailleurs subsisté : c'est une brève tragédie de 461 vers, formée uniquement d'extraits virgiliens, mais construite sur un canevas analogue à la pièce homonyme de Sénèque (deux éditions en ont été fournies la même année : Osidio Geta, *Medea*, Roma 1981, établie par G. SALANITRO, et celle de R. LAMACCHIA, *Medea di Osidio Geta*, Leipzig 1981).

⁶⁹ À cet égard, le centon antique diffère de l'approche moderne la plus répandue où les extraits, le plus souvent des vers entiers, sont issus d'une série d'œuvres illimitée. L'extension du principe, appliqué à la prose, se manifeste par exemple dans le "roman-citations" d'Y. RIVAIS, *Les Demoiselles d'A.* (Paris 1979), formé de 750 phrases puisées dans autant d'ouvrages distincts. En revanche, une

fois sous l'angle syntaxique et sémantique, de manière à établir un énoncé autonome, même s'il rappelle par une série d'échos les passages bien connus des auteurs d'origine.

On dispose pour l'Antiquité d'un corpus assez abondant, notamment dans la poésie latine, tant de centons chrétiens que profanes⁷⁰. C'est surtout, dans la seconde moitié du 4^{ème} siècle, puis au siècle suivant, que l'on voit fleurir les œuvres des centonistes⁷¹. En particulier, une femme de la haute aristocratie romaine, récemment convertie au christianisme, Faltonia Betitia Proba, compose, sans doute vers 360, un long centon à la gloire du Christ⁷². Transposant les récits du Nouveau Testament sur près de sept cents vers, elle s'attache à capter la lettre virgilienne au profit d'une prédication ainsi appuyée sur le prestige de la culture classique.

De son côté, le rhéteur bordelais Ausone, après avoir rejoint à Trèves, en 367, la cour de l'empereur Valentinien pour être le précepteur de Gratien, le fils du monarque, compose, un peu plus tard que Proba, un *Centon nuptial* dont le registre est tout autre⁷³ : il évoque, en 131 vers, les étapes successives d'une céré-

récente occurrence de centon écrit sur le principe antique est fournie par un poème de B. SCHIAVETTA, entièrement fondé sur des vers de Stéphane Mallarmé : « Un éclat de ta voix », *Formules* 5, 2001, pp. 36-38.

⁷⁰ Ces derniers sont étudiés dans leur ensemble et en détail par S. MCGILL, *Virgil recomposed – The mythological and secular centos in Antiquity*, Oxford – New York 2005.

⁷¹ En grec, la thématique religieuse, qui l'emporte presque exclusivement, se déploie dans deux longues œuvres. Au 4^{ème} siècle, une tragédie de 2600 vers, *La passion du Christ*, attribuée à Grégoire de Nazianze, a pour particularité d'utiliser des fragments non homériques et qui ne proviennent pas d'un seul écrivain (ils sont tirés surtout d'Euripide et dans une bien moindre mesure d'Eschyle et Lycophron) ; s'exemptant d'une stricte observance envers les normes propres au centon, le texte introduit fréquemment de notables différences avec les extraits d'origine (sur le débat quant à l'attribution de l'œuvre, mise au point d'A. TUILIER, *Grégoire de Nazianze, La Passion du Christ, tragédie*, Paris 1969, pp. 11-18). Au 5^{ème} siècle, les centons homériques, *Homerocentra*, attribués à l'impératrice Eudocie, qui a sans doute prolongé une œuvre déjà existante, racontent la vie du Christ en 2300 vers, répartis selon 53 épisodes (sur la pluralité d'auteurs envisageable pour cet ensemble, dont la tradition manuscrite livre plusieurs états de longueur différente, voir A.-L. REY, *Patricius, Eudocie, Optimus, Côte de Jérusalem. Centons homériques (Homerocentra)*, Paris 1998, pp. 26-28, et R. SCHEMBRA, *Homerocentones*, Turnhout 2007, pp. CXXXVI-CLXXXI).

⁷² Longtemps l'édition de référence a été celle de C. SCHENKL, *Poetae christiani minores*, 1. *Paulinus Petricordiae*, Prague – Vienne – Leipzig 1888, pp. 568-609, qui intégrait à la suite (pp. 609-627) trois autres centons de moindre ampleur mais d'inspiration analogue, que l'on situe en général au 5^{ème} siècle : les quatre poèmes ont fait récemment l'objet d'éditions séparées : V. SINERI, *Il centone di Proba*, Acireale – Roma 2011 ; A. DAMICO, *De Ecclesia – Cento Vergilianus*, Acireale – Roma 2010 ; E. GIAMPICCOLO, *De Verbi incarnatione – Centone virgiliano*, Acireale – Roma 2011 ; C. ARCIDIACONO, *Il centone virgiliano cristiano Versus ad gratiam Domini*, Alessandria 2011.

⁷³ R. LAMACCHIA situe ce poème en 368-369, ce qui correspondrait à la guerre menée par Valentinien 1^{er} contre les Alamans : le vocabulaire militaire employé par Ausone dans sa lettre

monie de mariage, les fragments tirés des œuvres de Virgile se trouvant annexés à un registre érotique et, pour finir, à une réinterprétation obscène, lorsque le récit aborde, de façon plutôt crue, la défloration de la mariée. Le centon apparaît alors comme un exercice ludique, élaboré dans le cadre de la cour impériale, à la demande expresse de Valentinien, qui, comme le précise le poète, avait lui-même composé ce type d'œuvre⁷⁴.

Encouragée par le goût de l'époque, l'écriture de centons va faire l'objet grâce à Ausone d'une codification explicite, dans une épître préliminaire qu'il adresse, des années plus tard, au rhéteur Axius Paulus⁷⁵. Avec cette préface du centoniste, c'est, à notre connaissance, la première fois que la fabrique d'un poème est explicitement reliée à un cahier des charges défini, conjuguant les obligations et les interdictions. Ausone y détaille en particulier les exigences du prélèvement : il

d'accompagnement à Paulus évoquerait cette circonstance (« Centoni », *Virgilio – Enciclopedia virgiliana* 1, Roma 1996, pp. 733-737 : p. 735) ; G. POLARA fait la même hypothèse (« I Centoni », *Lo Spazio letterario di Roma antica*, 3. *La Ricezione del testo*, Roma 1990, pp. 245-275 : pp. 255-256). R. P. H. GREEN, de son côté, propose l'année 374, en associant la thématique avec les noces de Gratien (*The works of Ausonius*, Oxford 1991, p. 518) ; il est suivi par S. MCGILL (*Virgil recomposed* [n. 70], pp. 92-93). Pour G. SALANITRO, il est en réalité difficile de se prononcer, vu que les arguments se fondent sur des rapprochements hypothétiques (« Osidio Geta e la poesia centonaria », *Aufstieg und Niedergang der römischen Welt.*, II, 34.3, Berlin – New York 1997, pp. 2314-2360 : p. 2348).

⁷⁴ Témoignant de la pratique persistante du genre, une dizaine de centons profanes se trouve réunie avec la *Médée* d'Hosidius Geta dans l'*Anthologie latine* (7-18, A. RIESE) ; P. PAOLUCCI a fait récemment paraître l'édition commentée d'un poème de cette collection (*Il centone virgiliano Hippodamia dell'Anthologia Latina*, Hildesheim – Zurich – New York 2006) ; puis G. SALANITRO en a édité d'abord un (*Alcesta cento Vergilianus*, Acireale – Roma 2007), six autres ensuite (*Silloge dei Vergiliocentones minori*, Acireale – Roma 2009) ; tout dernièrement, une édition critique d'ensemble a été produite par M. T. GALLI (*I Vergiliocentones minores del codice Salmasiano*, Firenze 2014). Anonymes pour la plupart, ces poèmes évoquent surtout des épisodes légendaires, comme le jugement de Paris ou l'enlèvement d'Europe ; la dernière pièce s'inscrit dans la lignée du *Centon nuptial* composé par Ausone, l'*Epithalamium Fridi*, célébrant les noces d'un certain Fridus : attribué à Luxorius, dignitaire du royaume vandale au cours du 6^{ème} siècle, ce centon, sans doute postérieur à ceux qui l'accompagnent, a pu motiver une compilation susceptible de l'accueillir. Dans le domaine grec, quelques spécimens tardifs de centons homériques profanes, toujours très brefs, sont attestés : une prière d'Écho, alors qu'elle est poursuivie par le dieu Pan, est citée au 7^{ème} siècle par Héliodore, scholiaste du grammairien Denys le Thrace (A. HILGARD, *Grammatici Graeci*, 1, II, Hildesheim 1901 (réimpr. 1979), p. 480) ; dans l'*Anthologie palatine* (9, 361) figure un centon attribué à Léon le philosophe, empereur d'Orient de 866 à 911, qui prolonge l'inspiration érotique du *Centon nuptial* : une jeune fille évoque sa défloration sans trop comprendre ce qui lui est arrivé. L'*Anthologie palatine* renferme aussi un couple de centons anonymes, dont la datation est incertaine : l'un, rappelle les célèbres amours d'Héro et Léandre (9, 381), l'autre décrit les pouvoirs de l'invisible Écho (9, 382). Ó. PRIETO DOMÍNGUEZ, dans un récent ouvrage consacré aux centons grecs profanes, souligne que cette nymphe incarne, selon une allégorie métapoétique, le principe même du centon (*De alieno nostrum : el centón profano en el mundo griego*, Salamanca 2010, pp. 171 et 194).

faut éviter que les extraits soient trop longs (deux vers ou plus), parce qu'ils renverraient directement le lecteur aux passages d'origine. C'est que le plaisir de la découverte semble issu d'un mélange entre les réminiscences diffuses, associées à un contexte indépendant, et la saisie d'écarts majeurs par rapport à l'œuvre d'origine. Le centoniste souligne aussi le soin que mérite la recherche de l'accord sémantique et de l'articulation syntaxique entre les extraits juxtaposés, de manière à garantir la cohérence du résultat. C'est pourquoi il préconise un effort continu pour dépasser le niveau de l'assemblage (*iunctura*), où se manifesteraient trop ostensiblement la préalable découpe et les sutures entre les morceaux, afin de parvenir à une ordonnance harmonieuse (*concinatio*), susceptible alors d'impressionner par son habileté⁷⁶.

Afin de montrer brièvement la manière dont se réalise un tel programme dans le *Centon nuptial*, c'est un couple de scènes parallèles qui est présenté, l'arrivée au banquet de la fiancée puis celle du fiancé (v. 33-56 : **Annexe 4**)⁷⁷. Sans examiner en détail la composition de ce passage, on peut observer que le spectacle de la fiancée réunit des motifs virgiliens qui se rapportent à Didon, lorsqu'elle apparaît pour la première fois dans le livre 1 de l'*Énéide*, mais aussi quand elle se rend à la chasse dans le livre 4, conjugués avec l'évocation de Vénus travestie en chasseresse dans le livre 1, et celle de Lavinia dans les livres 7 et 12. De la sorte, une combinatoire analogique se développe à partir du réservoir d'extraits, que l'on peut nommer l'**œuvre-source**. Cependant certains éléments interviennent avec un rôle fort éloigné de leur signification d'origine, comme le pied blanc de la fiancée, v. 39-40, issu d'une formule qui évoque dans l'*Énéide* les pattes d'un cheval. Globalement, le récit des deux courtes scènes, malgré quelques constructions un peu abruptes, comme dans la fin du v. 37, se déroule de façon cohérente, intégrant la pluralité des fragments dans un ensemble homogène.

Mais le texte offre par surcroît un agencement plus inattendu, qui mérite d'être souligné : d'étroites corrélations se développent entre les deux séquences, montrant qu'Ausone a su déceler dans le corpus virgilien des fragments capables de tisser à l'intérieur de son poème toute une série d'échos, même si leur valeur sémantique est distincte. Un exemple manifeste apparaît dans les v. 35-36 et 48-

⁷⁵ COMBEAUD, *Œuvres complètes* [n. 62], XXIV (numéroté par erreur XXV), pp. 342-344.

⁷⁶ Un tel souci prouve qu'est ressentie avec acuité la pression qu'exerce la contrainte : les limites du corpus où il faut puiser des extraits occasionne des difficultés pour procurer à la représentation les ressources nécessaires ; d'où le risque de maladresses dans le phrasé, de ruptures dans l'énoncé, contre lesquels la lettre à Paulus met en garde.

⁷⁷ Des barres obliques marquent la limite des extraits, dont la localisation dans les œuvres de Virgile est indiquée plus bas : presque tous en l'occurrence proviennent de l'*Énéide*. Pour former 24 hexamètres, sont réunis 34 fragments, de taille et de découpage variés, allant d'un demi-vers à un vers et demi.

49, avec le retour de mots qui occupent les mêmes places dans les hexamètres respectifs : *plurimus.../rubor...cucurrit* et *plurima.../purpura...cucurrit* (« une très vive rougeur a couru » / « une très large bande de pourpre courait »)⁷⁸. Ce faisant, l'écrivain a observé une règle supplémentaire, celle d'établir une correspondance entre des passages successifs consacrés à un personnage féminin puis masculin. Ce principe d'élaboration que manifeste l'architecture interne du centon répond à une logique autre que celle du rapport à l'œuvre-source, mais procède non moins d'un modèle poétique. En effet, grâce au jeu de renvois entre les deux séquences, Ausone s'est appliqué à transposer la corrélation qui caractérise les strophes d'un épithalame antérieur aux œuvres de Virgile, le poème 62 de Catulle⁷⁹. Que la structuration mise en place dans le passage dérive de ce précédent est confirmé par la dissémination, dans l'ensemble du *Centon nuptial*, de multiples détails qui rappellent non seulement la pièce 62 mais aussi les deux autres poèmes où Catulle évoque le mariage, la pièce 61 et le récit consacré, dans la pièce 64, aux noces de Thétis et Pélée⁸⁰.

Il serait trop long de se livrer à un inventaire détaillé de ces rencontres et de s'interroger sur leur agencement global⁸¹. Remarquer leur impact suffit à montrer que l'élaboration minutieuse et réfléchie du centon a induit la mise en œuvre d'une contrainte additionnelle, relevant d'un même principe, celui d'une liaison réglée avec d'autres écrits poétiques. En l'occurrence, le parallélisme des deux séquences observées dans le *Centon nuptial* est fondé sur deux sortes de rapports, les uns avec ce que l'on a désigné plus haut comme une **œuvre-source**, celle de Virgile, qui procure les extraits mobilisés, les autres avec ce que l'on peut nom-

⁷⁸ On note aussi la reprise de la couleur rouge. De façon plus discrète, le *iuventae* qui termine le v. 51 répond au *iuventus* final du v. 38. Plus loin, le recours analogue à une comparaison débutant par *qualis* (v. 42 et 52) intègre une commune référence au ciel (*caelicolis*, v. 43, *caelo*, v. 53), associée à l'apparition d'une divinité. Encore ne s'agit-il que des similitudes les plus marquantes.

⁷⁹ Un système d'échos relie les couplets alternés de cette pièce, où se répondent deux chœurs, de jeunes filles et de jeunes gens, avec notamment les v. 39-59 fondés sur un parallélisme systématique.

⁸⁰ Dans les deux séquences observées, on peut ainsi rattacher le début des v. 34-35 à Catulle 62, 4 et 57, les v. 39-40 à Catulle 61, 9-10 (ce qui motive le détournement commenté ci-dessus d'un extrait virgilien pour mentionner le pied blanc de la jeune fille) ; la comparaison avec Vénus, dans les v. 42-43, est reprise à Catulle 61, 17-18 ; le début du v. 46 emprunte carrément à Catulle 64, 251 un hémistiche, à travers sa réutilisation antérieure par Virgile. Ausone a donc pris soin de repérer dans l'œuvre-source des formules qui s'inspiraient elles-mêmes de Catulle. Il réussit même à clore le bref épithalame qu'il introduit dans le centon (v. 67-79) par deux vers rappelant conjointement la fin de Catulle 61 (v. 233) et la prophétie des Parques sur laquelle s'achève le récit du mariage dans la pièce 64 (v. 381-383).

⁸¹ Pour plus de précisions, voir G. TRONCHET, « Les noces de la poésie – À propos du centon d'Ausone » (à paraître).

mer une **œuvre-cadre**, celle de Catulle, qui offre des repères à la thématique et à l'architecture.

En découle un renforcement d'exigences qui détermine une structuration accrue. On peut parler à cet égard d'une **hypercontrainte**, c'est-à-dire un couple de contraintes indépendantes, mais régissant corrélativement la composition⁸². Un examen soigneux des centons antiques les plus travaillés montre qu'ils tendent à suivre une telle démarche, combinant deux types autonomes d'exigences et réclamant de ce fait une remarquable virtuosité dans le choix et l'articulation des fragments⁸³.

Du reste, même en l'absence de liens surajoutés avec une œuvre-cadre, l'écriture de centons suppose, selon le recours obligé à une œuvre-source, que l'énoncé adienne sous la juridiction de formules préexistantes, ce qui limite les possibilités de choix. De plus, en adoptant cette procédure, le poète délaisse d'emblée toute recherche d'une originalité stylistique⁸⁴ : la physionomie du texte s'apparente à une forme hypertrophiée du pastiche. Mais cela n'entraîne pas de renoncement à l'inventivité, puisque la combinaison inédite des extraits débouche sur une représentation absolument nouvelle⁸⁵.

Au terme d'un survol qui a permis d'envisager cinq sortes de contraintes antiques et parmi elles quelques variétés, un effort pour mieux caractériser les dif-

⁸² Un tel mécanisme intervient dans d'autres sortes de poèmes à contraintes : ainsi l'*Autel* de Vestinus conjugue un réglage rythmique, satisfaisant le mimétisme envers l'objet, avec les exigences de l'acrostiche. Mais la double astreinte ne s'exerce pas toujours avec une égale rigueur : dans le centon, elle impose une recherche particulièrement délicate au sein de l'œuvre-source pour isoler des segments qui permettent de ménager les correspondances avec l'œuvre-cadre.

⁸³ La diffusion de cette pratique, dont ne fait pas mention la lettre d'Ausone à Paulus, se trouve établie grâce à deux articles récents portant sur la *Médée* d'Hosidius Geta et sur un centon anonyme consacré à Narcisse (*Anth. lat.* 9, A. RIESE) : G. TRONCHET, « Hosidius le tragique et ses modèles ovidiens », dans I. JOUTEUR (éd.), *La Théâtralité de l'œuvre ovidienne*, Nancy – Paris 2009, pp. 89-137 : pp. 95-96 ; « Corolles pour Narcisse – Une lecture ovidienne au cœur d'un centon virgilien », *Dictynna* 7, 2010, pp. 1-27 (dictynna.revues.org/177) : p. 2. Ils poursuivent une piste naguère amorcée par Z. PAVLOVSKIS, à propos de Luxorius qui, lui aussi, dans l'*Épithalame de Fridus*, adopte ce type de double contrainte : comme elle l'a fait apparaître, ce centon tardif, outre son indéniable parenté avec celui d'Ausone, tisse de nettes relations avec Stace, *Silv.* 1, 2 (« Stadius and the late latin epithalamia », *CPb* 60, 1965, pp. 164-177 : p. 173).

⁸⁴ Ainsi opère un processus de « relégation du style », selon la formule de J. LAHOUGUE, qui relie de façon plus générale ce phénomène au principe même de la contrainte : en fonction du type de règles adopté, se dégage une certaine façon d'écrire, tributaire des solutions permises (« Le renversement du style », *Formules* 5, 2001, pp. 170-176 : p. 173).

⁸⁵ Du coup, l'impression même, à la lecture, de familiarité stylistique est remise en cause par les décalages contextuels, parfois insolites, qu'entraîne l'articulation des fragments : réminiscence et innovation interagissent, de manière à produire un captivant effet oxymorique d'étrangère proximité.

férentes procédures en les situant les unes par rapport aux autres ne semble pas superflu⁸⁶. On va donc tenter d'esquisser une typologie, qui ne se borne pas à un classement de type empirique et descriptif, mais s'établit à partir d'un principe de spécification progressive⁸⁷. Pour suivre un ordre rationnel, il semble opportun de rechercher d'abord quelle sortes d'exigences admettent les contraintes, puis sur quels facteurs généraux chacune peut agir dans l'écrit, enfin, si l'on souhaite obtenir des caractérisations plus fouillées, à quels éléments particuliers est susceptible de s'imposer une certaine configuration.

Mais avant de présenter la grille d'analyse résultante, il est indispensable de fournir un éclaircissement préliminaire quant au mécanisme à l'œuvre dans l'exercice d'une contrainte. Il repose sur le couplage de deux règles distinctes mais solidaires : l'une, qui commande un certain dispositif appliqué à l'écrit, intervient comme une consigne ; l'autre, qui réclame un spécial agencement apte à incorporer ce dispositif dans le cours de l'écrit, exerce la pression inhérente à ce type d'élaboration. Par exemple, avec les *technopaegnia* hellénistiques, la consigne, requérant pour le poème une forme qui imite un objet, se répercute en l'astreinte, pour la prosodie, d'une dimension variable donnée aux vers, grâce à laquelle se concrétise l'exigence globale. On peut attribuer à la première le nom de **règle instauratrice**, à la seconde celui de **règle intégratrice**.

Dès lors, il est loisible de spécifier l'une comme l'autre grâce à deux critères principaux combinables entre eux : l'un sert à dégager le type de rapport qui s'établit entre les éléments soumis au réglage, l'autre à déterminer sur quel aspect il s'exerce. Il est envisageable d'affiner l'analyse en indiquant les composants impliqués dans l'écrit (comme les lettres, les mots, les vers, l'ensemble d'un poème). Par exemple, pour les pièces qui miment la silhouette d'un objet, un rapport de similitude régissant l'allure globale de l'écrit se conjugue avec un rapport de différenciation réglée gouvernant le nombre d'unités rythmiques dans chaque vers.

L'observation de l'inventaire qui a été dressé pour les occurrences répertoriées conduit à distinguer, en fonction de la logique à l'œuvre, quatre types de rapports : on peut nommer **isologique** un rapport de similitude, **hétérologique** un rapport de différenciation réglée, **antilogique** un rapport de contraste,

⁸⁶ Ont été omises les contraintes qui, au lieu de reposer sur une organisation matérielle de l'écrit, en régissent la teneur sémantique ; ainsi, chez Ausone, « L'énigme sur le nombre trois » (COMBEAUD, *Œuvres complètes* [n. 62], X, pp. 242-249) se trouve assujettie à la systématique récurrence de motifs liés à l'idée du triple (non sans produire par contrecoup de nombreux agencements ternaires au sein du poème, et en déterminer aussi la longueur : 3 fois 3 dizaines de vers, comme l'indique l'ultime hexamètre). C'est que le domaine des contraintes idéelles, dans la mesure où son extension est énorme, couvrant notamment le champ des réglages thématiques, mériterait une étude à part.

arthrologique un rapport d'articulation. Elle conduit non moins à spécifier quatre sortes de facteurs : on peut appeler **morphique** le facteur de la forme, **arithmique** le facteur du nombre, **chorique** le facteur de l'emplacement, **taxique** le facteur de l'ordonnement⁸⁸. Grâce à la double discrimination ainsi opérée, toutes les catégories de contraintes évoquées précédemment sont passibles d'une appréhension distinctive⁸⁹. Dès lors, en associant les deux critères

⁸⁷ Faute de s'appuyer sur une base qui permette de regrouper les principes analogues et d'en différencier les modalités, les catégories proposées risquent d'interférer entre elles. Ainsi, lorsque C. BISENIUS-PENIN distingue parmi les contraintes de la poésie oulipienne celles qui sont d'ordre mathématique et celles qui sont d'ordre linguistique, on s'avise que les premières, dès lors qu'elles régissent un énoncé verbal selon un algorithme, induisent forcément des exigences liées à la langue, qu'il s'agisse du vocabulaire mobilisable ou de la configuration sémantique (*Essai d'une typologie* [n. 9], pp. 358-366).

⁸⁸ L'ensemble des termes est rendu homogène par le commun recours à des vocables dérivés du grec ancien (*isos*, « égal, semblable », *bétéros*, « autre, différent », *anti*, « en face de, opposé à », *arthron*, « articulation », *morphè*, « forme », *arithmos*, « nombre », *chôra*, « place », *taxis*, « ordonnance, ordre »). On pourrait objecter que les facteurs arithmique et taxique ont partie liée avec les deux autres facteurs, l'un avec celui de la forme, l'autre avec celui de l'emplacement dont ils offrent respectivement une sous-détermination ; mais dans la sphère de l'écriture à contrainte, dont ils offrent des modalités usuelles, ils revêtent un rôle spécifique : ils concernent toujours des groupes d'éléments particuliers, qu'ils isolent comme tels et intègrent dans des combinaisons. Pour l'essentiel, la démarche suivie est redevable à une discipline récente, la **textique**, initiée par les travaux de J. RICARDOU et visant à établir une théorie unifiante des structures de l'écrit. La plupart des termes utilisés correspond à des concepts définis dans l'ouvrage majeur de J. RICARDOU ayant pour titre *Intelligibilité Structurale de l'Écrit*. Cet ensemble théorique très développé qui, pour l'heure, n'a pas fait l'objet d'une publication, est fourni aux participants du séminaire annuel de textique, dans une version actualisée à chaque fois (renseignements sur le site du Centre Culturel International de Cerisy-la-Salle, www.ccic-cerisy.asso.fr) ; pour un exposé limité aux principes fondamentaux de la discipline, voir G. TRONCHET, *Un aperçu de la textique*, Paris – Bruxelles 2012.

⁸⁹ G. POZZI amorce une classification raisonnée, mais qui se fonde, plutôt que sur les éléments constitutifs de l'écrit, sur les unités de la langue : il note que la découpe de celles-ci permet un réglage sur l'ampleur des segments, sur les positions occupées et sur l'ordre, ce qui autorise des permutations (*La parola dipinta* [n. 26], p. 30). Ayant repéré ces facteurs décisifs, il ne s'en tient pas là et souligne à juste titre que l'écriture, lors même que sa linéarité se rattache à la chaîne sonore de la langue, possède, avec la segmentation graphique, une aptitude iconique autonome, dont tirent parti notamment les exercices de l'époque hellénistique (*ibid.*, p. 37). En outre, dans un développement sur l'iconicité cachée, il envisage que tous les agencements réglés, isométriques ou symétriques notamment, sont susceptibles d'offrir une image de ce qui est représenté dans l'énoncé verbal (*ibid.*, pp. 49-76). Mais la taxinomie qu'il propose des occurrences iconico-poétiques demeure assez limitée : basée sur la dimension visuelle des résultats, elle distingue les agencements selon qu'une forme est déterminée grâce à la distribution des éléments ou bien grâce à leurs permutations (*ibid.*, pp. 101-110) : de la sorte, le *technopaegnon* et l'acrostiche sont regroupés dans la première catégorie, alors que le mécanisme dont ils procèdent est très différent. Du reste, étant donné qu'elle présuppose un rapport d'expressivité entre le sémantisme et le dispositif de l'écrit, son optique d'analyse ne saurait intégrer la logique de la contrainte : elle l'empêche de concevoir le

selon des formules composées, on peut identifier comme suit leurs caractéristiques⁹⁰.

- Le groupe des *technopaegnia*, dans le livre 15 de l'*Anthologie Palatine*, obéit à une règle instauratrice **isomorphique**, exigeant une conformité entre l'allure globale de l'écrit et celle d'un objet, couplée avec une règle intégratrice **hétéroarithmique** instaurant dans la prosodie certains décalages qui permettent d'agencer grâce aux vers les contours de la silhouette voulue⁹¹.

- Les différentes occurrences d'acro(proto)stiches, d'acro(télo)stiches et de mésostiches obéissent à une règle instauratrice **arthromorphique**, exigeant qu'une série autonome, articulant des lettres, se construise, couplée avec une règle intégratrice **isochorique**, les éléments de la série devant occuper une même place dans leurs vers respectifs.

- Les *uersus serpentini* obéissent à une règle instauratrice **antichorique**, exigeant une corrélation entre les bornes d'un vers ou d'un distique, couplée avec une règle intégratrice **isomorphique**, réclamant la reprise aux deux extrémités d'une même séquence de mots. Les vers anacycliques, tout comme les vers palindromiques, généralisent le dispositif antichorique, de telle sorte que celui-ci régit tous les emplacements de l'écrit selon une successivité : ils obéissent ainsi à une règle instauratrice **antitaxique**, imposant que les séquences de mots ou bien de lettres, dans le cadre d'un vers ou d'un distique, s'échangent élément par élément dans un ordre inversé, couplée avec une règle intégratrice **isomorphique**, impliquant pour chacune des deux orientations une même structure rythmique globale⁹².

réglage auquel est assujéti l'écrit comme indépendant par rapport à la représentation qui s'établit. Or, celle-ci, parce qu'elle est obligée de se plier à des impératifs préalables, est bel et bien tributaire d'un agencement qui l'outrepasse.

⁹⁰ Un tableau récapitulatif offre une vue d'ensemble dans l'**Annexe 5**. Les numéros correspondent aux cinq sortes de contraintes précédemment relevées. La règle instauratrice figure en caractères gras, pour la distinguer de la règle intégratrice. Les éléments concernés par le réglage sont indiqués au-dessous entre parenthèses (uniquement sous la règle instauratrice, lorsque la règle intégratrice s'applique aussi à eux). Cette précision est parfois nécessaire pour différencier deux occurrences. Ainsi, entre les vers anacycliques et palindromiques, pour lesquels un commun dispositif d'inversion des places est fondé tantôt sur des mots, tantôt sur des lettres ; d'ailleurs, pour les premiers, seul est concerné l'aspect sonore, puisque c'est leur rythme qui est en jeu, alors que, pour les seconds, l'aspect graphique est aussi impliqué. Il est à souligner que la taxinomie rendue possible par ces croisements de spécifications ne se limite pas aux cas analysés mais laisse envisager d'autres possibilités combinatoires, dont l'une va être observée sous peu chez Porphyre Optatien (voir *infra* p. 242, n. 107).

⁹¹ L'application de cette règle intégratrice peut être monotone, comme avec la *Hache* et l'*Œuf* de Simias ainsi que la *Syrinx* de Théocrite, ou bien périodique, comme pour les *Ailes* de Simias et les deux *Autels* ; celui de Vestinus, comme il défère, on l'a vu, à une hypercontrainte, est conjointement justiciable de la catégorie suivante.

⁹² Pour l'agencement anacyclique, lorsque le type de vers se modifie en fonction du trajet, l'exi-

- Les suites de vers à segments égaux obéissent à une règle instauratrice **isoarithmique**, exigeant pour une série de mots un nombre fixe de lettres, couplée avec une règle intégratrice **arthromorphique**, imposant leur articulation dans un espace prosodique donné⁹³. De leur côté, les vers rhopaliques obéissent à une règle instauratrice **hétéroarithmique** exigeant pour une série de mots un nombre décalé de syllabes, couplée avec une règle intégratrice **arthromorphique**, imposant leur articulation dans un espace prosodique donné.

- Les centons obéissent à une règle instauratrice **isomorphique**, exigeant que tous leurs segments équivalent à des extraits identifiables d'une autre œuvre, couplée avec une règle intégratrice **arthromorphique** imposant l'articulation de leur ensemble pour constituer un énoncé inédit⁹⁴.

Ces procédures caractéristiques, dont on a vu tour à tour la mise en œuvre dans l'Antiquité, se retrouvent pour la plupart dans la production d'un poète du 4^{ème} siècle, presque exclusivement dédiée à l'écriture sous contrainte. Il s'agit de Porphyre Optatien qui, en radicalisant certaines exigences, selon des modalités intensives ou extensives, donne à la dimension visuelle de la poésie son heure de gloire dans la littérature latine, en même temps qu'il va exercer une influence notable sur la tradition médiévale.

2) Porphyre Optatien : l'affinement des contraintes

En 322 ou 323, Publilius Optatianus Porphyrius, sénateur païen alors âgé d'une cinquantaine d'années, est exilé en Afrique par l'empereur Constantin, pour un adultère qu'il nie avoir commis et le soupçon de s'être livré à des pratiques magiques, incompatibles avec l'adhésion du souverain à la religion chrétienne.

gence isomorphique est remplacée par une règle intégratrice **hétéromorphique** (cette variante n'a pas été retenue dans le tableau de l'Annexe 5). Il est à noter que la symétrie dans les *uersus serpentine* se distingue de celle des vers anacyliques ou palindromiques par une application partielle et non totale de l'isomorphisme intégrateur : on peut ainsi la caractériser comme un **iso(méro)morphisme**, alors qu'on a, dans les deux autres cas, un **iso(holo)morphisme** (du grec ancien *méros*, « partie », et *holos*, « complet »).

⁹³ Si le nombre des mots par vers doit être lui-même constant, la règle instauratrice isoarithmique se dédouble.

⁹⁴ Avec la règle instauratrice de cette occurrence, apparaît l'utilité d'introduire une opposition, comme le préconise B. SCHIAVETTA, entre exigences intratextuelles ou bien extratextuelles, autrement dit celles dont le principe est déductible de l'écrit lui-même, comme pour les vers anacyliques, ou bien n'est décelable qu'en référence à des écrits extérieurs, comme pour le centon (*Définir la contrainte* [n. 5], pp. 37-38). On serait alors conduit à spécifier la règle comme **iso(endo)morphique** dans un cas, **iso(exo)morphique** dans l'autre (du grec ancien *endon*, « dedans », et *exo*, « dehors »).

Porphyre Optatien, qui avait déjà composé plusieurs poèmes impliquant diverses contraintes, élabore une série de pièces destinées à demander sa grâce, où le principe de surimposition propre à l'acrostiche reçoit une efficacité accrue⁹⁵. Des séries de lettres, que la rubrication faisait ressortir sur la page, occupent non seulement les lisières de ces textes, mais dessinent à l'intérieur divers motifs, géométriques ou iconiques, voire alphabétiques, permettant d'intégrer des vers supplémentaires en surimpression : on parle à leur propos de « vers brodés », *uersus intexti*, dont Porphyre Optatien est l'initiateur⁹⁶. Le banni, qui prend soin de faire allégeance au christianisme, tout en adressant force louanges à l'empereur, sollicite un pardon que son destinataire va lui accorder après avoir reçu le recueil à l'occasion des fêtes pour le vingtième anniversaire de son accession au trône : en 325, Constantin rappelle à Rome le poète et il lui confiera par la suite une série de fonctions prestigieuses.

De la sorte, Porphyre Optatien suit, à trois siècles de distance, l'exemple d'Ovide relégué par Auguste, associant, avec plus de succès il est vrai, la composante ludique d'une poésie sophistiquée à d'instantes prières. Mais l'aspect original de son œuvre tient dans la variété comme dans la complexité des agencements littéraires qu'il élabore⁹⁷. Son recours aux règles d'écriture fait apparaître une démarche combinatoire et une exploration de pistes nouvelles, comme une mise à l'épreuve paroxystique des tentatives effectuées par ses contemporains⁹⁸.

⁹⁵ J. S. EDWARDS s'est efforcé de reconstituer un ordre au sein de la production du poète, en suivant le critère d'une maîtrise croissante dans la complexité des poèmes (« The *Carmina* of Publilius Porphyrius Optatianus and the creative process », *Studies in Latin literature and Roman history* 12, 2005, pp. 447-466 : p. 448). Cependant, si une indubitable évolution se marque entre le recours à des contraintes usuelles et l'émergence de procédures nouvelles, il est délicat d'échelonner systématiquement les poèmes sur la base d'un tel présupposé : outre le fait que Porphyre Optatien n'était pas obligé d'accroître à chaque fois la difficulté de son programme, jauger la rigueur d'une contrainte vis à vis d'une autre n'est pas toujours évident.

⁹⁶ Voir POLARA, *Optaziano Porfirio* [n. 25], pp. 163-173 : p. 168, et son introduction à Optaziano Porfirio, *Carmi*, Torino 2004, p. 13. La formule vient du poète lui-même : *intextus...uersus* figure dans le cinquième et dernier des *uersus intexti*, qui agrémentent la pièce 9, en formant l'image stylisée d'un arbre.

⁹⁷ R. SCANZO y voit « l'apogée de la production de poésie figurée dans l'Antiquité » (« vertici della produzione figurata antica », *Leggere l'immagine* [n. 25], p. 259).

⁹⁸ Sur les 31 pièces existantes, quelques-unes sont d'une authenticité douteuse : la 17, la 22 et la 24 (POLARA, *Carmi* [n. 96], p. 43) ; mais J. S. EDWARDS défend de manière convaincante l'attribution à Porphyre du poème 22 (*The Carmina* [n. 95], p. 456). Seulement cinq pièces ne déferent à aucune autre exigence que celles de la versification. Il s'agit de la 1, élégie liminaire, qui présente l'ensemble de l'ouvrage, de la 4, élégie d'envoi pour la 5, célébrant les *Vicennalia* de Constantin, ses vingt ans de règne, de la 17, offrant un commentaire de la suivante, dont la structure est fort complexe, enfin des poèmes 29 et 30, un vers et une épigramme cités par Fulgence. Quant aux textes impliquant des contraintes, ils sont assortis dans les manuscrits de scholies anonymes, ajoutées plus tard et qui en explicitent les règles.

Avant d'observer l'une de ses réalisations les plus abouties parmi celles qui incluent des *uersus intexti*, puis l'une de celles qui prolongent les *technopaegnia* des Alexandrins, il n'est pas inutile d'évoquer rapidement les multiples procédures mobilisées dans ses pièces d'autre sorte⁹⁹.

Conforme aux tendances du 4^{ème} siècle, on observe le simple recours tantôt à l'acrostiche (pièce 31), tantôt à l'agencement des vers anacycliques, ou *uersus reciproci* (pièce 28)¹⁰⁰. Mais c'est à un développement intensif ou extensif de la contrainte que Porphyre Optatien procède le plus souvent.

De la sorte il pratique l'accentuation du mécanisme acrostichique. Ainsi les colonnes formant une séquence de lettres articulées en surcroît se multiplient : trois pour la pièce 11, qui, outre un acro(proto)stiche et un acro(télo)stiche, présente une autre série verticale à la quatorzième place de chaque vers ; quatre pour la pièce 16, où l'acro(proto)stiche est conforté par trois autres colonnes, que sépare un intervalle régulier de neuf lettres et dont les séquences, déployées sur 38 vers, ont chacune l'ampleur suffisante pour constituer un vers entier¹⁰¹ : l'agencement offre donc une occurrence rudimentaire de *uersus intexti*. La particularité de ceux-ci provient du fait que les trois derniers, qui s'enchaînent pour former un énoncé conjoint, sont formés de mots grecs transcrits dans l'alphabet latin, ce que le premier vers du poème annonce allusivement comme une composition « qui sonne doublement grâce à des paroles entrelacées », *dissona conexis...uerbis* ; puis les v. 4-6 explicitent le procédé¹⁰².

Ainsi, une complexification du réglage opère, avec la mise en œuvre simulta-

⁹⁹ Parmi les poèmes à contraintes du corpus, il est possible d'établir un classement sommaire en trois rubriques, dont l'une est prédominante : dix-sept pièces appliquent la procédure des *uersus intexti* (2, 3, 5, 6, 7, 8, 9, 10, 12, 14, 16, 18, 19, 21, 22, 23, 24), trois imitent la forme d'un objet (20, 26, 27, orgue, autel et syrinx respectivement), les six autres obéissant à divers agencements littéraires ou rythmiques (11, 13, 15, 25, 28, 31). Cette répartition recoupe celle que propose J. S. EDWARDS (*The Carmina* [n. 95], pp. 449-450).

¹⁰⁰ Il s'agit de distiques élégiaques où, lorsque les mots sont repris en ordre inverse, le pentamètre, en annexant le dernier vocable de l'hexamètre, devient lui-même un hexamètre, tandis que les mots restants forment le pentamètre requis pour maintenir le rythme d'ensemble. La relative ampleur du poème semble interdire la mise en œuvre méthodique d'une symétrie semblable à celle que l'on a constatée pour le distique fourni plus haut comme exemple (p. 227). Ces variations, analysées par G. POLARA, s'accompagnent d'un certain décalage entre le schéma métrique et la découpe sémantique, avec la présence notamment de conjonctions comme *nec* ou *sed* qui se retrouvent à des positions insolites (*I reciproci* [n. 51], pp. 361-363).

¹⁰¹ C'est déjà un énoncé complet que présente l'*Anthologie Palatine*, avec l'acro(proto)stiche offert par l'*Autel* de Vestinus. Selon G. POLARA, Porphyre Optatien aurait pu s'en inspirer pour l'intégration de *uersus intexti* en accentuant la complexité du dispositif (*Optaziano Porfirio* [n. 25], p. 169).

¹⁰² On retrouve un tel dédoublement linguistique des *uersus intexti* dans les pièces 19 et 23 (SCANZO, *Leggere l'immagine* [n. 25], p. 261).

née de deux contraintes dont la nature diffère : à l'exigence articulatoire, propre à l'acrostiche mais étendue à plusieurs séries d'emplacements dans les vers, s'ajoute celle du bilinguisme, qui réclame parfois, pour intégrer à des formules cohérentes chacune des lettres impliquées dans les vers grecs surajoutés, leur prise en compte avec des sonorités autres que celles qui sont associées aux mêmes caractères dans les vers latins¹⁰³. Bref, l'écriture se fonde sur une hypercontrainte.

Une telle démultiplication des règles n'est pas un cas isolé chez Porphyre Optatien¹⁰⁴. Ainsi la pièce 13 conjugue les exigences d'un acro(proto)stiche et d'un acro(télo)stiche avec celles des *uersus reciproci*¹⁰⁵.

D'avantage, dans la pièce 15, le recours à une pluralité de procédures trouve un spectaculaire développement. Le poète y délaisse l'acrostiche et ses variantes pour introduire une série d'agencements successifs, que la scholie jointe énumère. Le début répond à une transposition extensive de la structure propre aux vers rhopaliques, en regroupant une série de dispositifs isoarithmiques selon un ordonnancement hétéroarithmique : le premier vers est formé de sept mots ayant tous deux syllabes, le second de cinq mots trisyllabiques, le troisième de quatre tétrasyllabes et le quatrième de trois pentasyllabes¹⁰⁶ ; le cinquième, comme pour couronner cet ensemble initial, est un vers rhopalique. Après ces réglages numériques, interviennent des contraintes de nature combinatoire : celle du v. 6 porte sur l'ordre des mots, la découpe rythmique de quatre premiers vocables, sur les cinq dont il est formé, autorisant leurs permutations par couples, selon quatre possibilités, qui obéissent à des réaménagements hétérotaxiques, sous l'astreinte d'une reprise isomorphique pour l'ensemble des termes ; puis les v. 7 et 8 satisfont des exigences liées à des paradigmes linguistiques¹⁰⁷ : le premier compte huit

¹⁰³ Certaines équivalences entre caractères grecs et latins ne sont obtenues que grâce à une analogie de leurs graphismes (ils correspondaient aux actuelles majuscules), le η étant restitué par un H, le λ par un A, le ρ par un P, le σ par un C. Il en résulte que les occurrences de ces lettres, selon qu'elles sont envisagées dans le cadre du poème global en latin ou dans celui des vers grecs surimposés, sont liées à deux sonorités différentes. Par exemple, à la dixième place du v. 18, la graphie "P" vaut à la fois comme le *pé* de *temporibus* et le *ró* de $\chi\rho\iota\sigma\tau\acute{o}\varsigma$.

¹⁰⁴ L'Annexe 6 offre un tableau récapitulatif des règles instauratrices et intégratrices appliquées dans les pièces à contraintes multiples de Porphyre Optatien qu'aborde le présent développement.

¹⁰⁵ Cette fois, quand l'ordre s'inverse, un échange se produit dans chaque vers entre une portion iambique et une portion trochaïque. Nulle autre occurrence d'un tel agencement n'est connue. G. POLARA montre qu'un invariable schéma métrique se distribue entre cinq mots, des dissyllabes aux extrémités du vers encadrant un trio de trisyllabes (les prépositions étant solidaires du nom qu'elles gouvernent). Il note que ce dispositif préfigure le principe combinatoire de la pièce 25, où tous les vocables sont susceptibles de permuter les uns par rapport aux autres (*I reciproci* [n. 51], pp. 355-356).

¹⁰⁶ En quelque sorte, la règle instauratrice est dédoublée, imposant à la fois pour les vocables une diminution de leur nombre par vers et une constance de leur nombre de syllabes.

¹⁰⁷ On peut donc parler d'une règle **hétérosyntaxique** ; elle est couplée, dans le v. 7, avec une

vocables, dont chacun offre une occurrence des huit parties du discours (interjection, adverbe, préposition, nom, participe employé comme adjectif, conjonction, verbe et pronom) ; le second réunit cinq vocables au nominatif, susceptibles d'être déclinés ensemble à chacun des autres cas sans perturber l'intégration métrique. Pour finir, le poème, obéissant à un principe antitaxique couplé d'abord avec une règle isomorphique, avec une règle hétéromorphique ensuite, offre un échantillon très varié de sept *uersus reciproci*, les deux premiers avec le maintien du type de vers, les autres avec sa modification¹⁰⁸.

La recherche de variété, dont témoigne un tel afflux de règles diversifiées, employées à tour de rôle, ne va pas sans un effet d'amalgame entre des procédures disparates et localisées¹⁰⁹. En revanche, dans la pièce 25, l'intérêt du poète pour la combinatoire se manifeste sous une forme résolument synthétique : un vaste ensemble de variations part d'un module qui renferme seulement quatre vers de cinq mots chacun, répondant à une découpe syllabique et rythmique équivalente ; la syntaxe est agencée de telle manière que, d'un vers à l'autre, n'importe lequel des quatre premiers termes peut s'échanger, mais qu'il est aussi loisible de faire permuter ces quatre mots les uns par rapport aux autres¹¹⁰. De la sorte, il est

exigence arthromorphique, permettant de conjoindre les huit éléments pour former un unique énoncé, dans le v. 8, avec une exigence isomorphique, autorisant le retour des mêmes mots à un cas distinct. De telles contraintes mettent en jeu un facteur articulatoire qui, à la différence des procédures envisagées auparavant, ne se rattache pas de façon directe à l'organisation matérielle de l'écrit, mais a partie liée avec sa dimension représentative, en tant que celle-ci repose sur des classes syntaxiques.

¹⁰⁸ On observe cinq agencements distincts : pour les v. 9 et 10, un hexamètre puis un pentamètre, demeurent tels, lorsqu'ils sont lus à rebours ; quant au v. 11, il passe de l'hexamètre au pentamètre, alors que les v. 12-13 forment un distique élégiaque dont les deux vers s'échangent ; enfin les v. 14 et 15 sont des hexamètres qui tous deux se convertissent en sotadéens.

¹⁰⁹ W. LEVITAN souligne que la logique du poème 15 s'écarte de la cohérence manifestée dans la plupart des agencements qu'élabore Porphyre Optatien (« Dancing at the end of the rope : Optatian Porphyry and the field of Roman verse », *TAPhA* 115, 1985, pp. 245-269 : p. 250). En particulier, suscitée par le feu d'artifice des variantes anacycliques, la venue de deux pentamètres, aux v. 10 et 13, introduit une distorsion dans la série des hexamètres, sans former pour autant un passage en distiques élégiaques.

¹¹⁰ Un dactyle, deux molosses, puis un dactyle correspondent successivement à chacun des vocables mobiles. Un agencement analogue à celui de ces vers apparaît non moins, comme on vient de le voir, en 15, 6, ainsi que dans les *uersus intexti* de la pièce 6 (FLORES – POLARA, *Specimina* [n. 35] p. 116). Un précédent grec est signalé par Athénée (*Deipn.* 455a), qui reproduit les cinq premiers vers d'un hymne à Pan, composé par Castorion de Soles vers la fin du 4^{ème} siècle avant notre ère, en trimètres iambiques, chacun des vers étant subdivisé en trois segments de longueur équivalente pour le rythme comme le nombre de lettres (onze). Ainsi les permutations n'étaient permises que dans le cadre de chaque vers ; de plus, comme le montre P. BING, le nombre des combinaisons praticables sur le plan syntaxique et sémantique restait fort limité (« Kastorion of Soloi's hymn to Pan », *AJPb* 106, 1985, pp. 502-509 : pp. 505-508). Au contraire, dans la pièce 25 de

loisible d'obtenir un très grand nombre de quatrains virtuels correspondant à des énoncés distincts, même si tous les arrangements concevables en théorie ne procurent pas une occurrence satisfaisante sous l'angle sémantique¹¹¹. Dans la mesure où les actualisations, quand elles sont fournies par les manuscrits, ne présentent qu'une faible partie des possibles (72 vers), William Levitan préconise d'envisager le dispositif que Porphyre Optatien a élaboré comme un "champ" ouvert à l'expérimentation¹¹² : le quatrain, avec ses éléments commutables, tel qu'il est reproduit ci-dessous, fournit en quelque sorte la matrice des multiples réaménagements loisibles¹¹³ :

Ardua componunt felices carmina Musae

dissona connectunt diuersis uincula metris

scrupæ pangentes torquentes pectora uatis

undique confusis constabunt singula uerbis.

Avec succès les Muses composent des chants difficiles,

en des mètres divers nouent des liaisons distinctes,

développant des textes ardues, tourmentant le cœur du poète ;

grâce à des mots qui, de toute part, se mélangent, chaque élément s'établira.

Porphyre, le parallélisme des constructions autorise un systématique échange de places entre des segments réduits à un seul vocable.

¹¹¹ C'est ce que signale W. LEVITAN, qui ramène les 3136 vers ou 784 quatrains envisageables grâce au calcul des combinaisons, d'après E. FLORES et G. POLARA (*Specimina* [n. 35], p. 120), à 1792 vers ou 448 quatrains (LEVITAN, *Dancing at the end of the rope* [n. 109], p. 251). Il est vrai que, pour certains résultats, vu la malléabilité de l'énoncé, la délimitation des groupes syntaxiques est susceptible de varier, un même quatrain offrant ainsi plusieurs interprétations (FLORES – POLARA, *Specimina* [n. 35], p. 128).

¹¹² LEVITAN, *Dancing at the end of the rope* [n. 109], p. 252. À cet égard, la démarche de Porphyre Optatien préfigure celle d'un R. QUENEAU dans *Cent mille milliards de poèmes* (Paris 1961), en tant qu'elle offre un mécanisme que le lecteur peut s'approprier, puisqu'il devient l'agent qui établit telle ou telle occurrence combinatoire. Cependant elle en diffère non seulement par le caractère beaucoup plus restreint du nombre des virtualités mais aussi par la relative indétermination du protocole ouvrant sur les accomplissements effectifs. Au contraire, avec *Cent mille milliards de poèmes*, l'accès à n'importe quelle combinaison est à la fois permis par l'organisation syntaxique à laquelle obéissent les dix sonnets de base, et directement accessible grâce à l'agencement matériel des « volets » sur lesquels s'inscrit chacun des vers qui les composent (voir R. QUENEAU, *Entretiens avec Georges Charbonnier*, Paris 1962, pp. 109-115) ; un contrecoup en est l'évanescence que subissent les sonnets de base, ainsi fragmentés (J.-Y. MASSON, *Pour une lecture épicurienne de Cent mille milliards de poèmes*, dans C. BISENIUS-PENIN et A. PETITJEAN (éds.), *Cinquante ans d'Onlipo : de la contrainte à l'œuvre*, Rennes 2011, pp. 55-62 : pp. 56-57).

¹¹³ La traduction, à moins d'un excessif décalage par rapport à la signification, ne saurait offrir une plasticité analogue à celle de l'original.

Il importe d'observer que cette mise à l'épreuve radicale de l'écriture à contraintes se double d'insistantes allusions quant à la nature de la poésie pratiquée ainsi qu'au dispositif mis en place. Non seulement est soulignée la complexité d'une élaboration attribuée aux Muses, mais se trouvent suggérés les entrelacements qui jouent, au sein des hexamètres, sur des alliances changeantes et des interversions de mots et de rythmes¹¹⁴. En somme, la thématization investit presque entièrement le quatrain de base, comme un sensible avertissement aux lecteurs¹¹⁵.

Ainsi, mis à part le centon, qui relève d'un autre domaine, celui de l'intertextualité, on constate que Porphyre Optatien reprend, avec une intensification notable, tout l'éventail des procédés répertoriés parmi les autres écrits à contraintes de la poésie latine. Cette démarche très diversifiée trouve un champ d'application fécond dans les *carmina figurata*, poèmes figurés, où le déploiement sophistiqué de *uersus intexti* relève d'une démarche inédite¹¹⁶.

¹¹⁴ On note, pour souligner combien l'entreprise est malaisée, l'emploi de l'adjectif *scrupens* (on le retrouve à maintes reprises chez Porphyre Optatien avec la même valeur : 3, 27 ; 6, 14 ; 10, 9 ; 19, 16 et 24 ; ainsi que *scruposus*, 4, 9 et 6, 32) : un demi-siècle plus tard, Ausone, dans la lettre d'envoi de son *Technopaegnion*, adressée à Pacatus, évoque à son tour la *scrupera difficultas* de sa composition (IX, 1). L'image est celle d'un terrain hérissé de pierres.

¹¹⁵ E. FLORES et G. POLARA mentionnent une étude concernant une expérience analogue, menée en Chine à l'époque de Porphyre Optatien, par la poétesse Su Huei, qui jouait sur la permutation combinatoire des idéogrammes : on y retrouve la tendance de l'écrit à évoquer son propre mécanisme (*Specimina* [n. 35], pp. 131-132 ; D. HIGGINS, *Pattern poetry – Guide to unknown literature*, Albany 1987, pp. 152-153). Dans un récent article, D. BUISSET s'acharne à récuser la logique matricielle du poème 25, en interprétant ces vers comme une dénonciation ironique du caractère figé pris par la versification tardo-antique (« Le poème inexistant », *Formules* 10, 2006, pp. 173-212 : pp. 205-208 notamment) : cela revient à faire bon marché du soigneux réglage qu'a élaboré Porphyre Optatien, à négliger non moins la cohérence d'un tel texte avec l'ensemble d'une production qui témoigne largement d'un même souci (on peut à cet égard noter les multiples échos entre les vers du quatrain et ceux d'autres poèmes : 25, 1 et 15, 15 ; 25, 2 et 6, 7 ainsi que 9, 11 et 16, 1 ; 25, 3 et 6, 32 ; 25, 4 et 16, 1). Du rapprochement fourni par E. FLORES et G. POLARA avec un quatrain analogue, mais beaucoup plus fruste, composé au début du 9^{ème} siècle par un moine d'origine irlandaise, Dicuïl (*Specimina* [n. 35], pp. 134-136), D. BUISSET tire l'hypothèse que la scholie du poème 25 et le développement de variantes sur 72 vers pourraient émaner de ce continuateur (*Le poème inexistant* [n. 115], pp. 209-211). Or le décalage de facture entre l'occurrence composée par Dicuïl et le quatrain original est tel qu'il rend peu vraisemblable une telle perspective : si le moine avait consciencieusement actualisé diverses permutations, au lieu d'en découvrir simplement le modèle dans un manuscrit de Porphyre, on est en droit de présumer qu'il aurait été conduit, plutôt que d'imiter la seule structure métrique, à fabriquer un énoncé qui permette mieux l'échange de places entre les vocables.

¹¹⁶ À propos de telles productions, D. HIGGINS parle de *carmen cancellatum*, formule imagée qui suggère un treillis (*Pattern poetry* [n. 115], p. 28). G. POZZI considère ce type d'œuvres comme une

Parmi les œuvres, quelquefois très complexes, fondées sur ce principe, on peut distinguer deux grandes catégories : tantôt le dessin des secteurs dévolus aux *uersus intexti* répond à un motif géométrique régulier, dont la configuration, dans certains cas, se base sur des obliques, abandonnant donc l'occupation des marges pour offrir notamment des losanges ou des chevrons (pièces 2, 10, 12, 16, 21, 22, 23)¹¹⁷ ; tantôt l'espace de la page présente des éléments graphiques à portée représentative, qu'il s'agisse de lettres majuscules ayant valeur de symboles (pièce 5, où se détachent des abréviations célébrant Constantin et ses deux fils), ou encore d'un chrisme (pièces 14 et 24), auquel, dans la pièce 8, s'ajoutent les lettres du nom *Iesus*, tandis que, dans la pièce 19, il se combine avec la silhouette d'un bateau, représentant l'empire que gouverne Constantin avec le secours du Christ. Cependant certains décors apparemment géométriques peuvent évoquer une image liée au sujet du poème, comme la formation en quinconce des soldats (pièce 6), un trophée composé d'un bouclier et de deux lances croisées (pièce 7) ou encore, par la présence d'obliques en croix redoublées, le nombre XX qui symbolise les vingt années de règne célébrées par l'empereur (pièce 18)¹¹⁸. Le graphisme arborescent de la pièce 9, d'après la scholie, représente la palme que mérite Constantin¹¹⁹.

On se contentera d'observer un exemple marquant, celui de la pièce 2, avec son agencement à la fois simple et rigoureux (**Annexe 7**). Sa présentation authentique, telle qu'elle est proposée d'abord, en suivant à peu près celle des manuscrits, offre un rectangle de majuscules : elle est nécessairement dépourvue de toute ponctuation comme de tout intervalle entre les mots, de manière à permettre un effet d'ensemble remarquable¹²⁰. À la suite est placée la scholie anonyme, qui en explicite l'agencement. Conformément aux éditions modernes, pour faciliter la lecture linéaire, est fournie, avec sa traduction en regard, une réplique du texte, qui espace les mots et ponctue les phrases.

« version hyperbolique de l'acrostiche » (« forma esasperata dell'acrostico », *La parola dipinta* [n. 26], p. 305).

¹¹⁷ Les motifs obtenus de la sorte, basés sur un décalage d'une ligne à l'autre qui assure l'obliquité, intègrent le dispositif arthromorphique, unifiant une série de lettres pour former un vers en surimpression, grâce à un type de réglage que l'on peut nommer **hétérochorique**.

¹¹⁸ Sur ces trois poèmes, liés à l'évocation de campagnes militaires, notamment contre les Sarmates, voir les commentaires de G. POLARA, « Le parole nella pagina : grafica e contenuti nei carmi figurati latini », *VetChr* 28, 1991, pp. 291-336 : pp. 304-307. Il montre en particulier que les croisements présentés par les motifs sont l'occasion de ménager des itinéraires variés pour la lecture, certaines portions des *uersus intexti* pouvant s'échanger selon une combinatoire.

¹¹⁹ Il est beaucoup plus difficile, malgré la suggestion des *uersus intexti*, de considérer le motif régulier de la pièce 3 comme un portrait, même schématique, de l'empereur.

¹²⁰ Les caractères des *uersus intexti*, au lieu de ressortir en gras, étaient inscrits à l'encre rouge.

L'émergence d'un tel type de poème visuel, basé sur un approfondissement de la contrainte acrostichique, doit d'abord se concevoir comme un effet indirect du recours chez les Latins à la *scriptura continua*, empruntée aux Grecs et qui s'est généralisée au 2^{ème} siècle de notre ère¹²¹ : à la différence de la pratique antérieure, l'interpunctio, où les mots étaient séparés par des points, cette modalité d'inscription donne au vers la compacité d'un ruban graphique et laisse appréhender le poème comme un bloc de lettres. Dès lors, pour un écrivain qui mobilise de façon intensive la contrainte, en associant un acro(télo)stiche à un acro(proto)stiche, il n'est pas illogique d'envisager que les fins de vers puissent à leur tour constituer une colonne, semblable à celle qu'entraîne, pour leurs amorces, le retour à la ligne, de façon à ce que ressorte au mieux la structure qui les organise. Cela implique une contrainte supplémentaire : il importe d'affecter à tous les vers un même nombre de lettres, quels que soient par ailleurs leur scansion et le nombre de syllabes correspondant. Porphyre Optatien semble s'être avisé le premier de l'intérêt que présentait cette exigence isoarithmique en surcroît : dans le poème 2, il s'est fondé sur une amplitude uniforme de 35 lettres¹²².

Ce réglage, qui détermine un pavé d'écriture aux bords parallèles, est susceptible de se prolonger par analogie : il suffit pour cela d'accorder le nombre de vers avec celui des lettres qu'ils renferment¹²³. Ainsi, la contrainte numérique,

¹²¹ R. WINSBURY, *The Roman book*, London 2009, pp. 35-36, qui s'inspire de P. SAENGER, *Space between words – The origins of silent reading*, Stanford 1997, pp. 10-11. Comme le signale F. DESBORDES, la *scriptura continua* existait bien avant de se trouver généralisée (*Idées romaines sur l'écriture*, Lille 1990, p. 228) ; ce point de vue est confirmé par M. B. PARKES (*Pause and effect. An Introduction to the History of punctuation in the West*, Berkeley – Los Angeles 1993, p. 12-13).

¹²² Ce nombre fixe n'empêchait ni de ménager des élisions, ni d'agencer librement dactyles ou bien spondées, du moins dans les quatre premiers pieds des hexamètres, le cinquième demeurant toujours dactylique. C'est pourquoi, dans la pièce 2, on rencontre des vers de 14, de 15 ou, plus rarement, de 16 syllabes.

¹²³ On retrouve le module de 35 sur 35 dans la plupart des autres pièces à *uersus intexti* (3 ; 5 ; 6 ; 7 ; 8 ; 10 ; 14 ; 18 ; 24), la pièce 22 ayant une amplitude supérieure, de 37 sur 37 ; W. LEVITAN y signale une légère infraction, due sans doute à la difficulté de satisfaire un programme où les *uersus intexti* figurent une sorte de treillage fort serré : le v. 27 comporte 38 caractères, dont deux sont fusionnés sur une seule place, de façon à masquer l'irrégularité (*Dancing at the end of the rope* [n. 109], p. 260) ; chez un praticien ultérieur des *uersus intexti*, Hraban Maur, les accommodements avec la contrainte sont bien plus nombreux, comme l'indique M. PERRIN (« Quelques réflexions sur le *De laudibus sanctae crucis* de Raban Maur : de la codicologie à la théologie en passant par la poétique », *REL* 67, 1989, pp. 213-235 : pp. 226-227). Trois autres pièces de Porphyre Optatien respectent seulement l'exigence de longueur uniforme pour les hexamètres, la 9, qui ne compte que 36 vers pour 37 lettres chacun, la 12, avec 18 vers de 35 lettres, et la 23, avec 10 vers de 37 lettres ; quant à la pièce 19, ses 38 vers admettent de multiples dérogations au calibre dominant de 35 caractères, certains d'entre eux comportant 36, 37 ou 38 lettres (là encore, la complication du motif que dessi-

extrapolée à l'ensemble du dispositif, produit un *carmen quadratum*, un poème carré¹²⁴. L'espace qu'occupe celui-ci acquiert une consistance globale, qui lui donne en quelque sorte le statut d'un tableau, où les différents emplacements, non plus les seuls bords, peuvent accueillir les composants de motifs plastiques. Encore fallait-il, pour parvenir à un tel résultat, que le support de l'écrit offre un terrain favorable. C'est, comme le souligne Giovanni Polara, le rôle qu'a joué le *codex*, précurseur du livre moderne, avec la succession de ses feuillets superposés, remplaçant le *volumen*, le rouleau de papyrus, avec la simultanéité de ses colonnes d'écriture juxtaposées¹²⁵. En effet, isolé sur une page, l'ensemble qu'offre le *carmen quadratum*, avec le dessin que forment les *uersus intexti* rubriqués, peut être saisi d'un seul coup d'œil, sans interférence avec d'autres pièces d'un recueil¹²⁶.

La démarche ingénieuse de Porphyre Optatien, quand elle le conduit à inventer ce type d'agencement, franchit l'étape du recours intensif à une contrainte, celle de l'acrostiche, dont il a su renforcer les exigences, vers une mise en œuvre extensive, mobilisant d'autres emplacements que les bords verticaux du poème et dotant l'inscription en surcroît d'une allure visuelle propre. De nouveau, l'on peut parler d'une hypercontrainte, puisque se trouvent conjointes les exigences du mécanisme acrostichique, selon une application élargie, et celles d'un réglage numérique, lui-même double¹²⁷. Sur cette base, il est envisageable d'élaborer des figures variées, qui investissent l'entier pourtour du poème ou se répartissent à travers l'espace qu'il occupe.

Dès lors, une diffusion de la poésie par une lecture à haute voix, la *recitatio*,

nent les *uersus intexti*, un navire, semble responsable de tels écarts) ; enfin, la pièce 16 échappe au réglage du nombre de lettres par vers.

¹²⁴ La typographie moderne, en donnant aux caractères une hauteur plus grande que leur largeur, masque l'effet visuel d'une telle égalité. Dans l'édition de G. POLARA, deux planches photographiques, montrant la présentation des pièces 8 et 9 dans des manuscrits différents, permettent d'en prendre la mesure (*Carmi* [n. 96], pp. 100 et 108 : les lettres sont disposées selon une grille).

¹²⁵ *Carmi* [n. 96], p. 14 ; ID., *Le parole nella pagina* [n. 118], p. 293. Le *codex* se répand sous l'Empire, dans la seconde partie du 1^{er} siècle, mais se généralise en Occident vers le 3^{ème} ou le 4^{ème} siècle, justement à l'époque de Porphyre Optatien (VALETTE-CAGNAC, *La lecture à Rome* [n. 31], pp. 52-61).

¹²⁶ G. POLARA note que Porphyre Optatien se réfère volontiers à la page comme base de sa composition (*Le parole nella pagina* [n. 118], p. 308). De fait le terme *pagina*, qui, à cette époque, désigne non plus le segment d'un rouleau portant une colonne d'écriture, mais la face d'un feuillet dans un *codex*, revient en 3, 33 ; 4, 2 et 9 ; 7, 11 ; 9, 13 ; 19, 4 et 35, ainsi que dans deux des *uersus intexti*, en 3, 4 et 8, 1. Sur l'adaptation à la page comme espace d'écriture se substituant à la colonne, voir J. IRIGOIN, « Du *volumen* au *codex* – L'usage du rouleau et les débuts du livre à pages dans l'Antiquité gréco-romaine », dans A. MERCIER (éd.), *Les trois révolutions du livre*, Paris 2002, pp. 88-93.

¹²⁷ L'exigence isoarithmique porte à la fois sur la taille et le nombre des vers.

telle qu'elle s'effectuait communément pour un groupe d'auditeurs sous l'Empire romain, ne permettait plus d'accéder pleinement à ce type d'œuvres¹²⁸. En effet ce sont d'abord les caractéristiques de l'espace constitué par l'écrit qui ressortent comme telles, donnant à la dimension visuelle un rôle décisif¹²⁹. Pourtant, celle-ci n'est pas indépendante de la composante littéraire qui la fonde. Certes, si l'on se focalise sur l'aspect global des pièces à *uersus intexti*, notamment celles aux agencements les plus sophistiqués, on peut avoir l'impression qu'elles ressemblent davantage à un décor de mosaïque ou d'émail qu'à une suite de vers. Mais il va de soi qu'être attentif à cet effet d'ensemble ne doit pas pour autant conduire à négliger les ressorts d'une composition à plusieurs niveaux, où le rapport entre les vers en surimpression et le poème qui les intègre trouve à se relier de différentes façons avec la forme que présente la page¹³⁰.

Corrélativement le *carmen quadratum* s'offre à l'écrivain comme un champ d'intervention, qu'il s'agit d'organiser, en privilégiant des places remarquables ou en tramant sur l'ensemble un motif régulier. Avec la pièce 2 de Porphyre Optatien ce sont les particularités géométriques du carré lui-même sur lesquelles l'accent est mis.

Ainsi les quatre bordures sont conjointement impliquées, celles du haut et du bas s'articulant avec les deux colonnes acrostichiques pour former un véritable cadre, selon une solidarité que faisait ressortir la rubrication. Cet agencement, qui assimile entre eux les côtés réguliers du quadrilatère scriptural, trouve son corrélat dans l'inscription commune du même vers. De la sorte, selon un dispositif symétrique, le poème commence et s'achève par un hexamètre, que l'on retrouve, grâce à un développement vertical, en acro(proto)stiche et en acro(télo)stiche.

Avec l'esprit de suite qui caractérise son travail, Porphyre Optatien étend ce principe de réglage à la position centrale, c'est-à-dire aux deux axes de symétrie. C'est pourquoi, dans le carré, les bissectrices des côtés reçoivent à leur tour des *uersus intexti*. Ainsi le v. 18 et la dix-huitième colonne de lettres offrent le tracé d'une croix, ce qui démultiplie la structure géométrique, en subdivisant la surface selon quatre carrés intérieurs de 16 lettres sur 16. Parachevant le dispositif visuel, se détachent dans chacun de ces carrés, presque centrées, quatre bandes verticales, quasiment symétriques les unes des autres et dont les lettres cumulées déterminent l'incrustation d'un vers supplémentaire¹³¹.

¹²⁸ SCANZO, *Leggere l'immagine* [n. 25], p. 259.

¹²⁹ Selon une judicieuse formule de P. ZUMTHOR, destinée à cette sorte de poèmes, « L'effet visuel accuse la spatialité spécifique de l'écriture » (*Langue, texte, énigme*, Paris 1975, p. 27).

¹³⁰ G. POLARA le fait remarquer à juste titre (*Le parole nella pagina* [n. 118], p. 292).

¹³¹ Comme leur largeur se réduit à un seul caractère, elles occupent dans chacun des carrés intérieurs la huitième colonne, selon un léger décalage, à sept espaces du bord gauche et huit du bord droit ; de plus, étant donné que c'est le même agencement qui intervient dans les moitiés

Comme les deux bissectrices rejoignent les bordures, elles font partie avec celles-ci d'un ensemble solidaire ; c'est pourquoi, selon une logique d'homogénéité entre la figure géométrique et l'assemblage littéral, le même vers vient s'y inscrire. En revanche, comme les segments qui se découpent au milieu des carrés intérieurs établissent un motif distinct, c'est un autre hexamètre qui s'y répartit¹³².

En somme, à six reprises, le poème arbore un identique énoncé, instaurant pour ainsi dire un leitmotiv¹³³ : trois fois verticalement et trois fois horizontalement, où il coïncide avec les vers 1, 18 et 35, jouant de la sorte un double rôle, comme séquence intégrée dans la linéarité du poème et comme bande rubriquée constitutive de la figure surajoutée¹³⁴. Dans cet agencement complexe, chaque occurrence partage avec une autre, qui lui est perpendiculaire, ses lettres initiale et finale, ce qui entraîne une règle en surcroît pour l'hexamètre ainsi multiplié : il doit comporter à ses deux extrêmes et en son milieu la même lettre, un "S" en l'occurrence¹³⁵. Certes, une telle exigence n'était pas trop difficile à satisfaire¹³⁶ ; elle laissait au poète la faculté de choisir pour ce vers, qui prend une place décisive dans son poème, un thème particulièrement adapté à sa condition d'exilé, sollicitant le pardon :

Sancte, tui uatis, Caesar, miserere serenus.
César sacré, prends pitié de ton poète, en ta sérénité.

gauche et droite du poème, il n'y a pas une exacte symétrie par rapport à la bissectrice verticale. Il s'agit là d'une légère imperfection dans la structure visuelle, notée par G. POLARA (*Le parole nella pagina* [n. 118], p. 302).

¹³² La suite des quatre segments se lit de gauche à droite et de haut en bas.

¹³³ Selon une formule de G. POLARA (*Le parole nella pagina* [n. 118], p. 303).

¹³⁴ Le dispositif permet encore de lire ce vers selon un trajet à angle droit, en partant de la colonne médiane, de haut en bas puis de gauche à droite, et en partant du vers central, de gauche à droite puis de haut en bas.

¹³⁵ On note alors que si, empiriquement, la lettre n'est tracée qu'une fois, elle intervient structurellement comme une pluralité. Une sorte de feuilletage se produit à l'endroit qu'elle occupe, entre divers niveaux qui, chacun, la mettent en jeu. C'est un agencement dont tout acrostiche offre une occurrence élémentaire, ici démultipliée par le dispositif d'entrecroisement qui est à l'œuvre. Par exemple, le "S" qui marque le centre du poème appartient à la fois au vers 18 inclus dans la continuité du développement, au vers rubriqué marquant la bissectrice horizontale et au vers établi indépendamment sur la 18^{ème} colonne. G. POLARA envisage ce phénomène de superposition d'une manière générale, à propos des *uersus intexti*, mais le réduit à une "duplication du texte" (*Optaziano Porfirio* [n. 25], p. 167). L'éclaircissement théorique du mécanisme général est fourni dans le cadre de la textique par les travaux de J. RICARDOU, grâce au concept de **dialampo(épi)chorisme** c'est-à-dire un rapport remarquable de superposition entre des éléments d'un écrit qui, à une apparente unique place, sont intégrés dans des structures distinctes (du grec ancien *dialampèin*, « briller », *épi*, « au-dessus de », et *chôra*, « emplacement ») ; pour une explication un peu plus développée, TRONCHET, *Un aperçu de la textique* [n. 88], pp. 120-122.

Mais cet hexamètre, quand on l'observe isolément, laisse apercevoir une structure qui n'est pas anodine. En effet il s'organise, en analogie avec l'ensemble du poème, selon une sensible symétrie : aux deux extrémités figurent des adjectifs qualifiant le destinataire, Constantin, dont le surnom, *Caesar*, occupe la position centrale, tandis que les deux segments intermédiaires évoquent le suppliant, désigné comme poète attaché au monarque, *tui natis*, et, par le biais d'un verbe, la demande qu'il formule.

L'énonciateur s'enveloppe, en quelque sorte, dans les replis de la majesté qu'il implore, la paronomase entre l'impératif *miserere* et l'adjectif *serenus* pouvant suggérer l'espoir d'une adéquation entre la paisible grandeur du monarque et sa possible mansuétude. Il est notable que le "S" focalisateur du poème coïncide avec la consonne médiane de *Caesar*. En même temps, cette lettre, qui s'inscrit au centre exact de l'espace visuel et graphique, à la 18^{ème} place de la 18^{ème} ligne, est aussi la 18^{ème} des 23 que compte l'alphabet latin. Une autre correspondance numérique renforce l'harmonie entre ce vers déterminant et l'architecture où il s'intègre : de même que l'agencement conduit à le faire advenir à six reprises, il comporte six mots, le vocable central utilisé pour nommer l'empereur comptant six lettres¹³⁷.

L'autre vers incrusté, dont la découpe en quatre secteurs n'induisait guère une semblable organisation, énonce un souhait de prospérité plus général, qui s'élargit à l'ensemble du monde, selon le *topos* du retour à l'âge d'or procuré par le règne¹³⁸. Il se rattache ainsi au développement qui occupe la seconde partie du poème, un éloge des bienfaits dus à Constantin, tandis que les plaintes de l'exilé sur son sort amorcent le propos et sont rappelées pour finir, justifiant la reprise du v. 1 par le v. 35.

¹³⁶ Elle n'apparaît que dans un autre poème de Porphyre Optatien, recourant cette fois à la lettre "A". Il s'agit de la pièce 18, qui offre une physionomie analogue, mais plus sophistiquée (W. LEVITAN regarde ce poème comme le plus complexe du recueil, *Dancing at the end of the rope* [n. 109], pp. 261-263).

¹³⁷ Davantage, on y rencontre six occurrences de "S" (ce qui n'advient dans aucun autre vers du poème). Un réglage numérique encore plus élaboré se trouve dans la pièce 6, où les deux *uersus intexti* comportent chacun cinq mots de sept lettres, comme l'indiquent allusivement les v. 3-4, rapprochant l'agencement du poème et celui de cavaliers au combat. Or, il s'agit d'un dispositif propre à autoriser les permutations de mots dans l'un comme l'autre de ces vers et entre eux, déterminant, selon G. POLARA, 144 possibilités (*Le parole nella pagina* [n. 118], p. 305). Notons par surcroît que les v. 7 et 29 (le septième en partant de la fin), qui chacun ont en commun leur premier et leur dernier mot avec l'un des *uersus intexti*, comportent eux aussi cinq mots de sept lettres ; pour les v. 14 et v. 22, qui comptent chacun cinq mots et partagent leur vocable central avec celui d'un des *uersus intexti*, on constate une dérogation : contrairement au v. 22, qui défère au réglage numérique, le v. 14 abrite deux mots ne possédant pas sept lettres. La minutie de Porphyre Optatien ne semble pas être allée jusqu'à une absolue rigueur !

¹³⁸ Issu de Virg., *B.* 4, 4-9.

Ainsi, les deux hexamètres qui forment les *uersus intexti* entretiennent une correspondance avec les deux principaux sujets abordés, supplique et célébration. Le soin d'harmoniser la composition d'ensemble avec les séquences obéissant directement à la contrainte est donc manifeste. Mais une telle démarche va de pair avec un effort pour évoquer dans les vers eux-mêmes le dispositif qui les régit : même s'il déplore, à la manière d'Ovide exilé, ses difficultés pour trouver la force d'écrire (v. 8-11)¹³⁹, Porphyre Optatien réussit à inclure une description allusive du cadre et de la croix formés par le vers récurrent (v. 12-17)¹⁴⁰ ; son habileté à jouer de la thématization se montre dans la manière dont cette esquisse lui permet d'intégrer le vers central comme une citation, en évoquant son retour formulaire, grâce à l'annonce que présente la fin du v. 17 : il s'agit de « redire en un vers », *uersuque referre*, ou, plus littéralement, « faire advenir à nouveau dans un vers ». De la sorte, se développe un autocommentaire qui dévoile au moins en partie les ressorts d'un texte très concerté.

En définitive, l'examen de la pièce 2 témoigne d'une grande maîtrise dans la manipulation d'une série de contraintes corrélées, et démontre l'inventivité du poète quand il explore les implications des règles mobilisées¹⁴¹. Le caractère expérimental de cette écriture se retrouve dans la production de poèmes imitant la forme d'objets : reprenant la démarche initiée par les Alexandrins, Porphyre Optatien l'infléchit et l'approfondit avec lucidité. Il vaut la peine de s'attacher brièvement à la plus marquante de ses trois réalisations en ce domaine, la pièce 20, dont l'agencement d'ensemble répond à l'apparence d'un orgue hydraulique¹⁴².

¹³⁹ On note, aux v. 8 et 10, l'anaphore de l'adverbe *uix*, associé plusieurs fois, dans les *Tristes* et les *Pontiques*, à la déperdition des capacités poétiques (*Tr.* 5, 7, 58 ; *P.* 1, 5, 10 ; 3, 4, 46 et 47 ; 4, 2, 27 avec une double occurrence). Porphyre Optatien l'emploie de nouveau, en 3, 15-16, dans un passage analogue.

¹⁴⁰ De nouveau apparaît, dans les v. 12-13, une réminiscence virgilienne (*G.* 1, 126-127), la délimitation des champs se trouvant ingénieusement transposée en celle de l'espace qu'occupe le poème.

¹⁴¹ Certes, la mise en œuvre d'un dispositif très exigeant, comme celui du *carmen quadratum* avec ses *uersus intexti*, ne va pas sans occasionner parfois dans l'écrit certaines difficultés annexes. Ainsi l'agencement, dans l'espace organisé du poème, de séquences aptes à former des mots pour constituer des vers en surimposition devrait amener à proscrire en tout autre endroit la venue d'une série verticale de lettres qui coïncide ponctuellement avec un vocable sans s'articuler à rien d'autre. Car une telle occurrence ne peut que parasiter l'effet des séries pertinentes, même dans le cas où celles-ci ressortent davantage, grâce à la rubrication. Par exemple, dans la pièce 2, à la quatrième colonne, de la seconde à la cinquième ligne, le fragment "VISV" est d'autant plus repérable qu'il pourrait sembler l'amorce d'une thématization quant à la saisie particulière que ce poème offre au regard. Or, le phénomène est dépourvu, semble-t-il, de tout prolongement, de sorte qu'il entraîne sur une fausse piste. L'on peut concevoir que cette minime anicroche ait échappé à la vigilance du poète antique : un exercice réfléchi de la contrainte, appuyé, à l'époque moderne, sur un arrière-plan

C'est évidemment la syrinx de Théocrite qui fournit à Porphyre Optatien le principe de son poème, l'instrument de musique valant comme un symbole de la poésie qui le prend pour thème et en offre une image, tandis que l'échelonnement de ses tuyaux motive l'exercice de variation sur l'ampleur des vers¹⁴³. Mais le poète latin donne à sa tentative une complexité accrue, en choisissant un objet de forme hétérogène, puisque la série de tuyaux se rattache à un clavier, dont les touches ont toutes la même taille, ce que traduit la dimension constante des vers correspondants (**Annexe 8**)¹⁴⁴. Du coup, la pièce 20 juxtapose deux poèmes, comportant le même nombre de vers, 26 ; ils sont distingués par les éditeurs comme 20a et 20b. Leur jonction est assurée par un unique hexamètre, perpendiculaire par rapport au reste de la pièce et qui représente une tablette reliant l'ensemble de la tuyauterie¹⁴⁵.

Dans cette pièce tripartite, la référence au modèle théocritéen se concentre donc sur l'ultime segment, le poème 20b, qui obéit à un même type de réglage, hétéroarithmique, influant sur la longueur des vers. Cependant le dispositif se démarque doublement de celui qu'offrait la *Syrinx*. D'une part, à l'inverse du poème hellénistique, c'est dans un ordre croissant que la succession opère¹⁴⁶. D'autre part, et la différence est cruciale, le décalage entre les vers joue sur le

théorique, est mieux à même d'appréhender comme une exigence résultante l'évitement de structures inabouties qui interfèrent avec le dispositif mis en œuvre (voir J. RICARDOU, « La contrainte corollaire », *Formules* 3, 1999, pp. 183-197, notamment ce qu'il nomme « corollaires soustractives », pp. 193-195).

¹⁴² Cet instrument, dont l'invention était attribuée à Ctésibios, un ingénieur d'Alexandrie, vivant au 3^{ème} siècle avant notre ère, utilisait l'eau, mue par un système de pompe, afin de mettre sous pression une réserve d'air qu'un clavier distribuait ensuite vers les tuyaux (P. FLEURY, « L'orgue hydraulique antique », *Schedae* 2, 2005, pp. 7-16 : pp. 12-14). Les Romains, qui avaient adopté l'orgue dès la fin de la république, l'utilisaient notamment lors de célébrations solennelles (*ibid.*, pp. 8-9).

¹⁴³ Sur la connaissance des poèmes visuels alexandrins, dont témoignent les pièces 20, 26 et 27 de Porphyre Optatien, POLARA, *Optaziano Porfirio* [n. 25], pp. 163-165.

¹⁴⁴ De nouveau, la présentation du texte est dédoublée, celle des manuscrits, avec la figure obtenue grâce à la *scriptura continua* et celle des éditions modernes, plus facile à lire.

¹⁴⁵ En quelque sorte, le décalage dans l'orientation de ce vers offre une contrepartie de l'inévitable approximation qu'impose à l'image de l'orgue la matérialité de l'écrit, obligeant à représenter dans un même plan le clavier horizontal et les tuyaux verticaux.

¹⁴⁶ En revanche, dans la pièce 27, où Porphyre Optatien, retenant comme objet une simple flûte de Pan, suit de plus près Théocrite, les vers consécutifs vont en augmentant. Le principe de croissance à mesure se rencontre déjà chez les Alexandrins, avec l'*Œuf* de Simias, où se trouve explicité l'agencement (*AP* 15, 27, 9-12) ; on peut rapprocher de ce commentaire celui qui figure dans la pièce 20b, v. 5-8. En outre, la formule *metri felicia texta* (« les tissages réussis du mètre », 20b, 4), n'est pas sans rappeler l'image finale du poème de Simias, *πολύπλοκα (...) μέτρα μολπῆς* (« les mètres du chant aux maints entrelacs », v. 20).

nombre de lettres, non sur celui des mesures. En effet on n'a que des hexamètres dactyliques dont la taille varie à raison, chaque fois, d'un caractère en plus¹⁴⁷.

En somme, un mécanisme analogue régit un paramètre différent, l'aspect graphique au lieu de l'aspect sonore, dans sa dimension prosodique¹⁴⁸. De la sorte, la démarche de Porphyre Optatien s'accorde mieux avec la recherche d'un effet visuel global, qui motive ce type de poésie : étant donné sa progression uniforme, le poème 20b ne requiert, pour que soit perceptible à l'œil du lecteur l'accroissement d'un vers à l'autre, aucune tricherie sur les espacements entre les lettres. Ainsi le poète, quand il procède à une adaptation extensive de la contrainte, en déduisant d'une règle rythmique une règle graphique, réussit à prendre en compte de façon plus adéquate la matérialité de l'écrit : l'exigence concerne directement l'aspect grâce auquel un ensemble de caractères alphabétiques est apte à fournir l'image d'un objet¹⁴⁹.

Du reste, la contrainte mise en œuvre apparaît beaucoup plus difficile à satisfaire que celle de la *Syrinx* théocritéenne : alors que celle-ci requerrait seulement un découpage prosodique en séquences plus ou moins longues, celle-là oblige, pour un nombre inchangé de pieds et, compte tenu des substitutions entre dactyles et spondées, pour un nombre assez peu différent de syllabes (entre 13 et 17), à faire varier du simple au double l'empan graphique des vers : de 25 caractères pour le premier à 50 pour le vingt-sixième¹⁵⁰. Or il semble assez délicat de faire tenir les six mesures du vers dans une suite de lettres inférieure à 30 éléments ou, à l'inverse, de réduire à ce moule rythmique une série supérieure à 40

¹⁴⁷ À cela s'ajoute une dissemblance moins marquante : la progression intervient de vers en vers, au lieu de concerner, comme chez Théocrite, des couples successifs.

¹⁴⁸ Comme le remarque G. POLARA, l'unité de mesure est devenue la lettre, tandis que le mètre est fixe (*Optaziano Porfirio* [n. 25], p. 165). Ainsi, pour une même règle instauratrice, s'est accompli un changement de la règle intégratrice.

¹⁴⁹ Si les sonorités qui se trouvent liées aux séries de lettres ne jouent plus un rôle décisif dans la contrainte hétéroarithmique, elles gardent cependant leur importance au sein du poème, puisqu'elles sont impliquées dans l'agencement des vers selon le schéma de l'hexamètre.

¹⁵⁰ Porphyre Optatien suit une règle identique, encore qu'elle s'exerce avec une moindre intensité, dans ses deux autres poèmes figurant des objets. Dans la pièce 27, la flûte est représentée grâce à 15 hexamètres, qui, successivement, passent de 42 lettres à 28. Curieusement, le v. 1, malgré sa longueur, ne compte que 13 syllabes, comme si le poète, par une sorte de défi, s'était acharné à obtenir l'amplitude voulue en accumulant uniquement des groupes de consonnes. Dans la pièce 26, dont la forme, imitant les inflexions d'un autel, est inspirée des œuvres de Dosiadas et de Vestinus, le poète a employé un autre type de rythme : les vers sont des trimètres iambiques acatalectiques, ce qui suppose un nombre uniforme de douze syllabes ; mais de nouveau la différence entre les parties les plus larges et les plus étroites du poème est obtenue en jouant sur le nombre de lettres (entre 36, par exemple pour la base, v. 22-24, et 26 pour le sommet, v. 1-2).

lettres¹⁵¹. Bien entendu, pour les vers les plus courts, il était possible de multiplier les spondées, d'introduire au contraire une profusion de dactyles pour les vers les plus longs, en misant par surcroît sur les ressources de l'élision et le cumul de groupes consonantiques¹⁵².

Une rapide comparaison entre les quatre premiers et les quatre derniers vers laisse appréhender une telle stratégie¹⁵³. Les v. 1 et 4 offrent un ensemble compact de spondées pour leurs quatre premières mesures, se ramenant ainsi à treize syllabes¹⁵⁴ ; les vers 2 et 3, qui admettent un dactyle de plus, atteignent quatorze syllabes, mais le v. 2 introduit un hiatus à la coupe penthémimère¹⁵⁵ ; il n'y a bien sûr aucune élision dans ces hexamètres initiaux. De leur côté, les v. 23 et 24, qui présentent trois dactyles pour leurs quatre premières mesures, ont seize syllabes, tandis que le v. 25, entièrement dactylique, parvient au maximum de dix-sept ; cependant le v. 26, comme il inclut tout de même deux spondées, se réduit à quinze syllabes, mais accueille en contrepartie onze occurrences de consonnes consécutives ; ces quatre hexamètres terminaux intègrent chacun deux élisions.

De la sorte, le dispositif du poème, s'écartant du modèle fourni par la *Syrinx* pour se conformer plus résolument à son principe mimétique, accède à une organisation littéraire plus affirmée. Quant à la première partie de la pièce 20, comme la portion de l'objet qu'elle représente offre une physionomie bien distincte, supposant que soit mise en œuvre une règle isoarithmique, elle revêt, en conséquence, un agencement tout autre. En effet ces vers brefs, qui valent pour les touches de l'orgue, ont une taille invariable de 18 lettres. De plus, le type de rythme, très différent de l'hexamètre, ménage cette fois un nombre constant de syllabes,

¹⁵¹ De fait, le chiffre de 35, sur lequel se fonde souvent Porphyre Optatien dans les poèmes à *uersus intexti*, correspond à une dimension courante pour un hexamètre dans la poésie latine.

¹⁵² Cela suppose une analyse fine du langage avec ses divers composants lexicaux et métriques, dont témoignent d'ailleurs, comme le souligne W. LEVITAN, bien d'autres poèmes chez Porphyre Optatien (*Dancing at the end of the rope* [n. 109], p. 249).

¹⁵³ On vérifie, comme pour la pièce 2, que le poète s'abstient de recourir en cinquième position à un spondée.

¹⁵⁴ Si l'on confronte le nombre des syllabes dans le vers initial et le total des vers que compte le poème, on s'avise que leur rapport, du simple au double, est le même qu'entre le nombre de lettres du premier et du dernier vers. Une telle coïncidence serait susceptible d'avoir guidé la composition, prenant le pas sur le souci réaliste d'une conformité avec le nombre de tuyaux que possédaient les orgues hydrauliques au 4^{ème} siècle.

¹⁵⁵ Cette particularité constitue pour l'hexamètre, comme l'indique L. NOUGARET, « une irrégularité voulue » (*Traité de métrique latine classique*, Paris 1956, p. 51) ; ici, elle est requise par la règle numérique, comme un moyen exceptionnel, dont l'effet est inverse à celui de l'élision, puisqu'avec l'hiatus dans *sui uno*, deux lettres suffisent à établir un spondée, alors que la fin du v. 26, avec son élision, *ubiqu(e) est*, réclame 8 lettres pour fournir la même mesure.

sept¹⁵⁶ : il s'agit de dimètres iambiques catalectiques, tous formés d'un spondée initial, suivi de deux iambes purs, auxquels s'ajoute la syllabe finale¹⁵⁷.

Quant au vers disposé selon une orientation perpendiculaire, comme un élément transitoire entre 20a et 20b, il s'agit d'un hexamètre dactylique de 34 lettres¹⁵⁸. Il joue ainsi doublement son rôle articulateur. En effet, par son rythme, il se rattache au second poème, alors qu'il en diffère nettement par sa thématique ; à l'inverse, rompant avec la versification iambique du premier poème, il en reprend le propos, célébrant la gloire de l'empereur victorieux.

De fait, la découpe de la pièce 20 permet le traitement séparé d'un double registre, expressif et réflexif, que l'on a déjà vu développé de manière conjointe dans la pièce 2 : d'une part l'exaltation des triomphes attribués au monarque en contraste avec le triste sort de l'exilé, d'autre part l'évocation de l'entreprise poétique elle-même, à l'endroit même où elle s'accomplit. Dans la pièce 2, le premier aspect prend largement le pas sur le second, auquel est cependant affectée une place notable, au voisinage du centre (v. 12-17). Ici, au contraire, une place prépondérante, celle des hexamètres de longueur croissante, revient à un commentaire décrivant maintes particularités du texte lui-même, associé à l'instrument de musique dont il épouse la forme, tandis que la glorification de Constantin et de ses fils est reléguée, comme en marge, dans l'étroit moule des vers iambiques, beaucoup plus brefs¹⁵⁹.

Le triomphe évoqué en 20a tend donc à figurer comme un prétexte, abordant un sujet convenu avec son lot de louanges obligées et l'accent mis sur une euphorie que partagent le Sénat et le peuple¹⁶⁰ : il aboutit, dans les cinq derniers vers, à une focalisation sur le poète lui-même, qui ne peut assister à ces réjouissances et

¹⁵⁶ Avec une élision, au v. 17.

¹⁵⁷ La pièce 26, imitant un autel, a reçu elle aussi un rythme iambique, de sorte que le scholiaste s'est laissé prendre à cet élément de similitude avec 20a : il invoque par erreur des dimètres iambiques catalectiques, alors qu'il s'agit de trimètres iambiques acatalectiques, comportant chacun douze syllabes au lieu de sept, avec la possible substitution de spondées aux pieds impairs. En fin de compte, des analogies dans leur dispositif rattachent respectivement les pièces 26 et 27 à chacune des parties de la pièce 20.

¹⁵⁸ On peut s'étonner que Porphyre Optatien n'ait pas ajusté le nombre de caractères sur celui des 26 vers qui forment le corps du poème, assignant ainsi une lettre de la série verticale à chaque ligne du poème. Cependant l'effet visuel ainsi produit aurait couru le risque de donner l'illusion qu'il s'agissait d'un vers en surimpression acrostichique.

¹⁵⁹ De la sorte, un écart se marque avec la connotation habituelle du mètre héroïque, lié au genre épique et aux sujets guerriers.

¹⁶⁰ La victoire est mise à l'actif des deux Césars, les fils de Constantin, Crispus et Constantin II, sans qu'il paraisse possible de préciser de laquelle il s'agit (T. D. BARNES, « Publilius Optatianus Porfyrius », *AJPb* 96, 1975, pp. 173-186 : p. 183).

que son infortune rend presque incapable d'écrire¹⁶¹. Ce qui donne un intérêt plus soutenu à cette composition, ce sont les recoupements avec l'inspiration ovidienne de l'exil¹⁶². En particulier, Porphyre Optatien ménage un ensemble de similitudes avec l'élegie 4, 2 des *Tristes*, où Ovide imaginait, depuis son lointain séjour, le triomphe d'Auguste et de Tibère sur la Germanie¹⁶³ ; il emprunte notamment un motif répété dans la pièce ovidienne, l'antithèse entre la liesse collective et la situation de l'exilé, mais réserve à ce rappel une place unique, à la fin du poème¹⁶⁴.

Ainsi la référence à un modèle sans doute familier aux lecteurs contribue à mettre en relief la situation précaire de l'écrivain banni, tout en administrant une preuve supplémentaire de son habileté, quand il parvient, en dépit des obstacles que suscite la contrainte isoarithmique, à intégrer une série d'échos discernables. Du reste, avec l'amorce du second poème, l'évocation d'une déchéance est vite abandonnée pour celle de l'entreprise poétique accomplie, renvoyant dès lors à une réussite dont l'ensemble témoigne. De la sorte, la thématique à la fois louangeuse et plaintive, cantonnée dans la portion la plus exigüe de la pièce 20, est reléguée à l'arrière-plan, comme une figure imposée de la mimésis, alors que le sujet principal consiste en l'exercice de virtuosité, qui éclaire son propre déroulement.

Porphyre Optatien marque cependant la solidarité entre les deux poèmes qui se complètent pour former l'image de l'orgue, en reprenant de l'un à l'autre, comme origine de son chant, un motif évocateur de l'inspiration poétique, la référence à la source Hippocrène, consacrée aux Muses : nommée source d'Apollon à la fin de 20a (*fonte Phoebi*, v. 25), elle est désignée, comme source d'Aonie au début de 20b (*fonte / Aonio*, v. 2-3)¹⁶⁵. Mais l'amorce du second poème

¹⁶¹ De manière significative, J. S. EDWARDS néglige la présence d'une telle thématique : comme il présuppose que la complexité majeure du travail poétique advient avec les seules pièces à *uersus intexti*, il caractérise comme simple la facture de ce poème qu'il s'empresse de ranger avec le poème 26 parmi les plus précoces de Porphyre Optatien (*The Carmina* [n. 95], p. 451).

¹⁶² Conformément aux v. 8 et 10 de la pièce 2, on retrouve au v. 24, avec la même valeur, l'adverbe *uix*, récurrent, on l'a noté, dans les *Tristes* et les *Pontiques* (voir *supra*, p. 252, n. 139).

¹⁶³ Ovide les nommait "Césars" et il évoquait l'univers, *orbis*, soumis à Rome (v. 1) ; Porphyre Optatien reprend v. 2-3 ces détails, les rapportant aux fils de Constantin. Voir aussi *Tr.* 4, 2, 12, *munera det*, et *Porph.* 20a, 17, *dat munera* ; *Tr.* 4, 2, 48, et *Porph.* 20a, 7, *rite* ; *Tr.* 4, 2, 50, *iactato flore*, et *Porph.* 20a, 9, *flore grato*.

¹⁶⁴ *Tr.* 4, 2, 17, 57 et 67 rappelés en 20a, 21-22, avec la même insistance initiale sur le pronom à la première personne et l'emploi du participe *remotum* pour marquer l'éloignement, comme *submotus* et *remotis* chez Ovide. De même que pour les centons, outre l'exercice d'une contrainte de base, se manifeste une exigence latérale : l'établissement de corrélations avec une œuvre antérieure abordant un sujet analogue guide le choix de certains détails et de plusieurs formules.

¹⁶⁵ G. POLARA signale ce lien (*Le parole nella pagina* [n. 118], p. 300).

vient démentir l'étiollement de l'écriture invoqué dans le premier, en développant avec virtuosité, grâce aux ramifications d'une seule phrase qui court sur treize vers, une description de la contrainte à l'œuvre¹⁶⁶. Et les termes qui désignent le résultat visé, *metri felicia texta* (« les heureux tressages du mètre », v. 4), tranchent par leur tonalité euphorique avec la fin de 20a, d'autant plus qu'ils s'intègrent dans la réalisation effective du projet¹⁶⁷.

Il suffit de parcourir toute la première moitié de 20b pour découvrir à mesure, grâce à une série de métaphores, les règles de sa composition : l'unicité du type de vers, l'hexamètre (v. 1-4), la croissance progressive du nombre de lettres jusqu'à son doublement (v. 5-9) et la mise en relief du paradoxe qui rattache par leur équivalence métrique des vers d'ampleur très différente (v. 10-13)¹⁶⁸. Selon une architecture parfaitement équilibrée, la seconde moitié du poème est consacrée au fonctionnement de l'orgue hydraulique, dont les harmonies offrent une métaphore du chant poétique¹⁶⁹. Mais la subtilité de Porphyre Optatien va au-delà : au moment où le texte précise que le nombre de lettres dans le vers le plus court correspond à la moitié de celles que l'on trouve dans le vers le plus long, la formule *dimidium numero* est disposée au début du v. 13, à une place où ce terme est apte non moins à thématiser l'exacte répartition du poème entre deux groupes égaux d'hexamètres¹⁷⁰. De la sorte, le principe de réglage, fondé sur l'ajustement

¹⁶⁶ Que cela soit présenté sous la forme d'un souhait ne va pas sans quelque humour, puisque l'existence du poème témoigne d'un accomplissement. À la différence de Théocrite, la réflexivité se déploie de façon manifeste, au lieu d'emprunter le chemin d'énigmes allusives.

¹⁶⁷ De la sorte, l'exploit poétique vient se substituer à la victoire guerrière des princes, dont le triomphe était assorti du même adjectif (*felicitibus triumphis*, 20a, 6). Les lauriers de Mars font place à ceux de Phébus, changement prédisposé par l'allusion à l'un puis l'autre de ces dieux aux extrémités opposées de 20a (v. 1 et 25). Déjà rencontré dans la pièce 25, en association avec les Muses et la réussite accordée au poète, l'adjectif *felix* est employé de la même manière en 27, 12 et dans plusieurs poèmes à *uersus intexti* (5, 17 ; 9, 12 ; 10, 3 ; 19, 16 et 35).

¹⁶⁸ Au passage, le poème signale, grâce au participe *cogens* (« obligeant », v. 10), la pression qu'exerce la contrainte.

¹⁶⁹ La correspondance entre le domaine musical et celui de la scansion est marquée par le retour de termes dont la valeur contextuelle change : à *dinumerans* et *numero*, v. 10 et 13, indiquant le décompte des lettres, font écho *in numeros* et *ad numeros*, v. 18 et 23, qui renvoient aux rythmes ; de même, la notion d'un faible mouvement convient à l'ajout d'un seul caractère (*paruo...motu*, v. 6) et à la minime impulsion d'une touche (*minimum ad motum*, v. 24) ; ou encore la reprise du même verbe, *claudat*, v. 8, et *clauditque*, v. 18, indique d'une part la clôture de l'espace formé par un vers, de l'autre la fermeture des tuyaux. Mais l'ultime *claudere*, v. 25, vaut à la fois pour les deux registres, dénotant l'arrêt de la musique, mais thématissant également la fin du poème. Bien entendu, l'eau qui est censée couler de la source des Muses (v. 2) a pour corrélat celle qui, animée par la pompe que manœuvrent deux jeunes aides, permet l'émission des notes (v. 20). Et la notion de croissance est appliquée tant à l'évocation des vers (*augeri*, v. 5, *crescentia*, v. 6) qu'à celle des tuyaux dont ils sont les images (*calamis crescentibus aucta*, v. 16).

¹⁷⁰ D'autant qu'à l'autre extrémité du vers, le participe *aequipерantem*, "équivalant", complète

couplé des lettres et des mesures, impliquant donc les aspects graphique et sonore de l'écrit, trouve une illustration dans la découpe du poème 20b en deux volets, où sont évoquées tour à tour l'organisation de l'écrit et la musique à laquelle celui-ci renvoie, tant métonymiquement, grâce à l'objet qu'il imite, que métaphoriquement, comme poème. En outre, la fin du texte réalise une sorte de bouclage, où la dichotomie se résout en unité : la notion de mélodie, *cantus*, dans l'avant-dernier vers, associée avec la référence au mètre, implique à la fois les mouvements musicaux et l'agencement des vers¹⁷¹.

L'allure spectaculaire des poèmes qu'a élaborés Porphyre Optatien, le brio dont il a fait preuve pour réaliser des programmes fort complexes, ne pouvaient qu'impressionner nombre de ses contemporains, à commencer par l'empereur qui l'a aussitôt gracié. On ne saurait donc s'étonner qu'une renommée durable se soit attachée à son œuvre et qu'il ait suscité des émules, dans la poésie latine tardive, comme durant le Moyen Âge¹⁷². C'est le principe des *carmina quadrata*, avec leur décor de *uersus intexti*, que nombre de continuateurs ont adopté. Il est vrai qu'ils n'ont pas toujours fait preuve d'une égale subtilité pour concevoir des raffinements d'écriture à partir des règles qu'ils se donnaient.

Parmi eux se distingue, dans la seconde moitié du 6^{ème} siècle, Venance Fortunat, dont on possède trois poèmes élaborés d'après ce modèle (2, 4 ; 2, 5 ; 5, 6)¹⁷³. Dans une lettre d'envoi qui accompagne le troisième et s'adresse à Syagrius, évêque d'Autun, le poète décrit sa démarche ; et pour valoriser les prouesses qu'il estime avoir accomplies, il prétend même innover (5, 6a, 11-12). En fait, il y a une très forte probabilité qu'il ait connu la production de Porphyre

l'occurrence, suggérant par surcroît l'égalité entre les deux portions du poème, en amont et en aval (coïncidence opportune, ce mot comporte 13 lettres !). On retrouve, comme dans la pièce 2, bien que moins immédiate à saisir, une mise en relief du centre.

¹⁷¹ Le verbe *metiri*, « mesurer », v. 1, renforcé au v. 4 par le génitif *metri*, est rappelé dans le dernier vers par l'ablatif *metro*. Du coup le sens du verbe *praestringere*, que G. POLARA, dans sa traduction, comprend comme « éblouir, sidérer », pourrait s'interpréter comme « enserrer, envelopper », thématissant l'effet d'ensemble qui, à cet endroit, se parachève.

¹⁷² Le lien entre l'envoi du recueil et le rappel d'exil est mentionné un demi-siècle plus tard par Jérôme (*Chron.*, p. 232 HELM). Au début du 8^{ème} siècle, Bède consacre à Porphyre Optatien une notice dans son *De arte metrica* (1, 24) et la notoriété du poète ne se démentira pas dans la période carolingienne (POLARA, *Carmi* [n. 96], p. 20).

¹⁷³ Les deux premiers sont construits selon un carré de 35 lettres, identique à celui que Porphyre emploie le plus souvent, le troisième ne comptant, outre un premier vers extérieur au dispositif et surajouté comme un fronton de temple, que 33 lettres de côté, par souci de renvoyer symboliquement à la durée de la vie du Christ, en lien avec le dessin d'un chrisme formé par trois des *uersus intexti*, l'un qui occupe la colonne centrale du texte et deux autres les diagonales (G. PIPITONE, « Tra Optaziano Porfirio e Venanzio Fortunato : nota intorno alla lettera a Siagrio », *RET* 1, 2011-2012, pp. 119-127 : p. 123).

Optatien¹⁷⁴. La missive insiste sur la propriété que possède la physionomie globale de tels poèmes à ressortir d'emblée, ce qui les apparente à des tableaux¹⁷⁵.

De fait, le travail de Venance Fortunat se concentre sur la mise en place du motif visuel, installant les *uersus intexti* à la fois comme un décor de prix et comme un élément symbolique, auquel ses vers se rattachent par des thèmes d'inspiration chrétienne (outre le chrisme de 5, 6, une croix pattée en 2, 4)¹⁷⁶. Le poème 2, 5, dans la mesure même où il est demeuré inachevé, renseigne sur la technique de composition mise en œuvre (**Annexe 9**) : il présente l'ossature complète de huit *uersus intexti*, tous différents et placés d'avance, tandis que le développement linéaire se réduit aux six premiers hexamètres ; il est donc vraisemblable que le poète, attribuant la prééminence au motif surimposé, s'assignait ensuite pour tâche de remplir à mesure chaque ligne, en y intégrant des propos qui s'accorderaient avec la figure de départ¹⁷⁷. La missive à Syagrius, jouant sur une paronomase, insiste sur la pression qu'exerce alors le dispositif préalable : *Figis nec fugis litteram* (« Tu marques une lettre et tu ne peux t'en démarquer », 5, 6a, 10)¹⁷⁸.

D'autres producteurs de *carmina quadrata* prennent le relais, comme Ansbert,

¹⁷⁴ Comme le souligne M. GRAVER, « *Quaelibet audendi* : Fortunatus and the acrostic », *TAPhS* 123, 1993, pp. 219-245 : pp. 219-220. Voir aussi POLARA, *Optaziano Porfirio* [n. 25], p. 171. L'intérêt même que Venance Fortunat porte à des subtilités liées au réglage numérique de son poème rappelle celui de Porphyre Optatien : il signale ainsi qu'il a retenu comme lettre centrale du vers central, le M en tant qu'il marque aussi le milieu de l'alphabet (5, 6a, 15).

¹⁷⁵ Cette approche autorise Venance Fortunat à se réclamer d'Horace, en citant le préambule de l'*Art poétique* : *Pictoribus atque poetis / quaelibet audendi semper fuit aequa potestas* (« Les peintres et les poètes eurent toujours un égal droit à tout oser », v. 9-10) ; ce lien renvoie non moins de façon implicite à la célèbre formule *ut pictura poesis* (« il en va de la poésie comme d'une peinture », *AP* 361). Il est vrai que Venance Fortunat, en associant directement sa pièce en vers à une production picturale, interprète de façon tendancieuse le propos horatien.

¹⁷⁶ Un rébus ayant aussi la forme d'une croix pattée, bien que d'attribution douteuse, est rattaché à ses œuvres ; ce texte n'offre pas de *uersus intexti* mais combine, selon diverses trajectoires, les lettres d'une formule qui célèbre la croix chrétienne (2, 5a).

¹⁷⁷ Il ne va pas de soi que puisse être inférée, sur la base de cet exemple, une démarche identique chez Porphyre Optatien, comme la décrit G. POLARA (*Carmi* [n. 96], p. 14). S'il semble plausible que le dessin global des *uersus intexti* soit fixé au préalable, on est en droit d'envisager qu'une adaptation à mesure pouvait s'accomplir, les exigences propres au développement linéaire influant sur la teneur des vers en surimpression, de sorte que, même si leurs énoncés avaient été prévus d'emblée, ils étaient susceptibles de recevoir en cours de route diverses modifications. Du reste, G. PIPITONE fait remarquer la différence entre la démarche suivie par Venance Fortunat et celle de Porphyre Optatien, qui laissait au développement du propos une plus grande marge de manœuvre, en regard du dessin établi grâce aux *uersus intexti* (*Tra Optaziano Porfirio* [n. 173], p. 119).

¹⁷⁸ GRAVER, *Quaelibet audendi* [n. 174], p. 233. Dans le même passage, Venance Fortunat met l'accent sur le carcan qu'il s'est de la sorte imposé : alors qu'il tente, par ce poème, d'obtenir la libération de prisonniers, lui-même, paradoxalement, s'est enchaîné.

évêque de Rouen au 7^{ème} siècle, puis, à l'époque carolingienne, Joseph Scott, Alcuin et Théodulf qui composent des poèmes figurés à la gloire de Charlemagne ou de la religion chrétienne¹⁷⁹. Ces réalisations n'ont pas été sans influencer sur l'œuvre monumentale de Hraban Maur, avec les 28 poèmes de son livre, réalisé vers 810, *En l'honneur de la Sainte Croix*¹⁸⁰. Les *uersus intexti* s'y disposent de manière très variée : leurs lettres ne se limitent plus à investir de simples bandes, mais peuvent, isolées entre elles, se répartir pour former un semis qui dessine un motif plus large, ou au contraire, réunies en un groupe compact, occuper toute une surface dont les contours offrent la silhouette d'un personnage. Cependant, pour manifester les compositions iconiques résultantes, il est nécessaire qu'un dessin au trait et une coloration de l'ensemble s'ajoutent aux groupements de lettres, de manière à les isoler et donner aux formes ainsi constituées une tournure aisément identifiable. Tel est le cas, dans l'ultime pièce du recueil, pour la figure de l'écrivain, prosterné au pied de la croix, ou dans une pièce liminaire de dédicace à Louis le Pieux, pour la représentation de l'empereur debout, en soldat de la chrétienté¹⁸¹. L'image, associée au jeu d'une riche polychromie, tend à prendre le pas sur le texte qui en assure l'intégration¹⁸². Du reste, la valeur attachée à de tels

¹⁷⁹ E. DUEMLER, *Poetae Latini aevi Carolini*, 1, Berlin 1881 (réimpr. 1964), pp. 152-158 pour Joseph Scott, pp. 224-227 pour Alcuin, pp. 481-482 pour Théodulf. On note encore, une pièce un peu plus tardive de Gosbert (*ibid.*, pp. 620-622) et, dans la deuxième moitié du 9^{ème} siècle, les poèmes composés par Milon de Saint Amand en l'honneur de Charles le Chauve (*ibid.*, pp. 562-565).

¹⁸⁰ M. J.-L. PERRIN, « La poésie de cour carolingienne, les contacts entre Alcuin et Hraban Maur et les indices de l'influence d'Alcuin sur l'*In honorem sanctae crucis* », *Annales de Bretagne et des Pays de l'Ouest* 111, 2004, pp. 333-350 : pp. 336-337. Dans sa préface, Hraban Maur se réclame ouvertement de Porphyre Optatien (1, *prol.* 146D). Le total de 28 poèmes réunis dans le recueil symbolise la perfection, comme égal à la somme de tous ses diviseurs (PERRIN, *Quelques réflexions* [n. 123], p. 220). R. MASSIN fournit une reproduction de l'ensemble, d'après l'édition de Pforzheim en 1503 (*La lettre* [n. 16], pp. 162-167).

¹⁸¹ M. PERRIN, « La représentation figurée de César-Louis le Pieux chez Raban Maur en 835 : religion et idéologie », *Francia* 24, 1997, pp. 39-64 : pp. 44-50. Vu le succès que son œuvre avait aussitôt rencontré dans le monde ecclésiastique, Hraban Maur fit réaliser deux éditions supplémentaires, celle offerte à Louis le Pieux, une autre dédiée au pape Grégoire IV (ZUMTHOR, *Langue, texte, énigme* [n. 129], p. 28). M. PERRIN mentionne les appréciations fort élogieuses des contemporains du poète (*Quelques réflexions* [n. 123], pp. 213-214).

¹⁸² SCANZO, *Leggere l'immagine* [n. 25], pp. 268-269. Cependant, comme le fait remarquer G. POZZI, le recours à certaines couleurs peut renvoyer à l'agencement du texte : le vert de la croix, dans la dernière pièce du *De laudibus sanctae crucis*, joue sur une association végétale obtenue pour le nom du poète, *Maurus*, grâce à sa mise en relation anagrammatique avec un rameau, *ramus*, associé au bois de la croix (*La parola dipinta* [n. 25], p. 40) ; la formule compose d'ailleurs un palindrome, répété horizontalement et verticalement, *oro te ramus aram ara sumar et oro* (« autel, je t'en prie et t'en supplie, comme un rameau que je sois pris sur l'autel »).

agencements, outre l'ornementation qu'ils procurent, se fonde plus que tout sur la portée symbolique revêtue par les figures auxquelles est adapté le propos des vers¹⁸³.

Au 10^{ème} siècle encore, la pratique des *uersus intexti* perdure, avec les œuvres d'Hincmar de Reims, de *Vigila d'Albeda*, d'Eugenius Vulgarius¹⁸⁴. Dans un poème qui célèbre l'empereur Otton, Abbon de Fleury reprend encore un dispositif très proche de celui qu'avait élaboré Porphyre Optatien pour la pièce 2 analysée plus haut : un carré, formé de 35 lettres sur 35, et l'itération d'un vers qui court sur les quatre bords et les deux bissectrices des côtés¹⁸⁵. Cependant les quatre incrustations que le texte comporte également, au lieu de former un vers à leur tour, désignent dans la partie haute le dédicataire, dans la partie basse le signataire. De plus, le retour à six reprises de l'hexamètre initial, comme chez Porphyre Optatien, n'offre pas, contrairement à son modèle, d'organisation particulière, en harmonie avec l'agencement global ; le vocable *Caesar* y est réutilisé, mais sans être placé au centre. C'est que l'imitation reste superficielle : Abbon de Fleury ne s'est attaché qu'au procédé de base et au schéma visuel qui en résulte.

¹⁸³ La minutie de la composition est indéniable. Pourtant, il est difficile de suivre P. ZUMTHOR, quand il estime que les écrivains médiévaux ont affiné le modèle d'un Porphyre Optatien en lequel il ne voit, il est vrai, qu'un « amuseur mondain » (*Langue, texte, énigme* [n. 129], p. 27) : la subtilité de l'écriture semblerait avoir plutôt subi une certaine déperdition au profit d'un asservissement des *uersus intexti* à la leçon du poème qu'ils sont voués à souligner. C'est pourquoi Hraban Maur prend soin d'adjoindre au premier livre de son ouvrage, rassemblant les 28 poèmes, un second livre de commentaires en prose, qui précisent la valeur édifiante de l'ouvrage, tout en facilitant sa lecture : le dispositif des vers est clairement subordonné à leur portée anagogique.

¹⁸⁴ Outre des poèmes à *uersus intexti*, Eugenius Vulgarius a composé une curieuse pièce combinatoire en forme de pyramide et dédiée à l'empereur byzantin Léon VI. On note aussi du même écrivain une syrxinx en l'honneur du pape Serge III, dont les dix hexamètres croissent de 27 à 36 lettres, avec acro(proto)stiche et acro(télo)stiche, incluant la mention *Pa-pa* au milieu des vers 5 et 6 (HIGGINS, *Pattern poetry* [n. 115], p. 32) ; la composition d'ensemble répond à une règle fondée sur la symbolique des nombres, les 315 lettres se répartissant selon 135 mots, comme l'explicite un commentaire (*Monumenta Germaniae Historica*, 4.1 : *Poetae Latini Medii Aevi* Berlin 1899, pp. 438-439). Outre les poèmes en latin, on connaît l'existence à la même époque de rares occurrences en grec, l'une de Thomas de Damas, vers le 9^{ème} siècle, une autre anonyme au 11^{ème} siècle (HIGGINS, *Pattern poetry* [n. 115], p. 23).

¹⁸⁵ Comme le remarque G. POLARA, c'est la structure qui revient le plus souvent, sans doute à cause de sa relative simplicité : il en donne cinq exemples de Gosbert, Hraban Maur, qui en a tiré deux poèmes, Milon de Saint Amand et Abbon de Fleury (*Le parole nella pagina* [n. 118], p. 302). Plus rares sont les tentatives, au demeurant moins complexes que chez Porphyre Optatien, pour ménager des trajets diversifiés dans la grille des *uersus intexti*, comme chez Joseph Scott et Eugenius Vulgarius (*ibid.*, p. 307). La pièce d'Abbon de Fleury est citée par G. POZZI (« La tradition de la poésie visuelle », *Formules* 1, 1997, pp. 123-136 : p. 130), dans une présentation qui n'obéit pas à la *scriptura continua* et qui, en jouant sur des espacements variables, masque nombre d'imperfections dans le réglage, peut-être dues à des erreurs de copie.

Ce flux permanent de *carmina quadrata*, durant six siècles, montre l'attraction qu'a exercée l'œuvre de Porphyre Optatien et l'intérêt qu'a suscité la création des *uersus intexti*¹⁸⁶. Au-delà de l'effet de curiosité, du prestige que pouvait tirer le poète d'un exercice ardu, l'usage de contraintes rigoureuses, notamment dans l'Antiquité tardive, témoigne d'une attention à la lettre qui mérite d'être interrogée en regard de l'approche moderne. Bien que les expériences aient été menées avec un indéniable esprit de suite, en particulier chez Porphyre Optatien, explorant ainsi les bases de l'écrit et les ressorts d'une composition réglée, toute perspective généralisante faisait défaut. Face à l'essor actuel d'une réflexion systématique sur l'écriture à contraintes, cette démarche cantonnée dans une inventivité empirique manifeste un décalage dont il importe à présent d'aborder les enjeux.

3) *Anciens et modernes : logiques de la contrainte*

Des observations menées dans le domaine de la poésie antique se dégagent un effort assidu pour mettre à l'épreuve des protocoles de composition qui outrepassent les seules exigences rythmiques propres aux vers. Dans l'œuvre de Porphyre Optatien, le recours simultané à des contraintes multiples joue sur le nombre des lettres, les emplacements qu'elles occupent dans l'espace réglé du poème, leur rapport avec les sonorités correspondantes et la prosodie qui en résulte. Ainsi elle attire l'attention sur les éléments et les aspects constitutifs de l'écrit dans sa dimension matérielle, à la fois graphique et phonique. En particulier, elle permet d'appréhender la capacité que possèdent les séries de lettres à former des ensembles visuels autonomes, accédant à un statut distinct de leur simple appartenance à l'alphabet, ou de leur aptitude à renvoyer aux vocables d'une langue, puisqu'elles permettent de constituer des figures géométriques, des images ou des symboles¹⁸⁷. Du coup, l'intérêt pour le sens que le poème délivre est relativisé au profit d'un agencement dont la logique prime, en obligeant la représentation à se plier aux possibilités qu'autorisent les contraintes. De plus, en de fréquentes occasions, le propos est pour ainsi dire capturé par les manœuvres d'une réflexivité qui permet aux vers d'accueillir un commentaire allusif ou explicite des règles auxquelles ils défèrent.

William Levitan, qui a constaté cet assujettissement de la mimésis, porte sur le phénomène une appréciation négative. Il l'interprète comme l'effet d'une usure, à une époque où le dynamisme de la poésie latine se serait épuisé dans la reprise

¹⁸⁶ La pratique se perd après la Renaissance, comme l'indique G. POZZI (*La parola dipinta* [n. 26], p. 40).

¹⁸⁷ Elles autorisent aussi, on l'a vu (pp. 241-242), une combinaison de l'alphabet latin dans le déroulement du poème avec le grec dans les *uersus intexti*.

incessante de schémas et de thèmes convenus. Cette évolution conduirait à privilégier l'organisation des poèmes en négligeant leur portée sémantique. Il voit là une impasse, tout en reconnaissant que, dans l'exercice des contraintes, les écrivains sont amenés à s'interroger sur la fabrique même du sens¹⁸⁸. Dans cet ordre d'idées, une attitude plus optimiste est envisageable, si l'on songe à quel point la démarche ainsi promue, quand elle rend le poète capable de poursuivre les conséquences indirectes des contraintes qu'il utilise, est apte à stimuler son inventivité comme sa lucidité¹⁸⁹. Ce n'est sans doute pas un hasard si Porphyre Optatien, à force d'accentuer les règles déjà en vigueur, d'extrapoler des contraintes par analogie, découvre un genre d'ouvrage inédit comme les *carmina quadrata* ou perfectionne, à partir de leur principe même, les *technopaegnia* des Alexandrins.

Il ne serait donc pas illogique d'émettre l'hypothèse suivante : ce qui résulte de cette pratique, ce n'est pas tant un affaïssement pur et simple de la mimésis que sa rétrogradation à un statut subordonné, tandis que les modalités matérielles à partir desquelles se construit l'énoncé reçoivent la prééminence. Les écrits résultants, vu que leur agencement ressort comme tel, en imposant avec plus ou moins de vigueur ses normes à la signification, produisent des effets autonomes par rapport à cette dernière : certaines de leurs structures, loin d'être seulement vouées à offrir une leçon intelligible, débordent toute visée qui privilégierait le registre sémantique et se manifestent en vertu de leur dispositif propre.

Il s'agit d'un mécanisme très répandu, nullement cantonné dans la poésie à contraintes antique, mais qui demeure largement occulté. La textique permet de mieux le saisir grâce au concept de **métareprésentation**, où le préfixe *méta-* (du grec ancien *méta*, "au-delà") marque l'outrepassement qui intervient dans un écrit par rapport à la simple mise en place d'idées, envisagée quant à elle grâce au concept de **représentation**. Corrélativement, deux types de structures bien distincts doivent être spécifiés : selon qu'elles produisent des effets métareprésentatifs ou des effets représentatifs, elles sont nommées **textures** ou **scriptures**¹⁹⁰. Par exemple, si l'on se reporte, chez Porphyre Optatien, à la pièce 2, l'agencement régulier de 35 lettres sur 35 vers mérite d'être analysé comme une texture, qui confère au poème une physionomie remarquable indépendamment de ses

¹⁸⁸ LEVITAN, *Dancing at the end of the rope* [n. 109], p. 269.

¹⁸⁹ Non sans que la rigueur des exigences entraîne quelquefois des gauchissements de la représentation, comme le note G. POZZI, à propos des *carmina figurata*, où la dimension visuelle doit continuellement s'accorder avec l'intégration sémantique : « Ce serait un miracle si la signification littérale en sortait intacte » (« È meraviglia che il significato letterale esca indenne », *La parola dipinta* [n. 26], p. 93).

¹⁹⁰ Pour des explications plus détaillées sur ces couples de concepts, élaborés par J. RICARDOU, et qui éclairent le fonctionnement différencié d'innombrables écrits, voir TRONCHET, *Un aperçu de la textique* [n. 88], pp. 25-34 et pp. 53-62.

effets représentatifs¹⁹¹ ; en revanche, si la lecture s'attache à la traduction de ce poème en français, qui n'est pas soumise aux réglages de l'original mais restitue l'enchaînement du propos, la succession des phrases est analysable comme un ensemble de scriptures.

Dans le cas où opère la métareprésentation, les idées que fait advenir l'écrit, selon ce que l'on nomme traditionnellement la mimésis, ne s'installent qu'en déférant à une organisation des aspects matériels dont elles doivent intégrer les contraintes : la représentation ne disparaît donc nullement, mais il ressort qu'elle ne s'établit que de façon résultante, non comme l'émanation d'une pensée préalable, qui mettrait en œuvre à sa guise des moyens langagiers toujours disponibles, mais comme un énoncé dont la teneur a dû s'accommoder au moins en partie des conditions, matérielles notamment, qui ont présidé à sa venue.

Le travail de Porphyre Optatien, du fait de la place majeure qu'il donne aux ressorts de la métareprésentation, prend un relief marquant, susceptible de capter l'attention des lecteurs bien au-delà du contexte dans lequel il a été produit. En particulier, la façon dont l'espace du poème est traité, comme un tout, avec une dimension visuelle propre, remet en cause certaines apparentes évidences à propos de l'écrit : elle échappe à une conception de celui-ci exclusivement calquée sur celle de l'énoncé oral, comme une séquence linéaire, que la lecture ne saurait appréhender qu'en parcourant successivement ses éléments. Les *carmina quadrata* ainsi que les pièces prolongeant les *technopaegnia* des Alexandrins accordent une importance décisive et flagrante à la caractéristique tabulaire de l'écrit, comme espace à deux dimensions. La relative exigüité des poèmes, autorisant leur perception d'ensemble sur une seule page, donne accès à des relations spatiales qui correspondent à des structures métareprésentatives spécifiques, impensables dans la linéarité où se déploie la représentation¹⁹². Conformément au dispositif que déterminent les contraintes, comme celle de l'acrostiche et, de façon plus complexe, celles des *carmina quadrata*, s'établissent des rapports remarquables entre des éléments situés à des places particulières que la seule successivité ne gère pas : ainsi, l'articulation entre les lettres qui amorcent chacun des vers pour former un vers en surcroît ne peut être appréhendée que selon une lecture en arche, faisant momentanément l'impasse sur toute la série des lettres intercalées qui forme, en

¹⁹¹ Une telle indépendance est confirmée par le retour du même module dans plusieurs autres poèmes dont les effets représentatifs sont bien distincts.

¹⁹² Cette dichotomie entre les organisations **linéaire** et **tabulaire** de l'écrit est redevable à un récent travail encore inédit de J. RICARDOU, « Intelligibilité structurale de la page », présenté au 24^{ème} séminaire de Textique, en 2012. Pour une première approche, moins spécifique de la question, voir C. VANDENDORPE, « Linéarité et tabularité », *Du papyrus à l'hypertexte – Essais sur les mutations du texte et de la lecture*, Paris 1999, pp. 41-50.

linéarité, le reste de chaque vers. Bien entendu, la dimension linéaire de l'écrit n'est pas pour autant abolie, mais elle ne se développe qu'en obéissant à la juridiction d'un agencement qui l'excède¹⁹³.

Ce sont donc certains mécanismes fondamentaux qui se trouvent mis à l'épreuve par les compositions de Porphyre Optatien, non sans provoquer de la gêne voire de l'agacement chez les lecteurs qui préfèrent le confort rassurant d'une traversée dans l'écrit intégralement linéaire, ouvrant sur une leçon idéale supposée immédiate. Ainsi en va-t-il sans doute pour ceux qui postulent qu'un écrit, ayant à délivrer un message qui advient comme l'émanation d'une subjectivité, se doit de transmettre de façon aussi limpide que possible un "contenu". Les expériences de Porphyre Optatien ont l'avantage de faire sentir que ce point de vue, pour répandu qu'il soit, est incapable de prendre en compte les occurrences investies par la métareprésentation, et ne saurait par conséquent prétendre à l'universalité.

Il ne faudrait pas pour autant voir dans la démarche de ce poète et dans les autres expériences antiques fondées sur des contraintes un effort raisonné pour éclairer les dimensions méconnues de l'écriture. En effet ce type de poésie s'inscrivait le plus souvent dans le registre d'un jeu sans prétentions¹⁹⁴. L'emploi par Ausone, comme titre pour un recueil, du terme grec *technopaegnon*, un divertissement artistique en somme, est révélateur¹⁹⁵. Dans sa dédicace à Pacatus, l'écrivain caractérise ensuite cet ensemble de poèmes comme « un petit ouvrage d'amusement », *ludicrum opusculum* (IX, 3) ; il feint de le condamner, comme une « tâche

¹⁹³ Dès lors, il convient de distinguer, comme le fait J. RICARDOU, des écrits, où les structures impliquent des rapports qui outrepassent la simple succession sans que soit exclu, pour y accéder, un parcours en linéarité, et l'on parle alors d'écrits **linéo-tabulaires**, et d'autres écrits, pour lesquels de telles structures sont carrément incompatibles avec un tel trajet, et l'on parle alors d'écrits **tabulo-linéaires** (*Intelligibilité structurale de la page* [n. 192], pp. 19-21). Par exemple, les sonorités de rimes classiques en poésie française demeurent perceptibles au fil d'une pièce en alexandrins, même si les vers ne sont pas détachés par un retour à la ligne. En revanche, l'articulation entre les éléments d'un acrostiche ne transparait guère sans un trajet de lecture vertical, dont le retour à la ligne pour chaque vers est le point d'appui matériel obligé. À ce titre, la pièce 2 de Porphyre Optatien relève manifestement de la seconde catégorie : elle exige en particulier une présentation en *scriptura continua*. Et quand, pour faciliter la lecture linéaire du poème et l'accès aux effets représentatifs, est fournie une présentation qui découpe les mots et ajoute des signes de ponctuation, cela revient à rendre irrepérable l'essentiel des structures tabulaires. C'est pourquoi les éditions modernes sont conduites à jouer sur les deux tableaux en offrant une double présentation.

¹⁹⁴ R. SCANZO souligne à juste titre l'absence dans l'Antiquité d'une visée d'exploration revendiquée en tant que telle et qui incarnerait une démarche poétique particulière (*Leggere l'immagine* [n. 25], p. 286).

¹⁹⁵ C'est au 17^{ème} siècle que le mot est pour la première fois employé par Fortunio Liceti afin de désigner les poèmes imitant la forme d'un objet (HIGGINS, *Pattern poetry* [n. 115], p. 37).

inutile », *rem uanam* (IX, 1). Il intègre même, en conclusion du premier poème, un commentaire fort dépréciatif : *tantum est iocus et nibili res* (« c'est juste un amusement, un objet sans aucune importance »)¹⁹⁶.

Il est vrai que, dans l'Antiquité, ce genre d'attitude était de mise, en dehors même des écrits à contraintes, pour toute la poésie brève, souvent de facture très soignée, notamment à propos des épigrammes, que l'on caractérisait d'ordinaire comme des *nugae* (« bagatelles »). Ainsi, Martial, dans la continuité de Catulle, situait ses recueils sur ce terrain d'un genre mineur¹⁹⁷. En fait, derrière les protestations d'humilité ou la posture ludique, perce bien souvent l'ambition chez le poète de prouver sa maîtrise. C'est le cas notamment lorsqu'il choisit de faire face aux obstacles occasionnés par un programme ardu¹⁹⁸. Cependant l'écriture à contraintes assume pour l'essentiel, dans l'Antiquité tardive, une fonction ornementale : elle s'inscrit presque toujours dans une poésie dont le registre est religieux ou courtois, qu'il s'agisse d'enjoliver un chant illustrant les dogmes chrétiens ou de contribuer aux divertissements d'une société privilégiée, dans l'entourage des monarques. C'est pourquoi l'emploi de telles procédures tend à rester conjoncturel et ne porte jamais les écrivains à se réclamer plus largement d'une pratique fondée sur l'usage de contraintes. On est donc loin d'une recherche systématique, prenant pour objectif l'exploration des possibles en ce domaine, que

¹⁹⁶ IX, 2, 16 (COMBEAUD, *Œuvres complètes* [n. 62], p. 228). De même, dans la lettre d'envoi à Paulus, pour le *Centon nuptial*, il caractérise d'emblée son poème comme « un petit ouvrage futile et sans aucune valeur », *frivolum et nullius pretii opusculum* (XXIV, *ibid.*, p. 342) et multiplie les notations qui ramènent à un objet minime cette sorte de composition, dont on a vu pourtant combien elle était élaborée.

¹⁹⁷ P. LAURENS, *L'abeille dans l'ambre – Célébration de l'épigramme de l'époque alexandrine à la fin de la Renaissance*, Paris 1989, pp. 215-218. On retrouve le même ton jusque dans l'Antiquité tardive, par exemple chez Sidoine Apollinaire (*Ep.* 3, 14, 1 ; 4, 8, 5 ; 4, 18, 3 ; 9, 14, 6). Il est vrai que Martial s'insurge contre une composition qui mobilise des procédés manifestes, comme les vers à écho ou les vers anacycliques ; il se plaît à les dévaloriser, au même titre que les types de vers inhabituels comme le galliambes, en affirmant : *Turpe est difficiles habere nugas / et stultus labor est ineptiarum* (« Il est dégradant de s'occuper à des babioles compliquées et il est idiot de consacrer du travail à des balivernes », 2, 86, 9-10). Ainsi le registre des *nugae* tendrait-il lui-même à se hiérarchiser, la poésie à contraintes semblant reléguée au dernier échelon ; ce qui n'empêchait nullement qu'elle soit pratiquée avec une grande application.

¹⁹⁸ Ces accents se retrouvent dans la lettre à Constantin, attribuée à Porphyre Optatien, mais dont la rédaction pourrait se situer à l'époque médiévale (POLARA, *Carmi* [n. 96], pp. 43-44) : le poète, censé y présenter le recueil adressé à l'empereur, se déclare « sans ressource, vu la faiblesse de son talent », *tenui pauper ingenio*, (§ 5), mais, fort de l'indulgence qu'il escompte chez son dédicataire, il prétend ni plus ni moins « faire venir les Muses, depuis leurs séjours secrets sur le sommet d'Aonie (autrement dit l'Hélicon) », *ab ipsis Aonii uerticis adytis deducere... Musas* (§ 8, avec une nette réminiscence virgilienne par rapport à *G.* 3, 11).

peuvent mener les adeptes de l'Oulipo et dont la revue *Formules*, notamment, s'applique à diffuser les résultats. L'exemple de Porphyre Optatien, qui s'est préoccupé de combiner diverses exigences, demeure un cas, certes remarquable, mais isolé. Du reste, son investigation s'est accomplie de manière intuitive, prolongeant des pistes que lui offraient ses prédécesseurs, sans en déduire une méthode¹⁹⁹.

Malgré tout, l'attrait pour cette sorte d'œuvres s'accompagne d'une propension des écrivains à commenter leur pratique, tant à l'intérieur de certains poèmes, qui signalent au moins allusivement les procédures adoptées, que dans des lettres-préfaces, comme celle d'Ausone à Paulus, à propos du *Centon nuptial*, ou celle de Venance Fortunat à Syagrius. Ainsi émerge une réflexion embryonnaire, s'orientant vers la quête d'un savoir-faire dans l'élaboration de textes à l'ordonnance réglée.

Mais ce goût marqué pour les expérimentations de l'écriture demeurait une démarche empirique, à la façon d'essais artisanaux, dépourvus de toute visée théorique. Du reste, même après le Moyen Âge, les contraintes sont plutôt envisagées comme des recettes, souvent reprises, et font figure de curiosités ou d'amusements récréatifs, dont on collecte les occurrences²⁰⁰. D'un autre côté, il n'est pas rare qu'elles soient condamnées, au nom d'une conception plus sérieuse et utilitariste de l'écrit. Dick Higgins souligne la récurrence de telles attaques, dont une manifestation précoce apparaît chez Montaigne, dans un chapitre des *Essais* intitulé « Des vaines subtilitez » (I, 54), mais qui se poursuivent au fil des siècles²⁰¹.

¹⁹⁹ Les productions ultérieures qui l'imitent en témoignent : si elles reprennent les dispositifs d'ensemble, elles laissent souvent de côté la quête de raffinements sur les contraintes, cet aspect de l'exploration qu'avait menée Porphyre Optatien n'ayant sans nul doute pas toujours été clairement perçu.

²⁰⁰ Une posture favorable à ce genre de productions, sous l'angle ludique, se manifeste par exemple, à la Renaissance, dans l'ouvrage d'E. TABOUROT (*Les bigarrures du Seigneur des Accords* (Premier livre), Notes et variantes par F. GOYET, Genève 1986) : de nombreux chapitres y recensent des modalités de contraintes, comme les vers rétrogrades (ch. 10) ou les acrostiches (ch. 15), en mêlant aux références antiques maints exemples de productions contemporaines.

²⁰¹ *Pattern poetry* [n. 115], pp. 13-15. Parmi les censeurs les plus sévères, on peut mentionner DUMARSAIS qui, dans son ouvrage *Des tropes ou des différents sens* (édition établie par F. DOUAY-SUBLIN, Paris 1988), au dixième alinéa du chapitre 3, condamne pêle-mêle centons, acrostiches et anagrammes ; il y ajoute les tautogrammes en latin, qu'ils datent de l'époque médiévale ou de la Renaissance, comme l'éloge de Charles le Chauve, composé vers la fin du 9^{ème} siècle par Hucbald, ou le *Pugna Porcorum*, « Combat des porcs », écrit au 16^{ème} siècle par Leo Placentius : dans le premier, tous les mots commencent par la lettre "C", dans le second, par la lettre "P". DUMARSAIS proclame de façon péremptoire qu'« il vaut mieux s'occuper à bien penser, à bien exprimer ce qu'on pense, qu'à perdre le temps à un travail où l'esprit est toujours dans les entraves, où la pensée est subordonnée aux mots » (*ibid.*, p. 219). Il poursuit en affirmant : « Le goût de toutes ces

Au demeurant, un tel dénigrement conserve une influence notable dans les commentaires actuels sur l'écriture à contraintes de l'Antiquité. En effet, même les spécialistes qui prodiguent à son égard toute une érudition ont pour usage de ne guère valoriser leur objet d'étude, ramenant les expérimentations à un jeu sans importance ou déplorant la médiocrité des œuvres²⁰². Sans vouloir prendre le contrepied d'une telle attitude ni encenser les écrits en cause, on peut gagner à rompre avec des jugements préconçus. Un soigneux examen des structures, montrant leurs éventuelles imbrications, rend mieux justice à ce type d'écrits. Il fait apparaître, dans les cas les plus intéressants, comme l'œuvre de Porphyre Optatien, une complexité et une cohérence, qui donnent à ces poèmes un relief singulier, dépassant le simple exercice de virtuosité. Du reste, une telle approche rejoint nombre de recherches modernes, lorsqu'elles mettent l'accent sur le rôle décisif que jouent les procédés de composition dans la fabrique d'un texte.

Une réflexion systématique sur ce sujet a conduit certains écrivains à fonder résolument leur travail sur les propriétés du langage et sur une organisation calculée de l'écrit²⁰³. Un tournant s'opère, à la fin du 19^{ème} siècle, avec le renversement de perspective promu par Stéphane Mallarmé, quand il subordonne le poète au matériau verbal, qu'il s'agit de servir au lieu de s'en servir. En 1897, dans « Crise de vers », il avance une formule devenue fameuse²⁰⁴ : « L'œuvre pure implique la

sortes d'ouvrages heureusement est passé. Il y a eu un temps où les ouvrages d'esprit tiraient leur principal mérite de la peine qu'il y avait à les produire » (*ibid.*, p. 221). Dumarsais voit donc, aussi bien dans l'écriture que dans la lecture de tels écrits, une perte de temps pure et simple. Pour la même époque, le milieu du 18^{ème} siècle, G. POZZI souligne, entre autres, le jugement impitoyable de Francesco Saverio Quadrio parlant de « secoli guasti » à propos de l'époque où les écrivains se livraient à ce genre d'exercice (*La parola dipinta* [n. 26], p. 177).

²⁰² On a vu le jugement dépréciatif émis par W. LEVITAN ; le même genre d'attitude se retrouve, par exemple, dans l'ouvrage d'A. GUAGLIANONE (*Pentadio* [n. 48], p. 155).

²⁰³ E. A. POE fait figure de précurseur, lorsqu'en 1846, dans un article intitulé « Philosophy of composition », il retrace le processus au fil duquel il a élaboré son célèbre poème « Le corbeau ». Une démarche méthodique s'affirme, dont l'écrivain prétend restituer le *modus operandi*, qui revêtirait « la précision et la rigoureuse logique d'un problème mathématique. » (extrait de la traduction de C. BAUDELAIRE, parue en 1859, sous le titre « La genèse d'un poème », *Histoires grotesques et sérieuses*, Folio/Gallimard, Paris 1978, pp. 260-286 : p. 270).

²⁰⁴ *Œuvres complètes*, édition présentée, établie et annotée par B. MARCHAL, 2, Paris 2003, p. 211. Beaucoup plus tôt, dans une lettre de 1866 à François Coppée, l'écrivain affirmait : « ce à quoi nous devons viser surtout est que, dans le poème, les mots – qui déjà sont assez eux pour ne plus recevoir d'impression du dehors – se reflètent les uns les autres jusqu'à paraître ne plus avoir leur couleur propre, mais n'être que les transitions d'une gamme » (*Œuvres complètes*, 1, Paris 1998, p. 709). On peut rattacher à ces prises de position une anecdote que raconte P. VALÉRY : aux lamentations du peintre Edgar Degas, qui s'échinait en vain à composer des sonnets en se basant sur ses idées, Stéphane Mallarmé réplique : « Mais, Degas, ce n'est point avec des idées que l'on fait des vers... *C'est avec des mots.* » (*Degas Danse Dessin*, (1938), Idées/Gallimard, Paris 1983, p. 92).

disparition élocutoire du poète, qui cède l'initiative aux mots, par le heurt de leur inégalité mobilisés ; ils s'allument de reflets réciproques comme une virtuelle traînée de feux sur des pierreries. »

Dans un ouvrage récemment paru, Guy Lelong estime que Mallarmé, en plaçant les mots à la commande, « accomplit sur la littérature un retournement décisif », assimilable, dans cette sphère, à une sorte de révolution copernicienne, dès lors que « le travail formel s'émancipe de toute directive extérieure à son domaine propre »²⁰⁵. Sur cette base nouvelle, l'écrivain s'affranchit d'une téléologie de la communication : loin de viser la délivrance d'un sens préalable, il construit un énoncé poétique en s'appuyant sur les propriétés spécifiques de l'écrit²⁰⁶. Bien plus, outre la primauté qu'il assigne aux correspondances entre les mots, Stéphane Mallarmé concentre son attention sur l'espace qui les accueille. C'est ainsi que son poème, *Un coup de dés*, élabore, selon une fiction de naufrage aux allures énigmatiques, une subtile mise en scène de l'écrit lui-même, où la page, tournée à mesure, figure comme une « voile alternative », et les assemblages de lettres comme « UNE CONSTELLATION »²⁰⁷. Si l'on s'avise que cette œuvre emblématique a partie liée avec la remise en cause de la versification régulière, il est tentant de rapprocher l'expérimentation mallarméenne de celle que Porphyre Optatien a effectuée, seize siècles plus tôt, avec ses poèmes à *uersus intexti*, où déjà la thématization jouait un grand rôle, même si elle ne recevait pas une place aussi éminente.

Ce qui distingue la modernité de la période antique, c'est que les jeux de l'écriture y deviennent fondamentaux, non plus ornementaux, le ludique même étant pris au sérieux. Dès lors, un champ s'ouvre à une recherche plus poussée, non seulement des exigences que peut s'assigner l'écriture, des recettes de construction qu'elle peut mobiliser en connaissance de cause, mais encore du retentissement qu'une telle façon de procéder a dans l'économie de l'écrit, dans les rapports entre ses éléments²⁰⁸. Ce contexte favorise notamment une inventivité qui prend appui sur l'exercice de contraintes pour imaginer des effets de style inédits ou des intrigues originales.

²⁰⁵ *Révolutions modernes, de Mallarmé à la musique spectrale*, éditions MF, 2010, pp. 23 et 24.

²⁰⁶ C'est ainsi, fait remarquer P. VALÉRY, que les productions poétiques échappent à l'évanescence qu'entraîne un emploi utilitaire du langage : alors que ce dernier, dès que son message est délivré, s'annule dans l'accomplissement de sa fonction, la concrétude qui s'attache à la facture spéciale de l'énoncé persiste comme telle (*Variété V*, Paris 1945, pp. 151-152).

²⁰⁷ *Œuvres complètes*, I [n. 204], pp. 371 et 387 (les majuscules sont dans l'original). Pour une analyse plus détaillée de ces aspects, voir LELONG, *Révolutions modernes* [n. 205], p. 27.

²⁰⁸ C'est dans une ambiance propice à un tel questionnement que s'amorcent, en 1960, les activités de l'Oulipo. Désormais, comme le souligne Georges Charbonnier, « l'écrivain, tout comme le peintre, ou plus encore le musicien, a le souci de connaître plus intimement, plus rigoureusement les lois du matériau qu'il utilise. » (R. QUENEAU, *Entretiens avec Georges Charbonnier* [n. 112, p. 11).

Il n'est donc pas étonnant qu'aient pu dès lors se développer des travaux d'ampleur, qui testent une règle et ses contrecoups sur des œuvres longues, échappant au domaine exclusif de la poésie. Ainsi devient pensable une fiction qui se déduise d'une contrainte, qu'il s'agisse d'un roman lipogrammatique, comme *La disparition* de Georges Perec, ou d'un roman à réglage pluriel, comme *Le domaine d'Ana* de Jean Lahougue²⁰⁹. Dans un ouvrage de taille plus restreinte, la nouvelle intitulée « L'oratoire des aveugles »²¹⁰, Jean Lahougue innove en adaptant les règles des *carmina quadrata* que mobilisait jadis Porphyre Optatien : l'espace où s'intègrent des séries articulées de caractères n'est plus réglé par la dimension d'hexamètres, mais par la double justification de la typographie usitée pour la prose. Jouant sur un décalage et une analogie avec le roman de Georges Perec, l'ensemble de l'intrigue se fonde, au lieu d'une disparition, sur une apparition, apte non moins à évoquer réflexivement la tendance pour les phrases et les motifs en surimpression à disparaître : ainsi la fiction offre une remarquable congruence avec le principe qui régit un dispositif auquel le récit ne cesse de renvoyer allusivement.

On le constate, l'expérience moderne procède à un dépassement de l'approche antique, en menant une investigation plus méthodique, relayée par des efforts de théorisation. Mais les jalons posés ont servi de base aux développements ultérieurs. En somme, à l'égard de la contrainte, une logique se dégage, commune aux deux époques : l'écrit est abordé comme un objet spécifique, non comme la simple transposition d'une parole ou le vecteur d'une pensée. L'émergence précoce de la démarche et sa continuité sur une durée plus que bimillénaire montrent l'intérêt que suscitent chez les écrivains les caractères distinctifs de leur activité, en tant que celle-ci est ancrée dans un processus d'inscription. En particulier, les réglages des *carmina quadrata* chez Porphyre Optatien, loin de se réduire à la quête de fioritures, plaquées sur un message préconçu, témoignent d'un privilège accordé à la dimension littérale. Quand l'exploration débouche de la sorte sur un agencement visuel, qui donne le pas au tabulaire sur le linéaire, elle problématise la constitution du sens, qui apparaît comme la résultante, non comme l'origine d'un dispositif scriptural autonome. C'est pourquoi elle est apte à éclairer certains ressorts de l'écrit, ouvrant ainsi la voie à la réflexion moderne.

²⁰⁹ *La disparition*, Paris 1969 ; *Le domaine d'Ana*, Seyssel 1998. G. PEREC a commenté l'élaboration du premier ouvrage dans un bref écrit obéissant à la même contrainte (« Un roman lipogrammatique », OULIPO, *La littérature potentielle* [n. 1], pp. 94-96). Quant à J. LAHOUGUE, à la suite de son échange épistolaire avec Jean-Marie Laclavetine, sur l'intérêt des contraintes pour l'écriture romanesque, il fournit une explication des règles actives dans le second (« Clés du domaine », dans J.-M. LACLAVETINE et J. LAHOUGUE, *Écriverons et liserons*, Seyssel 1998, pp. 155-234).

²¹⁰ *Formules* 4, 2000, pp. 100-125.

En somme, la production des poètes antiques à contraintes, celle notamment de Porphyre Optatien, même si elle ne procède que d'un savoir-faire avisé, mérite bien que l'on s'y attarde. Ce faisant l'étude peut se réclamer de la *lecture rétrospective*, préconisée naguère par Jean Ricardou, comme une prise en compte des œuvres passées sur fond de littérature contemporaine : rechercher les problèmes qui s'y posent, en rapport avec les préoccupations actuelles, permet, en observant les solutions fournies ou les apories qui subsistent, de mieux comprendre quels mécanismes agissent de façon plus générale²¹¹. Ainsi a-t-on pu discerner, avec les aménagements que Porphyre Optatien apporte aux *technopaegnia* des Alexandrins ou encore avec l'organisation spatiale cohérente qu'il donne à ses *carmina quadrata*, une mise en évidence des aspects visuels et spatiaux propres à l'écrit. On a également décelé, comme une résultante logique de constructions impliquant un programme réfléchi, la tendance des poèmes à évoquer, expressément ou à mots couverts, la manière dont ils sont construits.

Cependant, à cette époque, le parti pris mallarméen, d'accorder la prééminence aux constructions verbales, était inconcevable. Une limite flagrante en découle pour l'inventivité dans la poésie à contraintes antique, ce qui se traduit notamment par le fréquent retour d'un petit nombre de procédures et, sauf à l'état d'amorce dans quelques centons, par l'absence d'œuvres fictionnelles. En contrepartie, l'emprise d'une représentation souvent liée à un objectif utilitaire, d'éloge ou de prédication, estompe quelque peu les effets métareprésentatifs : elle tend à neutraliser l'agencement, à lui donner en quelque sorte le rôle d'un emballage attrayant pour un propos préétabli.

Il n'empêche qu'une lecture attentive des poèmes les plus aboutis, comme le centon d'Ausone ou maintes pièces de Porphyre Optatien, offre l'agrément d'accéder à une élaboration raffinée, à une complexité dont le détail gagne à être étudié. Leur examen, en même temps qu'il est susceptible de nourrir une réflexion plus large sur les ressorts de l'écriture, peut laisser espérer quelques savoureuses découvertes au sein de compositions qui recèlent sans doute encore bien des subtilités inaperçues.

²¹¹ « Pour une lecture rétrospective », *Revue des Sciences Humaines* 49, 1980, pp. 57-66 : pp. 57-58.

Annexe 1

Simias de Rhodes, « Les ailes de l'Amour », *Anthologie Palatine* 15, 24 (*Anthologie grecque*, t. 12, traduction de F. BUFFIÈRE légèrement modifiée).

Λεῦσέ με τὸν Γᾶς τε βαθυστέρνου ἄνακτ' Ἀκμονίδαν τ' ἄλλυδις ἐδράσαντα·
μηδὲ τρέσης εἰ τόσος ὢν δάσκια βέβριθα λάχνα γένεια.
Τᾶμος ἐγὼ γὰρ γενόμεν, ἀνίκ' ἔκραιν' Ἀνάγκα,
πάντα δὲ τᾶς εἶκε φραδαῖσι λυγραῖς
ἐρπετά, πάνθ' ὅσ' ἔρπει
δι' αἴθρας
χάους τε.
Κᾶτι γε Κύπριδος παῖς
ὠκυπέτας δ' ἀδύς Ἔρωσ καλεῦμαι·
οὔτε γὰρ ἔκρανα βία πραῦνόφ' δὲ πειθοῖ·
εἶκέ τ' ἐμοὶ Γαῖα Θαλάσσας τε μυχοὶ χάλκεος Οὐρανός τε·
τῶν δ' ἐγὼ ἐκνοσφισάμαν ὠγύγιον σκᾶπτρον, ἔκρινον δὲ θεοῖς θέμιστας.

Regarde-moi : je suis le prince de la Terre au sein profond et j'ai délogé l'Acmonide.
Ne redoute pas qu'étant si ancien, j'aie le menton lourd d'une barbe épaisse :
car il est vrai que je suis né quand Nécessité faisait la loi,
lorsque tous se pliaient à ses tristes volontés,
tous les êtres, tous ceux qui vont
à travers le ciel
et les abîmes.
Sache encore que l'on m'appelle
le doux Éros au vol rapide, enfant de Cypris :
car j'ai triomphé non de force mais par douce persuasion ;
la Terre s'est soumise à moi et les profondeurs de la Mer et le Ciel de bronze :
je leur ai dérobé leur sceptre ancien comme le monde et je dicte aux dieux mes arrêts.

La femme d'Ulysse, mère de Télémaque,
enfanta le chevrier agile d'Amalthée, nourrice de Zeus,
non pas Comatas que nourrissent jadis les abeilles,
mais celui dont Pitys brûla autrefois le cœur,
du nom de Pan, vivant double, homme et bouc, qui désira 5
Écho, celle qui répète la moitié des paroles, comme une brise,
lui qui, pour la Muse couronnée de violettes, assembla une claire
syrinx, en souvenir de son désir qui crépite comme le feu,
lui qui éteignit la puissance du Perse
et sauva l'Europe. 10
C'est à lui que, ce bien cher aux porteurs de besaces,
Théocrite le dédia.
Dans ton âme, toi qui foules les pierres,
qui poursuis Omphale,
fils d'un voleur, fils de personne, 15
aux pieds de corne, joyeux,
puisses-tu jouer doucement
pour la jeune fille muette,
à la belle voix,
l'invisible Écho. 20

Annexe 3

Commodien, *Instructions* 2, 15 (19).

*Audi tu uocem, quae uis Christiana manere,
 Beatus Paulus qualiter rogare praecepit.
 Caeliloquax autem Esaias doctor et auctor
 Detestatur enim caritatem mundi sequentes :
 « Exaltatae, inquit, ceciderunt filiae Sion. »
 Fas in Deo non est Christianam coli fidelem.
 Gentili more quaeris praecedere, Dei sancta ?
 Has Dei praecones damnant in lege clamantes
 Iniustas esse feminas, quae se taliter ornant.
 Kapillos inficitis, oculos nigrore linitis,
 Lunatis comulas gratulatim fronte depictas,
 Malas medicatis quodam superducto rubore,
 Nec non et in aures grauissimo pondere pendent,
 Obruitis collum naturale gemmis et auro,
 Palmas Deo dignas praesagio malo ligatis.
 Quid memorem uestes aut totam Zabuli pompam ?
 Respuitis legem, mauultis mundo placere,
 Saltatis in domibus, pro psalmis cantatis amores.
 Tu licet sis casta, non te purgas sinistra sequendo :
 Vos ideo tales Christus cum gentibus aequat.
 Xancta Dei mulier diuicias corde demonstrat.
 Ymnificato choro placitoque Christo seruite ;
 Zelantes fauorem Christo offerte odorem.*

Toi qui veux demeurer chrétienne, écoute la parole,
 comment le bienheureux Paul t'a enjoint de prier ;
 Isaïe aussi, le docteur et l'auteur à la voix céleste,
 maudit bien celles qui se rallient à l'amour du monde :
 5 « Les filles de Sion, dit-il, s'étant enorgueillies, tom-
 bèrent. » Dieu ne permet pas à la chrétienne fidèle de
 se parer. Veux-tu, à la façon des gentils, te mettre en
 avant, alors que tu es consacrée à Dieu ? Les hérauts
 de Dieu, qui proclament la loi, condamnent comme
 10 impies les femmes qui s'ornent ainsi. Vous teignez
 votre chevelure, vous noircissez vos yeux ; vous
 arrondissez en lune, échelonnez sur votre front les
 mèches teintes de vos cheveux ; vous colorez vos
 joues d'un rouge onguent, tandis que des boucles
 15 d'un fort grand poids pendent à vos oreilles ; vous
 chargez la beauté naturelle de votre cou de pierres
 précieuses et d'or ; vous liez, selon un mauvais pré-
 sage, des mains dignes de Dieu. Faut-il rappeler
 votre vêtement et toute la pompe du Diable ? Vous
 20 rejetez la Loi, préférant plaire au monde ; vous
 dansez dans vos maisons ; au lieu de psaumes, vous
 chantez les amours. Tu as beau être chaste, tu ne te
 purifies pas, si tu suis ces manières néfastes. Aussi,
 vous et vos pareilles, le Christ vous égale aux gentils.
 La femme fidèle à Dieu montre ses richesses par son
 coeur. Chantant les hymnes qui lui plaisent, servez le
 Christ ; pleines d'ardeur pour le soutenir, au Christ
 offrez ce parfum.

Annexe 4

Ausone, « Centon nuptial », v. 33-56 (les crochets, dans la fin du v. 42, signalent que le segment fait défaut dans les manuscrits ; mais il se trouve aisément suppléé).

III– *Descriptio egredientis sponsae*

Tandem progreditur/ Veneris iustissima cura,/ iam matura uiro, iam plenis nubilis annis,/ uirginis os habitumque gerens,/ cui plurimus ignem 35 subiecit rubor et calefacta per ora cucurrit,/ intentos uoluens oculos,/ uritque uidendo./ Illam omnis tectis agrisque effusa iuuentus turbaque miratur matrum./ Vestigia primi alba pedis,/ dederatque comam diffundere uentis./ 40 Fert picturatas auri subtemine uestes,/ ornatus Arginae Helenae :/ [qualisque uideri] caelicolis et quanta solet/ Venus aurea contra,/ talis erat species,/ talem se laeta ferebat/ ad soceros/ solioque alte subnixta resedit./ 45

En. 4, 136 ; 10, 132 ; 7, 53 ; 1, 315 ; 12, 65-66 ; 7, 251 ; *G.* 3, 215 ; *En.* 7, 812-813 ; 5, 566-567 ; 1, 319 ; 3, 483 ; 1, 650 ; 2, 591-592 ; 10, 16 ; 6, 208 ; 1, 503 ; 2, 457 ; 1, 506.

IV– *Descriptio egredientis sponsi*

At parte ex alia/ foribus sese intulit altis/ ora puer prima signans intonsa iuuenta,/ pictus acu/ chlamydem auratam, quam plurima circum purpura maeandro duplici Meliboea cucurrit,/ et tunicam, molli mater quam neuerat auro :/ 50 os umerosque deo similis/ lumenque iuuentae./ qualis, ubi oceani perfusus Lucifer unda/ extulit os sacrum caelo :/ sic ora ferebat,/ sic oculos/ cursuque amens ad limina tendit. Illum turbat amor figitque in uirgine uultus ;/ oscula libauit/ dextramque amplexus inhaesit./

En. 10, 362 ; 11, 36 ; 9, 181 ; 9, 582 ; 5, 250-251 ; 10, 818 ; 1, 589 ; 1, 590 ; 8, 589 ; 8, 591 ; 3, 490 ; 3, 490 ; 2, 321 ; 12, 70 ; 1, 256 ; 8, 124.

III– *Évocation de la fiancée qui fait son entrée*

Enfin s'avance celle dont Vénus se préoccupe le plus légitimement, en âge déjà d'avoir un mari, comptant déjà le nombre d'années qui convient pour l'union, offrant le visage et l'allure d'une vierge, dont une très vive rougeur a mis le teint en feu, courant sur toute sa figure qu'elle échauffe, jetant autour d'elle des regards intenses qui enflamment ce qu'elle contemple. Toute la jeunesse affluant des maisons et des campagnes, ainsi que la foule des mères, l'admirent. Elle pose en terre un pied blanc, ayant laissé sa chevelure se répandre dans le vent. Elle porte des vêtements brodés au fil d'or, comme ceux dont se parait Hélène d'Argos ; et son allure était aussi belle, aussi imposante que celle de Vénus aux cheveux d'or, quand elle apparaît devant les dieux du ciel ; semblable à la déesse, radieuse, elle s'approchait de ses beaux-parents ; puis elle s'assit sur le haut siège d'un trône.

IV– *Évocation du fiancé qui arrive*

Mais de l'autre côté, par les hautes portes, fit son entrée le jeune homme, dont le visage encore jamais rasé marquait la prime jeunesse ; il était vêtu d'une chlamyde dorée, décorée de broderies, autour de laquelle courait en une double ondulation une très large bande de pourpre de Méliboéa, et d'une tunique que sa mère avait entrelacée d'un souple fil d'or : son visage et sa poitrine le font ressembler à un dieu, et sa jeunesse flamboie. Tout comme 55 l'étoile du matin, lorsque baignée par les eaux de l'océan elle élève dans le ciel son visage sacré, tel était son visage, tels ses yeux ; et dans le trouble de sa hâte, il court vers le seuil. C'est l'amour qui le bouleverse et il fixe ses regards sur la jeune fille ; voici qu'il a goûté à ses baisers et que, serrant sa main droite, il s'est pressé contre elle.

Annexe 5

Tableau analytique des contraintes employées dans l'Antiquité

	Iso	Hétéro	Anti	Arthro
1. <i>technopaegnia</i>	morphique (poème)	arithmique (vers)		
2. acrostiches	chorique			morphique (lettres)
3. <i>versus serpentinei</i>	morphique		chorique (mots)	
vers anacycliques	morphique (rythme)		taxique (mots)	
vers palindromiques	morphique		taxique (lettres)	
4. vers à segments égaux	arithmique (lettres, mots)			morphique
vers rhopaliques		arithmique (syllabes)		morphique (mots)
5. centons	morphique (vers, fragments de vers)			morphique

Annexe 6

Tableau analytique des contraintes combinatoires chez Porphyre Optatien

	Iso	Hétéro	Anti	Arthro
pièce 2	chorique arithmique <i>morphique</i> (lettres/vers) <i>arithmique</i> <i>morphique</i> (<i>uersus intexti</i>)	<i>chorique</i>		morphique (lettres) morphique (lettres)
pièce 13	chorique morphique (rythme)		taxique (mots)	morphique (lettres)
pièce 15 v. 1-4	arithmique (syllabes)	arithmique (mots)		morphique
v. 5		arithmique (syllabes)		morphique (mots)
v. 6	morphique	taxique (mots)		
v. 7		syntaxique (mots)		morphique
v. 8	morphique (rythme)	syntaxique (syntagme)		
v. 9-10	morphique (rythme)		taxique (mots)	
v. 11-15		morphique (rythme)	taxique (mots)	
pièce 20a	morphique (poème) arithmique (vers)			
pièce 20b	morphique (poème)	arithmique (vers)		
pièce 25	morphique + arithmique	taxique (mots)		

NB_1 : Pour la pièce 2, on observe des réglages de second niveau, qui sont indiqués en italiques dans le tableau : l'exigence isoarithmique de conformité entre le nombre de vers et celui de lettres par vers, déjà soumis à une exigence d'uniformité ; l'exigence isomorphique de retour à six emplacements déterminés de manière différente pour une même série en surimpression qui forme un ensemble de *uersus intexti*. On pourrait même envisager un troisième niveau, reposant sur le réglage isoarithmique, intégré sur un mode arthromorphique, entre le nombre de mots que comporte ce vers à occurrences multiples et le nombre de fois où il intervient dans le poème.

NB_2 : Pour la pièce 20, l'on observe un agencement qui unifie les diverses parties en aboutissant à un réglage isomorphique global, basé sur la forme de l'orgue tout entier. Mais il ne s'agit pas d'une contrainte supplémentaire. En effet le lien arthromorphique permettant d'intégrer les trois constituants littéraires, qui correspondent au clavier, à la tablette et aux tuyaux de l'instrument, repose sur une simple juxtaposition qui n'entraîne pas d'exigence supplémentaire.

Annexe 7

Porphyre Optatien, *Poésies 2* (une première présentation, conforme à celle des manuscrits, est suivie de la scholie plus tardive expliquant l'agencement, puis d'une seconde présentation, modernisée, qui facilite une lecture linéaire).

5 10 15 20 25 30 35
SANCTETVIVATISCAESARMISERERESERENVVS
AVGVSTEMNIPOTENSALMOMORTALIACVNCTA
NVMINELAETIFICANSNOBISADGAVDIANOMEN
CONSTANTINETVVMFECVNDICARMINISEXHOC
TEDVCEDETMVSASNAMTRISTISCVRARECVSAT 5
EGREGIOSACTVSIAMSEEDENTCRIMINAPARCAE
TVNCMELIVSDOMINVMTEVOXSECVRASONABIT
VIRTVVMRECTORPOTVITVIXPANGEREVERSV
ISTAMODOETMAESTOSICSALTIMDICEREVATI
VIXMIHICALLIOPEPAVITANTICONSCIANTVTV 10
ADVITAVSAPRECEMVATISQVEEDICEREFATA
TRISTIASIGNATOPARTESVTLIMITECLAVDAT
IVREPARICARMENMEDIISVTCONSONAINOMNI
SITNOTAPRIMASVIETSITPARSEXTIMATALIS
CEVMEDIAEPRIMISOCVRRENSAPTIVSISTIC 15
ADLATERVMFINESETPARSQVAEDIVIDITORSA
EMEDIOCAPVTESSEQVEATVERSVQVEREFERRE
SANCTETVIVATISCAESARMISERERESERENVVS
ALMESALVSORBISROMAEDCVSINCLITEFAMA
REMELIORPIETATEPARENSADMARTIAVICTOR 20
MITIORADVENIAMPERMVLCENSASPERALEGVM
IVSTITIAAETERNAEVIRESETGLORIASAECLI
SPESDATAPLENABONISETFELIXCOPIAREBVS
EXIMIVMCOLVMENVETERVMVIRTVTEFIDEQVE
ROMAEMAGNEPARENSARMISCIVILIBVSVLTOR 25
ETSVMILAVSGRATADEIMENSCLARASVPERNE
REBVSMISSASALVSPERTEPAXOPTIMEDVCTOR
ETBELLISSECVRAQVIESSANCTAOMNIAPERTE
SOLISIVRASVISFIDISSIMADEXTRAMARITIS
ETSOCIALEIVGVM PRAEBETCONSORTIAVITAE 30
RESPICEMEFALSODECRIMINEMAXIMERECTOR
EXVLISADFLICTVMPOENANAMCETERACAVSAE
NVNCOBIECTAMIHIVENIAVENERABILENVMEN
VINCEPIAETSOLITOSVPERANSFATALIANVTV
SANCTETVIVATISCAESARMISERERESERENVVS 35

In hac pagina omnes uersus tricenarum quinarum litterarum sunt. Et primi uersus prima littera, S, communis est cum acrostichide ; ultima littera, id est S, communis est cum telestichide ; ultima littera acrostichidis, id est S, communis est cum ultimo uersu. Primi uersus media littera, id est octaua decima, S, caput est medii uersus ; acrostichidis media littera, quae est octaua decima, S, incipit alium medium uersum : qui medii uersus uel ad directum ire possunt, uel a medio flecti, idem sonantes. Est autem uersus qui per omnes has partes sonat : Sancte tui uatis, Caesar, miserere serenus. Quadrae quattuor, eodem uersu inclusae, habent per omnes partes senas denas litteras ; in quibus quadris mediis octonae litterae ad directum minio scriptae faciunt uersum : Aurea sic mundo disponas saecula toto.

*Sancte tui uatis, Caesar, miserere serenus.
Auguste omnipotens, almo mortalia cuncta
numine laetificans, nobis ad gaudia nomen,
Constantine, tuum fecundi carminis ex hoc
te duce det Musas ; nam tristis cura recusat
egregios actus : iam sedent crimina Parcae.
Tunc melius dominum te uox secura sonabit,
uirtutum rector. Potuit uix pangere uersu
ista modo, et maesto sic saltim dicere uati,
uix mihi Calliope pauitanti conscia nutu
adnuat, ausa precem uatisque edicere fata
tristia, signato partes ut limite claudat
iure pari carmen, mediis ut consona in omni
sit nota prima sui, et sit pars extrema talis
ceu media, e primis occurrens aptius istic
ad laterum fines, et pars quae diuidit orsa
e medio, caput esse queat uersuque referre :
'Sancte tui uatis, Caesar, miserere serenus.'
Alme, salus orbis, Romae decus, inclite fama,
re melior, pietate parens, ad Martia uictor,
mitior ad ueniam, permulcens aspera legum
iustitia, aeternae uires et gloria saeculi,
spes data plena bonis et felix copia rebus,
excimium columen ueterum uirtute fideque,
Romae magne parens, armis ciuilibus ultor,
et summi laus grata dei, mens clara, superne
rebus missa salus, per te pax, optime ductor,
et bellis secunda quies, sancta omnia per te.
Solis iura suis fidissima dextra maritis
et sociale iugum praebet, consortia uitae.
Respice me falso de crimine, maxime rector,
exulis adflictum poena ; nam cetera causae*

Sur cette page, tous les vers comportent trente cinq lettres. Et la première lettre du premier vers, un S, est commune avec un acrostiche, tandis que la dernière lettre, c'est-à-dire un S, est commune avec un téléstiche ; la dernière lettre de l'acrostiche, c'est-à-dire un S, est commune avec le dernier vers. La lettre centrale du premier vers, c'est-à-dire la dix-huitième, un S, amorce un vers central ; la lettre centrale de l'acrostiche, qui constitue la dix-huitième, un S, débute un second vers central. Ces vers centraux peuvent ou bien se parcourir en ligne droite, ou bien s'infléchir à partir du milieu en donnant le même énoncé. Quant au vers qui s'énonce dans toutes ces directions, il correspond à : *César sacré, prends pitié de ton poète, en ta sérénité.* Quatre quartiers, enclos par ce même vers, ont en long comme en large seize lettres chacun ; au milieu de ces quartiers des séries de huit lettres inscrites en rouge verticalement forment ensemble le vers : *Qu'ainsi pour l'univers entier tu établisses un âge d'or.*

César sacré, prends pitié de ton poète, en ta sérénité. Tout-puissant Auguste, dont la divinité bienfaisante réjouit toutes les créatures mortelles, O Constantin, que pour notre joie ton nom nous procure désormais sous ta conduite l'inspiration d'un chant fécond ; car l'accablant souci se refuse aux prouesses : que désormais les Parques fassent taire les accusations contre moi. Alors ma voix dénuée de crainte te chantera mieux, toi mon maître, qui présides aux vertus. C'est à peine si Calliope a pu développer les vers de ce chant, à peine, en connaissance de cause, a-t-elle autorisé le triste poète, palpitant d'effroi, à s'adresser tout au moins en ces termes, osant énoncer le sort funeste et la prière du poète, en veillant à ce que le poème entoure ses vers d'une frontière marquée, selon une égale formule, que sur toute son étendue, la lettre initiale soit identique à celle du milieu et que la portion finale soit semblable à celle du milieu, courant harmonieusement là du début à la fin des bords, et que la ligne qui part du milieu et coupe en deux le poème puisse servir de début et redire en un vers : "César sacré, prends pitié de ton poète, en ta sérénité." Bienfaisant, sauveur du monde, honneur de Rome, célébré par la renommée, supérieur encore par tes actes, doué d'une bienveillance paternelle, vainqueur à la guerre, mais plus enclin à la douceur du pardon, toi dont la justice atténuée les rigueurs des lois, éternelle force et gloire de notre époque, entière espérance offerte aux hommes de bien, heureuse richesse pour l'État, brillant couronnement des anciens, par ta valeur et ta droiture, noble père de Rome, vengeur dans les guerres civiles, louange qui agréée au Très-haut, intelligence lumineuse, salut envoyé à l'État depuis les cieux, c'est grâce à toi, le meilleur des chefs, que règnent

*nunc obiecta mihi uenia, uenerabile numen,
uince pia et solito superans fatalia nutu
Sancte tui uatis, Caesar, miserere serenus.*

35

la paix et un repos qui ne craint pas les guerres, grâce à toi que partout se marque la piété. C'est seulement aux maris que ta dextre à la probité sans faille garantit des droits et l'union matrimoniale comme un partage de vie. Tourne vers moi tes regards, suprême chef, moi qu'a frappé une sentence d'exil sur une fausse accusation ; quant au reste de l'affaire, les griefs que l'on ajoute à présent, vénérable divinité, triomphe d'eux grâce à ton pieux pardon et, dominant le sort par ta volonté coutumière, César sacré, prends pitié de ton poète, en ta sérénité.

Annexe 8

Porphyre Optatien, « L'orgue hydraulique », *Poésies 20* (la première présentation est conforme à celle des manuscrits ; la seconde, modernisée, sépare les deux portions du poème 20a et 20b).

POSTMARTIOSLABORES
ETCAESARVMPERENNES
VIRTVTIBVSPERORBEM
TOTLAVREASVIRENTES
ETPRINCIPISTROPAEA
FELICIBVSTRIVMPHIS
AVGVSTARITESAECLIS
EXSVLTATOMNISAEETAS
VRBESQVEFLOREGRATO
ETFRONDI BVSDCORIS
TOTISVIRENTPLATEIS
HAECORDOVESTECLARA
CVMPVRPVRISHONORVM
FAVSTOPRECANTVRORE
FERVNTQVEDONALAETI
IAMROMACVL MENORBIS
DATMVNERAETCORONAS
AVROFERENSCORVSCAS
VICTORIASTRIVMPHIS
VOTAQVEIAMTHEATRIS
REDDVNTVRETCHOREIS
MESORSINIQVALAETIS
SOLLEMNIBVSREMOTVM
VIXHAECSONARESIVIT
TOTVOTAFONTEPHOEBI
VERSVQVECOMPTASOLO

OSIDIVISOMETIRILIMITECLIO
VNALEGESVIVNOMANANTIAFONTE
AONIOVERSVSHEROIIVREMANENTE
AVSVRODONETMETRIFELICIAEXTA
AVGERILONGOPATIENSEXORDIAFINE
EXIGVOCVRSVPARVOCRESCENTIAMOTV
VLTIMAPOSTREMODONECFASTIGIATOTA
ASCENSIVIGICVMVLATOLIMITECLAVDAT
VNOBISSPATIOVERSVSELEMENTAPRIORIS
DINVMERANSCOGENSAEQVARILEGERETENTA
PARVANIMISLONGISETVISVDISSONAMVLTVM
TEMPORESVBPARILIMETRIRATIONIBVSIDEM
DIMIDIVMVMEROMVSI STAMENAEQVIPERANTEM
HAECERITINVARIOSSPECIESAPTISSIMACANTVS
PERQVEMODOSGRADIBVSSVRGETFECVNDASONORIS
AERECAVOETTERETICALAMISCRESCENTIBVSAVCTA
QVISBENESVPPPOSITISQVADRATISORDINEPLECTRIS
ARTIFICISMANVSI NVMEROSCLAVDITQVEAPERITQVE
SPIRAMENTAPROBANSPLACITISBENECONSONARYTHMIS
SVBQVIBVSVNDALATENSPPROPERANTIBVSI NCITAVENTIS
QVOSVICIBVSCREBRISIVVENVMLABORHAVDSIBIDISCORS
HINCATQVEHINCANIMATQVEAGITANSVGETQVERELVCTANS
COMPOSITVMADNVMEROSPPROPRIVMQVEADCARMINAPRAESTAT
QVODQVEQVEADMNIMVMADMOTVMINTREMEFACTAFREQVENTER
PLECTRAADAPERTASEQVIAVTPLACIDOSBENECLAVDERECANTVS
IAMQVEMETROETRYTHMISPRAESTRINGEREQVICQVIDVBIQVEEST

Porphyre Optatien Poésies 20a

*Post martios labores
 et Caesarum perennes
 uirtutibus per orbem
 tot laureas uirentes
 et principis tropaea 5
 felicibus triumphis,
 Augusta rite saeculis
 exsultat omnis aetas
 urbesque flore grato
 et frondibus decoris
 totis uirent plateis.
 Haec ordo ueste clara
 cum purpuris honorum
 fausto precantur ore
 feruntque dona laeti ; 15
 iam Roma, culmen orbis,
 dat munera et coronas,
 auro ferens coruscas
 Victorias triumphis,
 uotaque iam theatris 20
 redduntur et choreis.
 Me sors iniqua laetis
 sollemnibus remotum
 uix haec sonare sinit,
 tot uota fonte Phoebi 25
 uersuque compta solo.*

Après les travaux de Mars
 et tant de lauriers sans cesse verdoyants
 qu'a remportés à travers le monde
 la vaillance des Césars,
 et tous les trophées de l'empereur,
 c'est à bon droit que la maison d'Auguste
 en chacune de ses générations se réjouit
 des heureux triomphes
 et que partout sur les places des villes
 10 verdoient de plaisantes fleurs
 et de beaux feuillages.
 L'ordre au prestigieux vêtement
 décoré de pourpre comme insigne de son rang
 formule des prières d'une voix heureuse
 et, joyeux, apporte des offrandes ;
 alors Rome, sommet de l'univers,
 offre des présents et des couronnes,
 portant, pour les triomphes, des Victoires
 dont l'or resplendit ;
 alors des vœux sont célébrés
 sur les théâtres et par des chœurs.
 Mais pour moi, relégué loin des joyeuses
 cérémonies, un injuste destin
 ne m'a qu'à peine laissé proférer ce chant,
 de tant de vœux ornementé, en puisant à la source
 de Phébus, grâce à la seule versification.

Porphyre Optatien Poésies 20, vers intermédiaire

Augusto uictore inuat rata reddere uota. Avec la victoire d'Auguste, c'est un plaisir de
 s'acquitter de vœux qui se sont réalisés.

Porphyre Optatien Poésies 20b

- O si diuiso metiri limite Clio
 una lege sui, uno manantia fonte
 Aonio, uersus heroi iure manente,
 ausuro donet metri felicia texta,*
 5 *augeri longo patiens exordia fine,
 exiguo cursu, paruo crescentia motu,
 ultima postremo donec fastigia tota
 ascensu ingi cumulado limite claudat,
 uno bis spatio uersus elementa prioris*
 10 *dinumerans, cogens aequari lege retenta
 parua nimis longis et uisu dissona multum
 tempore sub parili metri rationibus isdem,
 dimidium numero musis tamen aequiperantem.
 Haec erit in uarios species aptissima cantus,*
 15 *perque modos gradibus surget fecunda sonoris
 aere cano et tereti calamis crescentibus aucta,
 quis bene suppositis quadratis ordine plectris
 artificis manus in numeros clauditque aperitque
 spiramenta, probans placitis bene consona rythmis,*
 20 *sub quibus unda latens properantibus incita uentis,
 quos uicibus crebris iuuenum labor haud sibi discors
 hinc atque hinc animatque agitans augetque reluctans,
 compositum ad numeros propriumque ad carmina praestat,
 quodque queat minimum ad motum intremefacta frequenter*
 25 *pectra adaperita sequi aut placidos bene claudere cantus
 iamque metro et rythmis praestringere quicquid ubique est.*

Ah ! si Clio accordait à mon audace d'enclorre avec bonheur en un espace distinct les agencements du mètre, selon une loi unique qui lui soit propre, émanant de la seule source d'Aonie, sous la constante règle du vers héroïque, admettant que le début s'accroisse en une longue issue, parti d'une brève distance et augmentant grâce à un menu mouvement, jusqu'à ce qu'enfin, ayant parachevé l'ascension du sommet, l'ultime extrémité se referme en l'espace d'un vers qui compte, en sa seule étendue, deux fois plus d'éléments que le premier, contraignant à s'équivaloir selon une loi commune des segments brefs avec de fort étendus, malgré leur aspect très différent, selon une même durée, en respectant la même ampleur métrique, le vers moitié moins long équivalant cependant à l'autre au regard des Muses. Telle sera la figure la plus propice pour des chants variés et respectant des intervalles, féconde, elle grandira selon des inflexions mélodiques, issue du bronze creux et poli, accrue avec l'allongement des tuyaux, dont les mains de l'artiste, grâce aux touches rectangulaires bien ajustées et alignées, ouvre et ferme les orifices pour produire la musique, s'assurant de sonorités en harmonie avec les rythmes souhaités en fonction desquels l'eau, invisible, mise en mouvement par les souffles pressants que déclenchent en l'agitant et qu'accroissent en la refoulant les efforts bien coordonnés, rapidement alternés, de deux jeunes gens placés de chaque côté, offre un instrument formé pour la musique et propice aux poèmes, capable de répondre aux touches qui s'ouvrent, vibrant sans cesse au moindre mouvement, ou bien de mettre comme il faut un terme au cours de paisibles mélodies et dès lors, par la mesure et les rythmes, d'envelopper tout ce qu'englobe l'espace.

Annexe 9

Venance Fortunat, *Poèmes* 2, 5
 (traduction de Marc Reydellet avec de légères modifications).

EXTORQVETHOCSORTEDEIVENIABILESIGNUM
RVSTICVLASLAUDESIVENTIREDDEREFLATV
INMEQUIREGITIRELVTVMPLASMABILENUMEN
PORTIOVIVENTVMCVRATIOFAUSTAMEDELLAE
EXCLVSORCVLPAETRINITASEFFVSACREATOR
CVIVSHONORLVMENIVSGLORIAAREGNACOEVE
R I T C C
E H E O R
D I M L I
E L P L S
N I L E T
T G A S E
E N D L T
S V E I V
F M I G O
I P C N R
DI R VE
EXFIDEIMERITOMAGNVMPIEREDDISABRAHAM
IM X GO
DA E EV
E I T N E
C V V E T
V S O R V
S O L A R
A D A S C
R O M T A
M R E N I V
A R A H S A
A O D O R E
L S O N E
V E R O A T
T T N R T
I IAI V
SICPATERETGENITUSSICSCSSPITITVSVNVS

v. 1-6 et v. 35

*Extorquet hoc sorte dei ueniabile signum
Rusticulas laudes uiuenti reddere flatu
In me qui regit ire lutum plasmabile numen,
Portio uiuentum, curatio fausta medellae,
Exclusor culpae, trinitas effusa, creator,
Cuius honor lumen ius gloria regna coaene
(...)*

Sic pater et genitus sic s(an)c(tu)s spiritus unus.

vers latéraux

Eripe credentes, fidei decus, arma salutis.

Munere, Criste, tuo remouetur causa reatus.

vers des bissectrices

Ditans templa dei crux et uelamen adornas.

Ex fidei merito magnum pie reddis Abraham.

vers du losange

Dulce mihi lignum pie maius odore rosetis.

Dumosi colles lignum generastis honoris.

Ce signe, doué de pardon grâce à la volonté de Dieu, nous oblige à fournir d'un souffle vivace de bien rustiques louanges, ô divinité qui fait vivre en moi la terre qu'elle a façonnée, part des vivants, heureuse guérison que donne son remède, chassant la faute, trinité répandue en tout lieu, créateur dont l'honneur, la lumière, la justice, la gloire, la royauté, en permanence (...)

Ainsi le Père et le Fils, ainsi le Saint Esprit, n'étant qu'un.

Délivre les croyants, honneur de la foi, arme du salut.

Par ta faveur, ô Christ, la cause de la faute est écartée.

Croix, tu enrichis le temple de Dieu et tu ornes ses tentures.

Par le mérite de la foi, plein de pitié, tu ramènes la grandeur d'Abraham.

Bois qui m'es doux, plein de pitié, ton parfum est plus fort que celui des buissons de roses.

Collines broussailleuses, vous avez donné naissance au bois de la gloire.

Bibliographie

Sources de textes à contrainte antiques et modernes

- Anthologie grecque*, première partie : *Anthologie Palatine*, 12 (livres XIII-XV), Texte établi et traduit par F. BUFFIÈRE, Paris 1970.
- C. ARCIDIACONO, *Il centone virgiliano cristiano* Versus ad gratiam Domini, Alessandria 2011.
- Ausone de Bordeaux, *Œuvres complètes*, Texte établi, traduit et commenté par B. COMBEAUD, Bordeaux 2010.
- Carmina Latina Epigraphica, I-II, *conlegit* F. BUECHELER, III, *supplementum curavit* E. LOMMATZSCH, Leipzig, 1895 (réimpr. Amsterdam 1964).
- Commodien, *Instructions*, Texte établi et traduit par J.-M. POINSOTTE, Paris 2009.
- A. DAMICO, *De Ecclesia – Cento Vergilianus*, Acireale – Roma 2010.
- Dion de Pruse, *Spectacles et désordre à Alexandrie – Discours aux Alexandrins*, Traduction et commentaire par D. KASPRZYK et C. VENDRIES, Rennes 2012.
- M. T. GALLI, *I Vergiliocentones minores del codice Salmasiano*, Firenze 2014.
- E. GIAMPICCOLO, *De Verbi incarnatione – Centone virgiliano*, Acireale – Roma, 2011.
- R. P. H. GREEN, *The works of Ausonius*, Oxford 1991.
- Grégoire de Nazianze, *La Passion du Christ, tragédie*, Introduction, texte critique, traduction, notes et index par A. TUILIER, Paris 1969.
- A. HILGARD, *Grammatici Graeci*, 1.2, Hildesheim 1901 (réimpr. 1979).
- Homocentones, *editi a* R. SCHEMBRA, Turnhout 2007.
- G. KAIBEL, *Epigrammata Graeca ex lapidibus collecta*, Berlin 1878.
- H. KEIL, *Grammatici Latini*, (Leipzig 1857-1880), Hildesheim 1961.
- J. LAHOUGUE, *Le domaine d'Ana*, Seyssel 1998.
- J. LAHOUGUE, « L'oratoire des aveugles », *Formules* 4, 2000, pp. 100-125.
- R. LAMACCHIA, *Medea di Osidio Geta*, Leipzig 1981.
- MASSIN, *La lettre et l'image*, Paris 1973.
- Monumenta Germaniae Historica*, 4.1 : *Poetae Latini Medii Aevi*, Berlin 1899.
- Optaziano Porfirio, *Carmi*, a cura di G. POLARA, Torino 2004.
- Osidio Geta, *Medea*, Introduzione, testo critico, traduzione ed indici a cura di G. SALANITRO, Roma 1981.
- P. PAOLUCCI, *Il centone virgiliano Hippodamia dell'Anthologia Latina*, Hildesheim – Zurich – New York 2006.
- J. PEIGNOT, *Du calligramme*, dans M. COHEN et J. PEIGNOT (éds.), *Histoire et art de l'écriture*, Paris 2005, pp. 905-949.
- G. PEREC, *La disparition*, Paris 1969.
- Poetae Latini aevi Carolini, 1, *recensuit* E. DUEMMLER, Berlin 1881 (réimpr. 1964).
- R. QUENEAU, *Cent mille milliards de poèmes*, Paris 1961.
- A.-L. REY, *Patricius, Eudocie, Optimus, Côme de Jérusalem. Centons homériques (Homocentra)*, Paris 1998.
- A. RIESE, *Anthologia latina sive poesis latinae supplementum. Pars prior*, fascic. 1-2, Leipzig 1894-1896.
- Y. RIVAIS, *Les Demoiselles d'A.*, Paris 1979.
- G. SALANITRO, *Alcesta cento Vergilianus*, Acireale – Roma 2007.

- G. SALANITRO, *Silloge dei Vergiliocentones minori*, Acireale – Roma 2009.
- C. SCHENKL, *Poetae christiani minores* (pars 1), C. S. E. L. 16, p. 513 ss., Prague – Vienne – Leipzig 1888.
- B. SCHIAVETTA, « Un éclat de ta voix », *Formules* 5, 2001, pp. 36-38.
- Scholia in Theocritum vetera, recensuit C. WENDEL, Leipzig 1914 [réimpr. Stuttgart 1967].
- V. SINERI, *Il centone di Proba*, Acireale – Roma 2011.
- A. ADLER, *Lexicographi Graeci*, 1. *Suidae lexicon*, III. K – O, Ω, Leipzig 1933 (réimpr. Stuttgart, 1966).
- E. TABOUROT, *Les bigarrures du Seigneur des Accords* (Premier livre), Notes et variantes par F. GOYET, Genève 1986.
- Venance Fortunat, *Poèmes*, 1 : livres I à IV, Texte établi et traduit par M. REYDELLET, Paris 1994 ; 2 : livres V à VIII, Texte établi et traduit par M. REYDELLET, Paris, 1998.

Tradition antique de la poésie à contrainte

- P. D'ALESSANDRO, « *Carmina figurata*, carmi antetici e il *Pelecus* di Simia », *Incontri di filologia classica* 11, 2011-2012, pp. 133-150.
- C. BALAVOINE, *La Syrinx de Théocrite, emblème chiffré d'un recueil fantôme*, dans M. CONSTANTINI (éd.), *Le texte et ses représentations*, Paris 1987, pp. 81-95.
- T. D. BARNES, « Publilius Optatianus Porphyrius », *American Journal of Philology* 96, 1975, pp. 173-186.
- K. BARTOL, Versus anacyclici : the case of P. Sorb. 72^V (= *adesp. Com. Fr. 52 PCG*), dans J. KWAPISZ, D. PETRAIN et M. SZYMAŃSKI (éds.), *The Muse at play – Riddles and wordplay in Greek and Latin poetry*, Berlin – Boston 2013, pp. 309-319.
- A. BERRA, Obscuritas Lycophronea – *Les témoignages anciens sur Lycophron*, dans C. CUSSET et E. PRIOUX (éds.), *Lycophron : éclats d'obscurité*. Actes du colloque international de Lyon et Saint-Étienne, 18-20 janvier 2007, Saint-Etienne 2009, pp. 259-318.
- P. BING, « Castorion of Soloi's hymn to Pan », *American Journal of Philology* 106, 1985, pp. 502-509.
- P. BING, « Aratus and his audiences », *Materiali e discussioni per l'analisi dei testi classici* 31, 1993, pp. 99-109.
- D. BUISSET, « Le poème inexistant », *Formules* 10, 2006, pp. 173-212.
- J. DANIELEWICZ, « Further hellenistic acrostics : Aratus and others », *Mnemosyne* 58, 2005, pp. 321-334.
- J. DANIELEWICZ, *A palindrome, an acrostich and a riddle : three solutions*, dans J. KWAPISZ, D. PETRAIN et M. SZYMAŃSKI (éds.), *The Muse at play – Riddles and wordplay in Greek and Latin poetry*, Berlin – Boston 2013, pp. 320-334.
- F. DESBORDES, *Idées romaines sur l'écriture*, Lille 1990.
- DUMARSAIS, *Des tropes ou des différents sens*, édition établie par F. DOUAY-SUBLIN, Paris 1988.
- R. DUPONT-ROC et J. LALLOT, « La Syrinx », *Poétique* 18, 1974, pp. 176-193.
- J. S. EDWARDS, « The *Carmina* of Publilius Optatianus Porphyrius and the creative process », *Studies in Latin literature and Roman history* 12, 2005, pp. 447-466.
- P. FLEURY, « L'orgue hydraulique antique », *Schedae* 2, 2005, pp. 7-16 (www.unicaen.fr/puc/ecrire).

- E. FLORES et G. POLARA, « Specimina di analisi applicate a strutture di ‘Verspielerei’ latina », *RAAN* 44, 1969, pp. 111-136.
- Fulgence, *Virgile dévoilé*, Traduit, présenté et annoté par E. WOLFF, Villeneuve d’Ascq 2009.
- J.-J. GLASSNER, *Scribes, érudits et bibliothèques en Mésopotamie*, dans L. GIARD et C. JACOB (éds.), *Des Alexandries*, 1. *Du livre au texte*, Paris 2001, pp. 213-225.
- M. GRAVER, « *Quaelibet audendi* : Fortunatus and the acrostic », *Transactions of the American Philological Society* 123, 1993, pp. 219-245.
- A. GUAGLIANONE, *Pentadio le sue elegie e i suoi epigrammi*, Padova 1984.
- M. HASLAM, « Hidden signs : Aratus *Diosemeiai* 46ff., Vergil *Georgics* 1, 424ff. », *Harvard Studies in Classical Philology* 94, 1992, pp. 199-204.
- D. HIGGINS, *Pattern poetry – Guide to unknown literature*, Albany 1987.
- J. IRIGOIN, « Du *volumen* au *codex* – L’usage du rouleau et les débuts du livre à pages dans l’Antiquité gréco-romaine », dans A. MERCIER (éd.), *Les trois révolutions du livre*, Paris 2002, pp. 88-93.
- J.-M. JACQUES, « Sur un acrostiche d’Aratos (*Phén.*, 783-787) », *Revue des Études Latines* 62, 1960, pp. 48-61.
- R. LAMACCHIA, « Centoni », *Virgilio – Enciclopedia virgiliana*, 1, Roma 1996, pp. 733-737.
- P. LAURENS, *L’Abeille dans l’ombre – Célébration de l’épigramme de l’époque alexandrine à la fin de la Renaissance*, Paris 1989.
- W. LEVITAN, « Dancing at the end of the rope : Optatian Porphyry and the field of Roman verse », *Transactions of the American Philological Association* 115, 1985, pp. 245-269.
- E. LOBEL, « Nicander’s Signature », *Classical Quarterly* 22, 1928, p. 114.
- R. MAIRS, *Sopha grammata : acrostichs in Greek and Latin inscriptions from Arachosia, Nubia and Libya*, dans J. KWAPISZ, D. PETRAIN et M. SZYMAŃSKI (éds.), *The Muse at play – Riddles and wordplay in Greek and Latin poetry*, Berlin – Boston 2013, pp. 279-306.
- R. MARCUS, « Alphabetic acrostics in the Hellenistic and Roman periods », *Journal of Near Eastern Studies* 6, 1947, pp. 109-115.
- S. MCGILL, *Virgil recomposed – The mythological and secular centos in Antiquity*, Oxford – New York 2005.
- L. NOUGARET, *Traité de métrique latine classique*, Paris 1956.
- B. M. PALUMBO STRACCA, *L’Uovo di Simia*, dans F. BENEDETTI et S. GRANDOLINI (éds.), *Studi di filologia e tradizione greca in memoria di Aristide Colonna*, Napoli 2003, II, pp. 571-591.
- A. PAPPAS, *The treachery of verbal images : viewing the Greek technopaegnia*, dans J. KWAPISZ, D. PETRAIN et M. SZYMAŃSKI (éds.), *The Muse at play – Riddles and wordplay in Greek and Latin poetry*, Berlin – Boston 2013, pp. 199-224.
- M. B. PARKES, *Pause and effect. An Introduction to the History of punctuation in the West*, Berkeley – Los Angeles 1993.
- Z. PAVLOVSKIS, « Statius and the late latin epithalamia », *Classical Philology* 60, 1965, pp. 164-177.
- M. PERRIN, « Quelques Réflexions sur le *De Laudibus Sanctae Crucis* de Raban Maur : de la codicologie à la théologie en passant par la poétique », *Revue des Études Latines* 67, 1989, pp. 213-235.
- M. PERRIN, « La représentation figurée de César-Louis le Pieux chez Raban Maur en 835 : religion et idéologie », *Francia* 24, 1997, pp. 39-64.

- M. J. L. PERRIN, « La poésie de cour carolingienne, les contacts entre Alcuin et Hraban Maur et les indices de l'influence d'Alcuin sur l'*In honorem sanctae crucis* », *Annales de Bretagne et des Pays de l'Ouest* 111, 2004, pp. 333-350.
- G. PIPITONE, « Tra Optaziano Porfirio e Venanzio Fortunato : nota intorno alla lettera a Siagriò », *Revue des Études Tardo-antiques* 1, 2011-2012, pp. 119-127.
- J. M. POINSOTTE, « Commodien dit de Gaza », *Revue des Études Latines* 74, 1996, pp. 270-281.
- G. POLARA, « Gli isopsefi », *Vichiana* 11, 1982, pp. 242-253.
- G. POLARA, « Optaziano Porfirio tra il calligramma antico e il carme figurato di età medioevale », *Invigilata Lucernis* 9, 1987, pp. 163-173.
- G. POLARA, *I reciproci*, dans *Filologia e forme letterarie – Studi offerti a Francesco Della Corte*, 4. *Letteratura latina dai Flavi al basso imperio*, Urbino, 1987, pp. 349-364.
- G. POLARA, « I Centoni », *Lo Spazio letterario di Roma antica*, III. *La Ricezione del testo*, Roma 1990, pp. 245-275.
- G. POLARA, « Le parole nella pagina : grafica e contenuti nei carmi figurati latini », *Vetera Christianorum* 28, 1991, pp. 291-336.
- G. POZZI, *La parola dipinta*, Milano 1981.
- G. POZZI, *Poesia per gioco. Prontuario di figure artificiose*, Bologna 1984.
- G. POZZI, « La tradition de la poésie visuelle », *Formules* 1, 1997, pp. 123-136.
- Ó. PRIETO DOMÍNGUEZ, *De alieno nostrum : el centón profano en el mundo griego*, Salamanca 2010.
- P. SAENGER, *Space between words – The origins of silent reading*, Stanford 1997.
- G. SALANITRO, « Osidio Geta e la poesia centonaria », *Aufstieg und Niedergang der römischen Welt*, II, 34.3, Berlin – New York 1997, pp. 2314-2360.
- R. SCANZO, « Leggere l'immagine, vedere la poesia : *carmina figurata* dall'antichità a Optaziano e Rabano Mauro, al *New Dada* e oltre », *Maia* 58, 2006, pp. 249-294.
- M. B. SULLIVAN, *Nicander's Aesopic acrostic and its antidote*, dans J. KWAPISZ, D. PETRAIN et M. SZYMAŃSKI (éds.), *The Muse at play – Riddles and wordplay in Greek and Latin poetry*, Berlin – Boston 2013, pp. 225-245.
- G. TRONCHET, « Hosidius le tragique et ses modèles ovidiens », dans I. JOUVEUR (éd.), *La Théâtralité de l'œuvre ovidienne*, Nancy – Paris 2009, pp. 89-137.
- G. TRONCHET, « Corolles pour Narcisse – Une lecture ovidienne au cœur d'un centon virgilien », *Dictynna* 7, 2010, p. 1-27 (dictynna.revues.org/177).
- E. VALLETTE-CAGNAC, *La Lecture à Rome*, Paris 1997.
- J. WILLS, *Repetition in latin poetry : figures of allusion*, Oxford 1996.
- R. WINSBURY, *The roman book*, London 2009.
- J. W. ZARKER, « Acrostic *Carmina Latina Epigraphica* », *Orpheus* 13, 1966, pp. 125-151.
- P. ZUMTHOR, *Langue, texte, énigme*, Paris 1975.

Sur les pratiques modernes d'écriture

- N. ARNAUD, *Et naquit l'Ouvroir de Littérature Potentielle*, préface à J. BENS, *OuLiPo (1960-1963)*, Paris 1980, pp. 7-14.
- C. BISENIUS-PENIN, « Essai d'une typologie de la poésie oulipienne », *Poétique* 147, 2006, pp. 353-366.

- J.-M. LACLAVETINE et J. LAHOUGUE, *Écriversons et liserons*, Seyssel 1998.
- J. LAHOUGUE, « Le renversement du style », *Formules* 5, 2001, pp. 170-176.
- G. LELONG, *Révolutions modernes, de Mallarmé à la musique spectrale*, éditions MF, 2010.
- S. MALLARMÉ, *Œuvres complètes*, édition présentée, établie et annotée par B. MARCHAL, Paris 1998 (I), 2003 (II).
- J.-Y. MASSON, *Pour une lecture épicurienne de Cent mille milliards de poèmes*, dans C. BISENIUS-PENIN et A. PETITJEAN (éds.), *Cinquante ans d'Oulipo : de la contrainte à l'œuvre*, Rennes 2011, pp. 55-62.
- OULIPO, *La littérature potentielle (créations, re-créations, récréations)*, Paris, 1973.
- OULIPO, *Atlas de littérature potentielle*, Paris, 1981.
- G. PEREC, *Histoire du lipogramme*, dans OULIPO, *La littérature potentielle (créations, re-créations, récréations)*, Paris 1973, pp. 73-89.
- G. PEREC, *Un roman lippogrammatique*, dans OULIPO, *La littérature potentielle (créations, re-créations, récréations)*, Paris 1973, pp. 94-96.
- G. PEREC, « Entretien Georges Percec/Ewa Pawlikowska », *Littératures* 7, 1983, pp. 69-76.
- E. A. POE, « La genèse d'un poème », *Histoires grotesques et sérieuses*, Folio/Gallimard, Paris 1978, pp. 260-286.
- R. QUENEAU, *Entretiens avec Georges Charbonnier*, Paris 1962.
- R. QUENEAU, *La littérature définitionnelle*, dans OULIPO, *La littérature potentielle (créations, re-créations, récréations)*, Paris 1973, pp. 119-122.
- J. RICARDOU, « Pour une lecture rétrospective », *Revue des Sciences Humaines* 49, 1980, pp. 57-66.
- J. RICARDOU, « La contrainte corollaire », *Formules* 3, 1999, pp. 183-197.
- J. RICARDOU, « Intelligibilité Structurale de l'Écrit », document photocopique, actualisé pour le séminaire 2015 de textique, Cerisy-la-Salle.
- J. RICARDOU, « Intelligibilité structurale de la page », contribution photocopique au séminaire 2012 de textique, Cerisy-la-Salle.
- B. SCHIAVETTA, avec la collaboration de J. BAETENS, « Définir la contrainte ? », *Formules* 4, 2000, pp. 20-55.
- G. TRONCHET, *Un aperçu de la textique*, Les Impressions nouvelles, Paris – Bruxelles 2012.
- P. VALÉRY, *Degas Danse Dessin*, (1938), idées/gallimard, Paris 1983.
- P. VALÉRY, *Variété V*, Paris 1945.
- C. VANDENDORPE, *Du papyrus à l'hypertexte – Essais sur les mutations du texte et de la lecture*, Paris 1999.

Université de Nantes

Gilles Tronchet
gilles.tronchet@univ-nantes.fr