

Christine KOSSAIFI

QUAND LE POÈTE CONVOQUE LA SORCIÈRE A PROPOS DE LA *SATIRE* I, 8 ET DES *EPODES* 5 ET 17

Magicienne redoutable qui met ses terribles enchantements au service de sa passion, figure mythique en même temps que tragique ou épique¹, la sorcière est aussi la vieille *lena* de la comédie, l'entremetteuse grotesque et faussement effrayante que les poètes élégiaques se plaisent à mettre humoristiquement en scène². La richesse polysémique d'une telle figure ne pouvait que séduire Horace qui lui consacre trois pièces. Dans la huitième du livre I de ses *Satires*, qui sont, en 35-34 avant J.-C., sa première publication, il peint, « sous la forme d'un petit conte fantastique, une scène de magie qui relève de la bouffonnerie »³, tandis que, dans les *Epodes*, rédigées sensiblement à la même époque, le ton est plus pathétique : la cinquième donne la parole à un enfant, que la sorcière Canidie, accompagnée de comparses, s'apprête à mettre à mort pour faire revenir à elle son amant ; la victime supplie ses bourreaux, puis, devant leur insensibilité, les maudit. La dix-septième épode constitue une rétractation du poète, qui, torturé par les maléfices de Canidie, reconnaît que ses sortilèges sont efficaces et en appelle à sa pitié ; celle-ci lui répond en disant qu'elle le punit durement pour avoir divulgué ses activités et douté de ses pouvoirs. Objet de poésie en même temps que moyen d'expression de la violence, la sorcière mobilise le talent d'Horace qui, à travers l'ambiguë Canidie, nous propose une réflexion sur l'art poétique.

VT PICTURA SAGA : LA PEINTURE HORATIENNE DE LA SORCIÈRE

L'esthétique de la juxtaposition : un art métopique

Pour peindre ses sorcières, Horace procède volontiers par juxtaposition de saynètes, qui ont tendance à former une unité thématique et sémantique, à tel point que l'*Épode* 17 a pu être divisée en deux, la réponse de Canidie formant « une nouvelle ode », selon Acron, commentateur d'Horace sans doute au II^e siècle⁴. Ce procédé de composition, mimétique de la liberté des *sermones*, est particulièrement visible dans la *Satire* I, 8 : le dieu Priape, représenté par sa statue, commence par se décrire (v. 1-7), puis évoque l'ancien cimetière de l'Esquilin (v. 8-13), devenu quartier élégant depuis que Mécène y a fait aménager des jardins (v. 14-15) ; le rappel des anciennes sépultures et des âmes humaines qu'elles renferment

¹ Les exemples abondent ; cf., par exemple, pour la tragédie : Sophocle, *Les Trachiniennes* ou Sénèque, *Hercule sur l'Œta*, *Médée* d'Euripide ou de Sénèque ; pour l'épopée, la Circé homérique ou la Médée d'Apollonios de Rhodes ; cf. aussi Simaitha de l'*Idylle II* de Théocrite, Alphésibée de la *Bucolique VIII* de Virgile, etc. Sur la magie, cf. A. Moreau et J.-Cl. Turpin, éd., *La magie. Actes du colloque international de Montpellier* (25-27 mars 1999), Montpellier, 2000, 4 volumes.

² Sur la *lena* dans la comédie nouvelle, cf. P. Grimal, *Le lyrisme à Rome*, P.U.F., Paris, 1978, p. 139 ; pour les élégiaques, cf., par exemple, Properce, IV, 5 ; Tibulle, I, 2 ; Ovide, *Amores*, I, 8 (la sorcière Dipsas) et notre étude, « l'élégie érotique romaine », *Dictionnaire littéraire de la nuit*, éd. A. Montandon, H. Champion, Paris, à paraître

³ O. Ricoux, introduction aux *Satires* d'Horace, Les Belles Lettres, Classiques en poche, Paris, 2002, p. XXII.

⁴ Pseudo-Acron, *Scholia in Horatium vetustiora*, éd. O. Keller, t. 1, p. 465 (« dans certaines versions, une nouvelle ode commence ici, *hic ode incipit*, et son titre est 'Canidie refuse la réconciliation' »). Au XVI^e siècle, la plupart des éditions des *Epodes* comportent dix-huit pièces et c'est encore le cas sur le site des *Itinera Electronica*. Sur cet aspect, cf. T. Vigliano, « Denise et Canidie : la loi des trois demis (Ronsard, lecteur des *Epodes* d'Horace) », à paraître, consultable sur le site de l'auteur http://tristan.vigliano.free.fr/activites_sciens.html#.

amène naturellement le thème des sorcières et de leurs néfastes collectes (v. 16-22). C'est alors qu'apparaissent Canidie et l'aînée des Saganas et que débute le récit de la scène de magie à laquelle Priape a assisté, *vidi egomet* (v. 23). La narration se fragmente en petites unités picturales qui tendent à l'autonomie épigrammatique : portrait effrayant, riche en notations picturales, visuelles et auditives où le noir des vêtements s'unit à la pâleur du teint, les « pieds nus » aux « cheveux épars », sur fond de hurlement terrifiant (v. 23-26) ; scène de *nékuia* homérique⁵ où les deux femmes se mettent à « gratter la terre de leurs ongles et à déchirer de leurs dents une agnelle noire » dont le sang, imbibant la fosse qu'elles ont creusée, leur permettra « d'évoquer les mânes, les esprits qui leur donneraient des réponses » (v. 26-29) ; figurines de laine et de cire pour les défixions (v. 30-33) ; invocation à Hécate et Tisiphone (v. 33-34) prélude à une vision d'horreur (v. 34-36) dont Priape atteste la véracité par des serments conformes à sa nature (v. 37-39). Après nous avoir fait entendre le « murmure sinistre et aigu » des sorcières en pleine activité (v. 40-44), l'ensemble se termine par l'éclatement du bois de figuier de la statue, le dieu provoquant ainsi la déroute de Canidie et de Sagana, dans un grand éclat de rire mêlé de quolibets, *magno risuque iocoque* (v. 45-50). C'est un film en mouvements qui se déroule devant nos yeux.

Les *Épodes* 5 et 17, bien que consacrées plus nettement à la magie – ses pratiques, ses conséquences – procèdent de la même technique : la continuité narrative est éclatée en fragments descriptifs ou dramatiques qui, à la façon d'une sculpture, croquent un geste ou, comme une peinture, captent une émotion. Ainsi, l'*Épode* 5 s'ouvre *in medias res* sur une interrogation angoissée :

*at o deorum quidquid in caelo regit
 terras et humanum genus,
 quid iste fert tumultus aut quid omnium
 voltus in unum me truces ?* (v. 1-4).

Mais, au nom de tous les dieux qui, dans le ciel, régissent les terres et la race humaine, que veut dire ce tumulte ? Pourquoi tous ces visages farouches tournés vers moi seul ?

Le lecteur, qui ne connaît ni le contexte ni le personnage, est guidé par les mots et le mouvement de cette question, qui se déploie selon un double spectre, vertical (des dieux au locuteur, en passant par la « race humaine ») et horizontal (« les terres »). La perspective se rétrécit progressivement grâce à un parallèle antithétique, souligné par les échos sonores, entre tous les dieux (*deorum quidquid*, v. 1), que le locuteur invoque comme garants et comme menace implicite, et « le visage de tous » (*omnium voltus*, v.3-4), qui, mis en valeur par l'enjambement, apparaît comme détaché du corps et profondément hostile : l'épithète *truces*, placée en fin de vers, renforce l'empathie du lecteur pour cet être inconnu, seul face à une sauvagerie terrifiante dont il ne comprend pas la raison (anaphore de *quid*, liaison forte à l'ouverture : *at*⁶...); la place des mots, au vers 4, mime la situation de la victime, abandonnée, *unum me*, et emprisonnée dans les feux, *in*, d'une férocité dépourvue d'humanité, *voltus [...] truces*. L'adjectif qui sonne à la fin de la phrase contraste ironiquement avec l'appel à la pitié et aux liens maternels qui occupe les vers suivants (v. 5-10). L'effet se trouve être le même que celui de l'art hellénistique qui vise à « orienter le regard » en

⁵ Cf. Homère, *Odyssée*, X 490-540 (conseils de Circé à Ulysse) et début du chant XI (nékuia effective d'Ulysse).

⁶ Sur la dimension « hautement affective » de cette conjonction, cf. L. C. Watson, *A Commentary on Horace's Epodes*, Oxford, University Press, 2003, p. 191.

plaçant « au premier plan la forme elle-même, le mode de mise en scène artistique ou encore le rapport du spectateur à la sculpture en tant qu'œuvre d'art »⁷.

Chaque moment des poèmes est ainsi organisé de façon à former une unité autonome qui, unie aux autres, esquisse la frise narrative des sorcières. Une telle discontinuité oblige le spectateur à goûter chaque scène pour elle-même, puis à se reculer pour saisir l'harmonie, toute subjective, de l'ensemble ; en cela Horace se rapproche du classicisme grec qui « tendait à éliminer les suites continues d'images et préférait les *métopes* »⁸. Le choix de cette technique, merveilleusement illustrée par Callimaque dans ses *Aitia*, donne aux sorcières une plasticité dont il convient maintenant d'examiner les implications poétiques.

Une esthétique du monstrum

La *monstruosité* des sorcières est *montrée*⁹ selon des angles et des registres différents en un riche bruissement de voix que la *concinnitas* du poète ordonne en une chatoyante unité¹⁰, à la façon de Zeuxis peignant son Hélène¹¹. L'humour qui irrigue le portrait de Canidie ou de Sagana en assure la cohérence tout en se réfractant en grimaces comiques ou pathétiques. Si le rire et la dérision sont nets dans la *Satire* I 8 qui apparaît comme une farce mimique, le sourire est également présent dans les *Épodes* 5 et 17¹². Ainsi, les vers 49-82 de l'*Épode* 5 nous font entendre, au style direct, la prière que Canidie adresse à la Nuit et à Diane, synthèse de l'Hécate tricéphale et de Séléné¹³, tout en accomplissant le charme magique qui doit lui ramener l'infidèle Varus. L'ampleur rythmique de la phrase, marquée par les enjambements des vers 49 et 53, l'emphase stylistique et la mention du silence (*Diana, quae silentium regis*, v. 51), essentiel dans les rites macabres, donnent à la scène un saisissant effet de réel que dément le regard du poète. En effet, la litote qui présente les divinités comme des « témoins qui ne sont pas infidèles », *non infideles arbitrae* (v. 51), résonne ironiquement à l'esprit du lecteur qui se souvient du récit de Priape dans la *Satire* I 8 : « on aurait pu voir [...] la lune rougeoyante, refusant d'être témoin, *testis*, de ces horreurs, se cacher derrière les hauts sépulcres » (v. 34-36). La tension tragique, avant même qu'elle n'effectue sa montée,

⁷ P. Zanker, *Un art pour le plaisir des sens. Le monde figuré de Dionysos et d'Aphrodite dans l'art hellénistique*, Paris, G. Monfort, 2001, p. 58 [Berlin, 1998]. L'auteur donne comme exemple l'Aphrodite Callipyge (Naples, Musée National, p. 59) ou l'Hermaphrodite endormi (Rome, Musée National, p. 60-61).

⁸ P. Grimal, *Essai sur l'art poétique d'Horace*, Sédès, Paris, 1968, p. 155.

⁹ Le lien entre *monstrum* et *montrer* existe en latin : « Le dénominatif *monstrō*, en passant dans la langue commune, a perdu [...] tout sens religieux et signifie seulement 'montrer, désigner, indiquer' » ; il est aussi intéressant de noter le lien que *monstrum* entretient avec « *mostellaria*, titre d'une comédie de Plaute » en rapport avec « le fantôme », A. Ernout et A. Meillet, *Dictionnaire étymologique de la langue latine*, Paris, Klincksieck, 2001, p. 413.

¹⁰ Cf. Cicéron, *Or.* 80-84 et l'analyse de L. P. Wilkinson, *Horace and his Lyric Poetry*, Cambridge University Press, 1968, p. 145. L'unité qu'Horace revendiquera dans son *Épître aux Pisons* ou *Art poétique* (*denique sit quod vis, simplex dumtaxat et unum*, v. 23) n'exclut pas la congruence de matériaux divers ; sur cet aspect, cf. J. Dangel, « Un art poétique, manifeste littéraire restreint, l'*Épître aux Pisons* d'Horace ? », *Les manifestes littéraires dans la latinité tardive*, éd. P. Galand-Hallyn, V. Zarini, Collection des Études Augustiniennes, Paris, 2009, introduction. Comme l'a montré M. Citroni, le *factum* doit être *verisimile*, « Horace's *Ars Poetica* and the Marvellous », p. 28-29, *Paradox and the Marvellous in Augustan Literature and Culture*, éd. P. Hardie, Oxford University Press, 2008, p. 19-40.

¹¹ Cf. Cicéron, *De inuentione*, 2, I 1, 1-3 ; Pline IV 2 et l'analyse de J. Pigeaud, *L'art et le vivant*, Paris, Gallimard, 1995, chap 9.

¹² L'influence du mime a été souvent notée ; cf. L. C. Watson, *A Commentary*, p. 182-186, 540-541 et, sur la liberté de parole de l'iambe archaïque et ses limites chez Horace, p. 29-30. Sur le lien des *Satires* avec la comédie et sa *libertas*, cf. B. Delignon, *Les satires d'Horace et la comédie gréco-latine : une poétique de l'ambiguïté*, Louvain, Paris, Dudley, MA Peeters, 2006, p. 521-529. Sur le rapport entre la satire, la diatribe et le dialogisme (scènes dramatiques irriguées par l'humour du poète), cf. S. Sharland, *Horace in Dialogue : Bakhtinian Readings in the Satires*, Bern, Oxford, New York, Peter Lang, 2010.

¹³ Cf. L. C. Watson, *A Commentary*, p. 223-224.

se trouve ainsi subtilement minée, avant de connaître une chute majestueuse dans le « flop » de l'échec : alors que Canidie en appelle à l'aboiement des chiens de Suburre¹⁴ pour annoncer l'arrivée de Varus, vaincu, comme le Daphnis virgilien l'a été par les incantations d'Alphésibée (*Buc. VIII*, 107-109), et que le lecteur est suspendu à ses lèvres (comme l'enfant) dans l'attente angoissée de la suite, la montagne accouche d'une souris et il ne se passe... rien : *quid accidit?* (v. 61). Ce procédé, qui évoque le phénomène culinaire du soufflet qui retombe, projette une ombre de dérision sur les imprécations suivantes, sur le tableau de chaos cosmique que dessine Canidie dans sa fureur de magicienne trompée et d'amante délaissée, voire, comme le suggère L. C. Watson, sur le sacrifice final de l'enfant¹⁵. Ainsi l'acte magique est montré dans sa glauque précision au moment même où il est secrètement moqué, en une approche mimétiquement inversée de celle de la *Satire I* 8.

En effet, si dans cet iambe, l'optique est ouvertement comique, l'horreur éclot parfois dans un détail réaliste. Ainsi, Priape se plaint d'être sans puissance contre « les femmes qui tourmentent par leurs incantations et leurs philtres les âmes humaines » (v. 19-20) et de ne pouvoir « empêcher, aussitôt que l'errante lune a montré son beau visage, *decorum [...] os*, qu'elles ne ramassent des os et des herbes malfaisantes », *ossa legant herbasque nocentis* (v. 21-22), qu'elles trouvent en abondance dans cet ancien cimetière. Car le lieu détermine l'efficacité des ingrédients et de l'acte magiques ; or, « dans la partie orientale de l'Esquilin », avant son aménagement, se trouvaient « les *Puticuli*, puits creusés dans le tuf où l'on jetait les cadavres des miséreux ou des condamnés »¹⁶ ; l'avantage est double pour les sorcières : « les herbes » rudérales dont elles ont besoin, celles qui, comme l'ortie, la belladone ou la mandragore, croissent dans les décombres, « se complaisent sur des sols à forte teneur en nitrates, c'est-à-dire copieusement enrichis en détritiques humains et animaux »¹⁷ ; d'autre part, elles trouvent en abondance « les os » qui leur permettront d'être en contact direct avec la mort et les puissances infernales, comme, plus tard, l'Erichto de Lucain¹⁸. Le geste des sorcières s'inscrit donc dans un contexte réaliste¹⁹ et littéraire en même temps que pictural, puisqu'il les courbe vers le sol en un acte d'adoration pervertie de la belle Lune... Le tableau d'ensemble atteste du plaisir que prend le poète à agencer artistiquement ses touches, comme si l'esthétique primait sur la thématique.

Le thauma du thème et la licentia poétique

L'enchâssement pictural de saynètes poétiques qui forment autant de tableaux autonomes provoque en effet une « instabilité thématique » voulue ; selon Jürgen Paul Schwindt, cette résistance au thème, caractéristique des *carmina* d'Horace, a pour conséquence de faire du *thema* un *thauma*²⁰. La conscience poétique filtre le réel, fragmente les corps, mêle les registres et les genres, estompe la spécificité du sujet dans la variété des

¹⁴ Sur le choix du subjonctif *latrent*, de préférence à *latrant* et sur le sens de ce passage difficile, cf. L. C. Watson, *A Commentary*, p. 228-230.

¹⁵ L. C. Watson, *A Commentary*, p. 189-190.

¹⁶ O. Ricoux, *Les Satires d'Horace*, p. 91, n. 198. Cf. aussi E. Jobbé-Duval, *Les morts malfaisants*, Paris, 1924, repris chez Exergue, 2000, p. 73-85, pour qui les Esquilies étaient même un lieu d'exécution des condamnés.

¹⁷ A.-M. Tupet, *La magie dans la poésie latine*, Paris, Les Belles Lettres, 1976, p. 64.

¹⁸ Cf. *Pharsale*, VI. L'horreur sacrée qui se dégage d'Erichto, intensifiée par le registre « baroque » de la poésie de Lucain, l'oppose toutefois à Canidie et Sagana ; si les occupations sont les mêmes (cadavres à dépecer, bouts de corps morts pour donner aux choses une vie magique, meurtres horribles pour obtenir des ingrédients pour leurs philtres, capacité à ébranler les dieux et à perturber le monde...), la touche humoristique qui oriente le portrait horatien des sorcières change la perspective.

¹⁹ Cf. l'analyse de G. Ficheux, *Eros et Psyché. L'être et le désir dans la magie amoureuse antique*, thèse de doctorat d'histoire, Rennes 2, P. Brulé, dir., 2007, consultable sur internet <http://tel.archives-ouvertes.fr/docs/00/18/96/72/PDF/these ficheux.pdf>, p. 29-31 et *passim*.

²⁰ « *Thaumato-graphia*, or 'What is a Theme?' », p. 150, in *Paradox and the Marvellous*, p. 145-162

réfractions, en une véritable « thaumatographie », définie par Schwindt comme « la dissolution de la thématique en tant qu'objet sensible dans son évocation linguistique et esthétique »²¹. Cette approche artistique et poétique se lit tout autant dans l'ensemble que dans le détail. Reprenons, par exemple, les vers 34-36 de la *Satire I* 8 :

[...] *serpentis atque uideres*
infernus errare canes lunamque rubentem,
ne foret his testis, post magna latere sepulcra.

On aurait pu voir errer les serpents et les chiens infernaux, et la lune rougeoyante, refusant d'être témoin de ces horreurs, se cacher derrière les hauts sépulcres.

L'évocation de la scène de magie se perd dans l'imaginaire de ce que « l'on aurait pu voir », *uideres* (v. 34)²², prélude à un vagabondage poétique qui se poursuit dans sa souveraine subjectivité jusqu'à l'extrême fin du poème (v. 50) où le même verbe est repris au même mode, renvoyant ainsi au lecteur le regard de Priape qui n'est lui-même qu'une statue en « bois de figuier sans valeur », *ficulnus, inutile lignum* (v. 1). Dans cette trajectoire en ricochet, le thème est nommé sans être traité, au gré d'une inspiration fantaisiste : l'image des serpents, *serpentis*, en appelle une autre, *atque*, qui se présente après la pause visuelle, *uideres*, celle des chiens infernaux, dont le poète esquisse le mouvement d'errance, *infernus errare canes*, sans se soucier de ce que le verbe *errare* convienne peu aux serpents (v. 34-35) ; c'est ensuite la « lune rougeoyante », *lunam rubentem*, élément d'ambiance, qui, comme une coquette précieuse, se cache d'horreur « derrière les hauts sépulcres » (v. 36). La virtualité élégiaque, déjà présente dans l'adjectif métopoétique *decorum*, qui qualifiait le visage de la divinité (v. 21-22), souligne la liberté d'inspiration du poète, tout en suggérant d'autres façons de traiter le thème.

L'identité du *je* se fond dans la multiplicité des instances locutives, en un prisme riche de possibles. L'*Épode 17* est à cet égard particulièrement intéressante : le poète s'y met en scène d'une façon qui évoque celle des élégiaques, mais renonce en même temps à l'alternance des trimètres et des dimètres iambiques qu'il avait adoptée dans l'*Épode 5* ; l'isométrie monocole, empêchant un rapprochement avec le distique élégiaque que la forme dicole aurait facilitée, induit un phénomène de distanciation, qui signe la dimension humoristique et, éventuellement, critique du poème, la dévalorisation des sorcières étant peut-être aussi celle du genre²³. Quoi qu'il en soit, Horace décrit plaisamment les symptômes de la *defixio* dont il est victime comme ceux de l'amour²⁴ : pâle et émacié, il n'a plus que la peau sur les

²¹ « *Thaumatographia* », p. 156 : « the thaumatography is the dissolution of the thematic as a sensible object in its linguistic-aesthetic evocation ».

²² Les scènes de vision poétique sont nombreuses dans l'œuvre d'Horace et participent de la thaumatographie ; sur cet aspect, cf. J. P. Schwindt, « *Thaumatographia* », p. 156 et *passim*. Rappelons que les théoriciens antiques accordent une place privilégiée à la perception oculaire qui stimule l'esprit par la création d'images qu'il garde en mémoire ; cf. Aristote, *De anima* 424 b-427a, 432a 7-9 ; Cicéron, *De finibus*, I, 64 ; Quintilien, VIII, 3, 1-2. La question était particulièrement d'actualité à l'époque d'Horace, comme l'a montré A. Manieri, *L'immagine poetica nella teoria degli antichi, phantasia ed enargeia*, Istituti editoriali e poligrafici internazionali, Pise-Rome, 1998 (prise en compte des analyses de Philodème de Gadara).

²³ Sur le jeu d'identification et de distanciation dans l'élégie et les problèmes de l'*ego* poétique, cf. P. Veyne, *L'élégie érotique romaine*, Paris, Seuil, 1983 ; sur les réticences d'Horace envers le genre, cf. R. O. A. M. Lyne, *Horace : Behind the Public Poetry*, New Haven et Londres, 1995, p. 77-78 (« Horace n'était pas un élégiaque ; [...] il méprisait plutôt le genre et ses adeptes »). Cf. aussi les moqueries de Lucrèce à l'égard de la poésie élégiaque, *De rerum natura*, IV 1160-1164 et 1177-1179.

²⁴ Pour les parallèles avec les élégiaques et des œuvres contemporaines ou plus tardives, cf. L. C. Watson, *A Commentary*, p. 536, n. 14.

os (v. 21-22) ; ses cheveux blanchissent (v. 23), il souffre d'insomnie (v. 24) ; il est sujet à des accès de fièvre et le feu qui brûle sa poitrine (v. 30-35) le tourmente jusqu'à la folie, *dementia* (v. 45)²⁵. Visiblement le poète s'amuse avec son thème, goûtant le plaisir des « farcissures » et de « l'allure [...] à sauts et à gambades » dont Montaigne fera plus tard ses délices²⁶, endossant tour à tour « l'ethos passionné et violent » de Properce, celui, « mélancolique et rêveur » de Tibulle ou celui, « plus manifestement littéraire » d'Ovide²⁷, offrant ainsi à son lecteur le pur plaisir des mots, la jubilation d'une création poétique dans laquelle, comme le dit Mondoloni à propos des *Élégies* de Tibulle, « l'écriture substitue sa propre réalité à toutes les valeurs existantes »²⁸. Elle prend ainsi une consistance presque éthique et devient un moyen d'explorer la violence inhérente à l'homme et à toute société.

RÉFLEXIONS SUR LA VIOLENCE : ENTRE ÉTHIQUE ET ANTHROPOLOGIE

Le miroir fêlé de la violence contemporaine

Les *Satires* et les *Épodes* reflètent naturellement la violence ambiante, dont les sorcières horatiennes incarnent certaines manifestations. La peinture négative qui en est faite rappelle les « efforts, dans les années 30, d'Octave et de ses ministres pour éradiquer la magie et décrédibiliser Sextus Pompée et ses partisans en suggérant qu'ils s'adonnent à la nécromancie »²⁹, ce que fait précisément Canidie dans la *Satire* I 8, où elle et ses congénères apparaissent comme des forces de chaos et de régression, profondément antisociales : face au pouvoir civilisateur de Mécène, qui se lit dans les « nouveaux jardins » de l'Esquilin (v. 7) et les « promenades sur les remparts ensoleillés » (v. 15), symbole tout à la fois de sa richesse, de son *auctoritas* et de sa générosité³⁰, se dresse la puissance nocturne des sorcières capables d'ébranler les fondements mêmes de l'État - qui leur est d'ailleurs profondément hostile dès les Douze Tables³¹ - et de le gangréner par leur pouvoir d'attraction : parce qu'elles proposent d'assurer à l'homme l'entière satisfaction de tous ses penchants et de toutes ses ambitions, elles attirent même les aristocrates qui s'intéressent à elles et qui, à l'occasion, pratiquent eux-mêmes la magie, comme, par exemple, Nigidius Figulus, pythagoricien fameux et ardent pompéien, exilé par César pour nécromancie et mort en 45 avant J.-C., ou Appius Claudius Pulcher, consul en 54, auteur de traités techniques sur la divination à laquelle il s'est lui-même adonné.

La magie apparaît ainsi comme un moyen de propagande politique qui permet de stigmatiser la violence de l'adversaire en le présentant comme un dangereux ferment

²⁵ L. C. Watson, *A Commentary*, p. 534-538, a bien montré que ces symptômes sont en fait ceux de l'envoûtement et non ceux des souffrances amoureuses.

²⁶ *Essais*, III, 9, « De la vanité ».

²⁷ J.-P. Néraudau, *Ovide. Les Amours*, Paris, Les Belles Lettres, coll. « Les Classiques en poche », Paris, 2002, p. XIX-XX.

²⁸ J.-M. Mondoloni, *Tibulle, Élégies*, livre I, Ellipses, "40/4 – Études antiques, Paris, 2002, p. 161.

²⁹ L. C. Watson, « The *Épodes* : Horace's Archilochus? », p. 101, in *The Cambridge Companion to Horace*, éd. S. Harrison, Cambridge University Press, Cambridge, New-York, 2007, p. 93-104. Cf. aussi I. Du Quesnay, in *Poetry and Politics in the Age of Augustus*, éd. T. Woodman et D. West, Cambridge, 1984, p. 38-39 et L. C. Watson, *A Commentary*, p. 179-180.

³⁰ Le palais que Mécène s'est fait construire dans les années 30 et qu'Horace évoque dans son *Épode* 9, 3 (cf. aussi *Carm.* 3, 29, 10) entre dans ce « système de communication théâtralisée », selon l'expression de Ph. Le Doze, « Les aristocrates romains et les poètes à l'époque augustéenne : intérêt et conséquence politique d'un compagnonnage », p. 36-37, *Le Poète irrévérencieux. Modèles hellénistiques et réalités romaines*, éd. B. Delignon, Y. Roman, CEROR, 32, Paris, 2009, p. 31-48.

³¹ Cf. L. C. Watson, *A Commentary*, p. 178-179 et R. MacMullen, *Enemies of the Roman Order*, Harvard, 1967, p. 95-127.

d'instabilité, une menace pour la paix à laquelle aspirent tous les Romains. Ainsi³², le nom de Canidie évoque celui de P. Canidius Crassus, consul suffect en 40, fidèle partisan de Marc-Antoine et farouche opposant d'Octave qui le fera d'ailleurs mettre à mort après Actium. Le parallèle est renforcé par l'évocation, dans l'*Épode* 5 (vers 21-22), des poisons de l'Hibérie, région située au sud du Caucase, que Canidius Crassus a conquise pour Marc-Antoine en 36 avant J.-C.³³. Ce dernier, selon la propagande octavienne, aurait d'ailleurs été ensorcelé par les philtres magiques de Cléopâtre³⁴. C'est donc le cynisme et la violence de la politique que stigmatise Horace à travers la figure de la sorcière, tandis que l'humour du traitement poétique sonne comme un avertissement moral adressé tout à la fois aux classes dirigeantes et à Octave lui-même. La poésie se met ainsi au service de la politique et Heyworth va même jusqu'à déchiffrer, dans les *Épodes*, une dynamique interne qui donne sa structure au livre et qui va « de l'invective à l'amour, de l'iambe au lyrique, voire à l'élégiaque, de l'attaque à la palinodie », attestant, selon l'auteur, de l'évolution politique du poète, de l'hostilité à l'adhésion au régime³⁵. Quoi qu'il en soit, la violence fanatique, que génère l'exercice du pouvoir surtout en temps de guerre civile et qu'incarnent les sorcières, doit être contrôlée par l'éthique, seule capable de réguler la bestialité constitutive de l'homme en lui permettant de s'insérer dans la société.

La réflexion sur la magie et sa violence : vers une anthropopoiésis ?

Les scènes de magie, qu'évoquent la *Satire* I 8 et les *Épodes* 5 et 17, s'apparentent ainsi à une *anthropopoiésis*³⁶ d'autant plus efficace que ce processus de fabrication (sociale et culturelle) de l'homme par lui-même s'élabore par touches, à travers des effets d'échos qui constituent autant de « ponts » permettant, par « association d'idées », de rapprocher les pièces ; cette technique, que K. J. Gutzwiller appelle joliment « associative bridging »³⁷, donne son unité aux scènes de sorcières tout en assurant la progression dramatique de l'ensemble. Ainsi, dans la *Satire* I 8, la manipulation des figurines, symbole de l'évocation des âmes des morts, annonce de façon mimétique la scène reproduite dans l'*Épode* 5. La *Satire* I 8 met en place les éléments de « la pièce » : la poupée la plus grande, celle de laine, semble « retenir la plus petite », celle de cire, qui « se tenait debout dans une attitude de suppliant, *suppliciter*, comme quelqu'un qui va périr, *peritura*, à la façon des esclaves » (v. 30-33). L'action se joue dans l'*Épode* 5 où les sorcières préparent une mort horrible à leur victime (*perire jussus*, v. 91) qui, par ses paroles suppliantes, tente vainement de les amollir, *mollire* (v. 14), *mollibus / lenire uerbis* (v. 83-84). Le choix du lexique, particulièrement approprié à la cire, prend d'ailleurs une touche humoristique en regard de la *Satire* I 8, comme si la victime se ramollissait et se consumait dans les suppliques. L'*Épode* 17 présente une autre variation sur ce schéma : le poète, prenant la place de l'enfant, joue maintenant le rôle de la figurine de cire et, à son tour, supplie la sorcière, *supplex* (v. 2, qui fait écho au *suppliciter*, v. 32 de la *Satire* I 8) ; celle-ci, tout aussi inflexible que dans les pièces

³² L'analyse qui suit est empruntée à L. C. Watson, *A Commentary*, p. 179-180.

³³ Cf. Plutarque, *Vie d'Antoine*, 34. 10 et R. Nisbet, « Horace : Life and Chronology », p. 11, in *The Cambridge Companion*, éd. S. Harrison, p. 7-21.

³⁴ Cf. Plutarque, *Antoine*, 60. 1.

³⁵ S. J. Heyworth, « Horace's Ibis : On the Titles, Unity and Contents of the Epodes », p. 91, *Papers of the Leeds Latin Seminar*, 7, 1993, p. 84-96.

³⁶ Sur l'*anthropopoiésis*, cf. les analyses de F. Remotti, « Thèses pour une perspective anthropopoiétique », *La fabrication de l'humain dans les cultures et en anthropologie*, éd. C. Calame et M. Kilani, Payot, Lausanne 1999, p. 15-31 ; F. Remotti, éd., *Forme di umanità. Progetti incompleti e cantieri sempre aperti*, Paravia, Torino, 1999 ; F. Affergan, S. Borutti, C. Calame, U. Fabietti, M. Kilani, F. Remotti, *Figures de l'humain. Les représentations de l'anthropologie*, Éditions de l'EHESS, Paris, 2003 (concept explicité et mis en pratique).

³⁷ K. J. Gutzwiller, *Poetic Garlands*, Berkeley, 1998, *passim*.

précédentes, rappelle orgueilleusement qu'elle a le pouvoir d' « animer des images de cire », *mouere cereas imagines* (v. 126). La boucle se referme en spirale, modulée par l'écho des synonymes, *effigies* (*Sat.* I 8, v. 30) et *imagines* (*Ép.* 17, v. 126).

La violence des sorcières, expressément liée, dans l'*Épode* 5, au désir amoureux de Canidie pour Varus (v. 73-76), est ainsi mise en scène à la façon d'une tragédie. Elle fait naître chez le lecteur-spectateur l'horreur et la pitié, prélude au rire cathartique³⁸ mis en scène dans la *Satire* I 8, et moyen de réflexion sur la place de la violence dans la société. Quand l'individu et ses désirs personnels l'emportent sur le bien commun, la justice disparaît et l'allélophagie animale prend le dessus. L'antique règle fixée par Zeus, telle qu'Hésiode la rappelle à Persès dans ses *Travaux*, est bafouée et « Zeus au vaste regard » ne peut plus « donner la prospérité »³⁹. Or, toujours dans l'*Épode* 5, les sorcières se trouvent toutes assimilées à des bêtes privées de sensibilité, comme le suggère, dès le début, la comparaison avec « le cœur impie des Thraces » qui auraient été émus par les paroles de l'enfant (v. 14-15). Peuple traditionnellement considéré comme barbare, chez lequel l'absence de morale se double de cruauté, comme le suggère l'adjectif *impia*⁴⁰, les Thraces servent d'intensif et préparent les notations animales et morales qui suivent. Ainsi, Sagana présente une tête aux cheveux raides et « hérissés comme un hérisson de mer ou comme un sanglier qui charge » (v. 27-28) ; l'irrégularité et l'abondance des épines du hérisson de mer sont suggérées par la redondance de termes évoquant le hérissément (*borret*, *asperis* en début et fin de vers) au point de transformer Sagana en boule de cheveux piquants ; l'image une fois mise en place, Horace l'anime au moyen d'une autre comparaison avec un sanglier qui se rue, les épines hérissées de colère agressive⁴¹. Que reste-t-il d'humain chez Sagana ? La même approche vaut pour Canidie, le monstre au cheveux de vipères (cf. v. 15-16), que l'enfant avait assimilé à un animal sauvage, *belua*, ou une belle-mère, *nouerca*, meurtrière⁴², la privant ainsi à la fois d'humanité et de sens moral. C'est ce dernier aspect qui s'incarne en Véia : « dépourvue de conscience », *abacta nulla [...] conscientia* (v. 29), elle est réduite à une bête, ce que confirment son acte – elle creuse la fosse de l'enfant – et ses grognements d'efforts, *ingemens* (v. 31). Enfin, Folia d'Ariminum, une « sorcière si connue dans la région de Naples qu'un rite magique sans sa participation est impensable »⁴³, complète le tableau en apportant, avec ses « désirs d'homme », *mascula libidinis* (v. 41), le bouleversement des normes sociales et sexuelles, puisqu'elle prend la place de l'homme dans l'acte charnel qu'elle pratique avec une femme⁴⁴. Elle fait ainsi pendant à Véia dont la besogne se présente comme le contrepoint négatif du travail agricole de la terre. Les « imprécations thyestéennes » de l'enfant, *Thyesteas preces* (v. 86), confirme cette perversion des valeurs en suggérant le cannibalisme le plus effroyable possible, celui d'un père dévorant son fils au cours d'un festin monstrueux destiné à donner naissance à une famille maudite. N'est-ce pas ici Horace, qui s'exprime par la bouche du *puer*, victime paradoxalement agressive⁴⁵, pour lancer un appel à ses concitoyens en proie à la guerre civile et les mettre en garde

³⁸ Conformément aux injonctions d'Aristote, *Poétique* 1449 b 24-28 et 1453 b 1-14 ; sur la pitié et la crainte, cf. aussi Platon, *Rép.* 387 b-c et *Phèdre* 268 c. Pour la catharsis, cf. *Politique* 1341 b 32 ss.

³⁹ *Les travaux et les jours*, 274-281 ; l'allélophagie y est explicitement mis en relation avec le comportement animal et l'absence « parmi eux » de justice.

⁴⁰ Cf. l'analyse de A. Ernout et A. Meillet, *Dictionnaire étymologique*, p. 510, à propos de *pius* ; L. C. Watson, *A Commentary*, p. 197, ne prend en compte que la notion de cruauté (*crudelia, immitia*).

⁴¹ Sur ces comparaisons, cf. L. C. Watson, *A Commentary*, p. 209-210.

⁴² Sur *nouerca* comme quasi synonyme de « meurtrière », cf. L. C. Watson, *A Commentary*, p. 194-195.

⁴³ L. C. Watson, *A Commentary*, p. 217.

⁴⁴ Cf. les références données par L. C. Watson, *A Commentary*, p. 218.

⁴⁵ Cf. v. 92 (*Furor*). L. C. Watson, *A Commentary*, p. 243, note le renversement de rôle par rapport à la tradition mais n'y voit qu'un « effet de piquant ».

contre la bestialité innée de l'homme ? C'est la capacité à maîtriser la violence de ses pulsions par la force de la volonté qui, seule, permet de différencier l'humain de l'animal, comme l'indique le catalogue mythologique de l'Épode 17.

Savoir dominer sa violence : le catalogue mythologique de l'Épode 17

Horace appuie l'appel à la pitié qu'il lance à Canidie sur une série d'exemples mythologiques (v. 8-18) qui indiquent que, si la violence réifie, sa maîtrise redonne à l'homme sa dignité. Deux d'entre eux mettent en scène Achille et sa capacité à dépasser sa colère : il se laisse apaiser par le roi de Mysie, Télèphe, *mouit* (v. 8), dont Horace stigmatise l'orgueil, *superbus* (v. 9), et accepte de guérir grâce à la rouille de sa lance la plaie qu'il lui avait faite à la cuisse huit ans auparavant⁴⁶ ; sensible à la supplication de Priam (v. 13-14), il accepte également de permettre les funérailles d'Hector et les lamentations rituelles, *luxere* (v. 11), en rendant son corps qu'il avait pourtant « voué aux oiseaux et aux chiens carnassiers », *feris / alitibus atque canibus* (v. 11-12). Ce dernier exemple est particulièrement intéressant du point de vue de l'analyse anthropopoiétique. En effet, l'hypotexte homérique mobilisé ici par Horace renvoie à l'instant où Achille est sur le point de basculer dans l'horreur : il refuse l'accord proposé par Hector, sous prétexte qu'il « n'est pas de pacte loyal entre les hommes et les lions, pas plus que loups ni agneaux n'ont des cœurs faits pour s'accorder » (*Il. XXII, 261-267*) et, au moment de la mort de son ennemi, il le voue aux chiens, refuse toute pitié et rêve de cannibalisme : « je voudrais voir ma colère et mon cœur m'induire à couper ton corps pour le dévorer tout cru », ὄμ' ἀποταμνόμενον κρέα ἔδμεναι (*ibid.*, v. 346-347). Il va donc jusqu'à la limite de l'humain, s'abandonnant à la force sauvage et brutale qui l'habite : il outrage le corps d'Hector, défigure sa beauté (cf. v. 396-404) et porte atteinte à son κλέος, ce qui a pour effet d'obscurcir le sien : il ne respecte plus les codes de la guerre et, semblable à un « lion au cœur sauvage » (*Il. XXIV, 41*), il n'a plus rien d'humain. C'est ce que suggère l'adjectif horatien *peruicax* (v. 14), qui renvoie tout à la fois à la colère inflexible d'Achille face à Agamemnon et face à Hector tant suppliant que mort. La double connotation de l'adjectif, négative et positive, souligne à la fois l'abaissement du héros (dont le désir d'omophagie évoque indirectement le meurtre du *puer* par les sorcières) et la grandeur héroïque de son pardon. Son excessive violence s'apaise en effet grâce à Priam qui, en un geste digne de pitié, *heu*, accepte de s'agenouiller devant celui qui lui a tué tant de fils et qui en appelle à l'affection filiale d'Achille : c'est donc la victime, faible et impuissante, qui rend son κλέος au héros en lui permettant de rentrer dans le code héroïque et de retrouver son humanité, indiquée par Horace dans l'évocation des pleurs funéraires des mères d'Ilion (v. 11).

Le dernier exemple mythologique est celui de la métamorphose par Circé des compagnons d'Ulysse, saisis non pas au moment de leur régression animale, concrètement montrée toutefois par le vocabulaire et la place des mots (*saetosa [...] membra, duris [...] pellibus*⁴⁷), mais lorsqu'ils quittent, *exuere*, leur corps de cochons pour retrouver « l'esprit, la voix et la beauté » propres au visage humain (v. 15-18). La réécriture horatienne de cet épisode homérique (*Od. X, 230-405*) met l'accent non sur le rôle d'Ulysse, simplement suggéré par l'ablatif absolu *volente Circa* (v. 17)⁴⁸, mais sur le retour à l'humain qui est d'ordre physique, *sonus [...] atque notus in voltus honor*, et, contrairement à Homère⁴⁹, intellectuel, *mens*. La magicienne incarne ainsi à la fois la force séductrice et aliénante des plaisirs (à

⁴⁶ Sur Télèphe, cf. P. Grimal, *Dictionnaire de la mythologie grecque et romaine*, Paris, PUF, 1994, p. 441-442.

⁴⁷ Les termes *saeta* et *pellibus* sont particulièrement appropriés aux animaux ; cf. J. N. Adams, *IF* 87, 1982, p. 102.

⁴⁸ L'accord de Circé n'intervient d'ailleurs qu'une fois Ulysse reçu dans son lit et uni à elle (v. 333-387).

⁴⁹ Cf. *Od. X, 239-240*.

laquelle cèdent les compagnons d'Ulysse) et la capacité à les dominer par la volonté (incarnée par « l'endurant Ulysse ») : elle est l'image de la part animale de l'homme, - ses pulsions -, qu'il faut savoir contrôler pour rester véritablement un homme. En insistant, par l'adverbe *tunc* qui renforce le participe *volente*, sur la nécessaire participation de Circé qui, seule, peut améliorer l'humain⁵⁰ ou le réduire à l'état de bête, Horace indique l'essentielle ambiguïté de Canidie sur laquelle nous voudrions conclure cette étude.

LE CHIEN, LA SORCIÈRE ET LE POÈTE : LES VISAGES DE CANIDIE

Figure récurrente dans les poèmes qui nous occupent, Canidie constitue l'un des nombreux liens qui rattachent les *Satires* aux *Épodes*⁵¹ : elle participe, avec l'aînée des Saganas, à la scène de magie à laquelle assiste Priape dans la *Satire* I 8 (v. 23-50) et elle est citée, comme empoisonneuse, dans les *Satires* II, 1 (v. 48) et 8 (v. 95). Elle apparaît dans l'*Épode* 3 (v. 8), conduit la cérémonie de sacrifice dans l'*Épode* 5 et c'est elle que le poète supplie dans l'*Épode* 17 où elle a le dernier mot⁵². Elle occupe donc, rien que dans les *Épodes*, presque un tiers du livre et son nom est mentionné aussi souvent que celui d'Auguste et de Mécène⁵³, ce qui atteste de son importance pour Horace. Que signifie donc Canidie ?

La morsure du chien : entre philosophie et poésie

Le premier élément du nom de Canidie évoque le chien, *canis*⁵⁴, rattachant ainsi la sorcière non seulement à la déesse Hécate, dont c'est l'animal favori⁵⁵, mais aussi à l'iambe et au poète Archiloque qui, comme elle, apparaît dans les *Satires* et les *Épodes*⁵⁶, notamment l'*Épode* 6 où il est, avec Hipponax (v. 12), le modèle littéraire et moral d'Horace : comme le note J. Mole, la morsure iambique s'unit à celle du chien cynique pour « se mettre au service du bien commun, attaquer le mauvais et les nombreuses formes de 'bestialité' » (p. 169) qu'incarne justement Canidie, dont la présence symbolique se devine aux vers 15-16 : « crois-tu que, si quelqu'un me mordait d'une dent noire, *atro dente*, je pleurerais, sans me venger, comme un enfant, *inultus ut flebo puer?* ». La « dent noire » de la critique virulente rappelle en effet la « dent livide », *dente livido*, de la magicienne, la seule qui lui reste depuis la perte de son dentier dans la *Satire* I 8 (v. 48) et qu'elle utilise, dans l'*Épode* 5, avant le sacrifice du *puer*, pour « ronger l'ongle jamais coupé de son pouce », *irresectum [...] pollicem* (v. 47-49). Ses ongles jamais coupés évoquent bien sûr, comme le remarque L. C. Watson,

⁵⁰ C'est le cas chez Homère où les compagnons d'Ulysse redeviennent des hommes « plus jeunes, plus beaux et de plus grande mine » (*ibid.*, v. 395-396) ou avec Pélis à qui Médée rend la jeunesse. Chez Homère, cette ambiguïté se dit à travers le symbolisme de la viande ; sur ce sujet, cf. E. J. Bakker, *Food for Song : Meat and Meaning in the Odyssey*, Cambridge UP, à paraître. Les figures de Circé et de Médée apparaissent respectivement dans les *Épodes* 17 (v. 15-18) et 16 (v. 57-58), Colchis étant évoqué en 3, 9-14 ; 5, 24 et 61-66 ; 16, 57-58.

⁵¹ Sur cet aspect, cf. J. Mole, « Philosophy and Ethics », p. 169, *The Cambridge Companion*, éd. S. Harrison, p. 165-180 et, *ibid.*, p. 93-104, L. C. Watson, p. 101.

⁵² Elle prend ainsi une valeur « programmatique », selon L. C. Watson, p. 101, in *The Cambridge Companion*, éd. S. Harrison, p. 93-104 et *A Commentary*, p. 541.

⁵³ Selon l'analyse de N. Holzberg, *Horaz : Dichter und Werk*, München, C. H. Beck, 2009, p. 96-113 (à propos des *Epodes*).

⁵⁴ Cf. L. C. Watson, *A Commentary*, p. 24.

⁵⁵ Les chiens sont réputés pour manger la chair des cadavres et hurler à la lune ; Horace les convoque dans sa *Satire* I 8 (v. 33-35), pour suggérer l'apparition de la déesse (avec les serpents pour Tisiphone et la lune rougeoyante) ; cf. aussi Sénèque, *Médée*, v. 840-842 (triple aboiement d'Hécate) et Plutarque, *Isis et Osiris*, *Œuvres Morales* V², § 71, 379d (le chien comme symbole d'Anubis et d'Hécate).

⁵⁶ *Satires* II, 3, v. 12 (source de son inspiration satirique) et *Épodes* 6 et 13 ; cf. J. Mole, in *The Cambridge Companion*, éd. S. Harrison, p. 168-169.

sa dimension infernale, qui l'assimile aux Furies, tout en lui permettant de gratter la terre ou de dépecer des corps, sans risque de voir ses coupures d'ongles utilisées contre elle, comme ingrédients dans un charme magique⁵⁷. Mais ils ont aussi une signification métapoétique si l'on se souvient de l'importance qu'Horace accorde au « lent travail de la lime », qui doit élaguer et polir le poème « jusqu'à défier l'ongle le mieux coupé »⁵⁸. Seul ce patient labeur permet d'imiter, puis de dépasser le génie grec⁵⁹. Le chien désigne, de façon allégorique, la poésie iambique archaïque que les poètes hellénistiques, comme Callimaque ou Léonidas⁶⁰, ont assimilée à cet animal, tandis que la figure de Canidie aux ongles jamais coupés évoque celle qu'Horace dresse de Lucilius dans la *Satire* I 4 : « il allait comme un fleuve bourbeux, *fluere lutulentus*, [...] bavard, paresseux devant le travail pénible d'écrire, *piger scribendi ferre laborem*, d'écrire bien » (v. 11-13) ; la formulation rappelle la fin de l'*Hymne à Apollon* de Callimaque, dans lequel le poète oppose, par la voix du dieu, le vaste cours boueux du fleuve d'Assyrie, symbole du μέγα βίβλιον, au pur filet d'eau qui s'épanche d'une source, image du petit poème travaillé, à la « pureté suprême », ἄκρον ἄωτον (v. 108-112). L'ongle de Canidie permet ainsi à Horace, par un subtil jeu d'assimilation, de se différencier de Lucilius, figure dominante du genre satirique⁶¹, tout en esquissant, dans les *Épodes*, un rapprochement avec la poésie d'invective érotique d'Archiloque et les iambes plus littéraires et plus modérés de Callimaque⁶².

De fait, Canidie, dans son ensemble, apparaît comme le reflet poétique des mythiques Iambé et Baubo, qui président à l'iambe⁶³, tout en fonctionnant, plus précisément, comme la bête noire d'Archiloque, Néoboulé⁶⁴. Cependant, contrairement aux modèles archaïques où les femmes ne s'expriment pas⁶⁵, Horace nous fait entendre les paroles de Canidie en alternance avec celles de Sagana, *alterna loquentes*, dans la *Satire* I 8 (v. 40), et il la laisse longuement parler, au discours direct, dans les *Épodes* 5 (v. 39-82) et 17 (v. 53-79). Ce faisant, il suggère la richesse symbolique et la portée poétique de Canidie : son ongle rongé montre qu'elle est meilleure poétesse que Lucilius, tandis que le fait même qu'elle le ronge, au lieu de le limer, indique le regard critique du poète sur un personnage qui lui est proche ; de fait, dans la *Satire* II, 1 (v. 39-48), Horace compare explicitement les charmes et les poisons de la magicienne, qui sont ses armes « contre ceux qu'elle n'aime point », *quibus est*

⁵⁷ L. C. Watson, *A Commentary*, p. 220-221.

⁵⁸ *Art poétique*, v. 323-324.

⁵⁹ C'est l'une des fonctions des métaphores latines, également utilisées pour désigner un genre ou dessiner un art poétique, selon A. Deremetz, *Le miroir des Muses. Poétique de la réflexivité à Rome*, Villeneuve d'Ascq, 1995. Sur la symbolique de l'animal chez Horace, cf. D. Voisin, « Les représentations animales chez Horace dans le livre II des *Satires* et les livres I à III des *Odes* : présence ou absence d'une transformation générique », *Rursus*, 2, 2007, en ligne <http://rursus.org/100>.

⁶⁰ Callimaque, fr. 380 Pf. à propos d'Archiloque ; Léonidas, *A. P.* VII, 408, v. 3, sur Hipponax. Cf. Otto, « R.E. », 2572-3, s.v. Hund.

⁶¹ Sur cet aspect, cf. C. Schlegel, « Horace and the Satirist's Mask : Shadowboxing with Lucilius », *A Companion to Horace*, éd. G. Davis, Blackwell Companions to the Ancient World, Literature and Culture, Chichester/Malden, MA, Wiley-Blackwell, 2010, p. 253-270 et J. Perret, *Horace*, Paris, 1959, p. 51-59. Sur la porosité générique de la satire, cf. C. C. Keane, *A Roman Verse Satire Reader : Selections from Lucilius, Horace, Persius and Juvenal*, BC Latin Readers, Mundelein, IL, Bolchazy-Carducci Publishers, Inc., 2010.

⁶² Cf. D. Mankin, qui analyse les transformations subtiles qu'Horace fait subir au modèle archilochéen, in « The *Epodes* : Genre, Themes, and Arrangement », *A Companion to Horace*, éd. G. Davis, p. 93-104. Sur l'iambique callimachéen et la symbolique de *momos* et *baskania*, cf. C. Kossaifi, « Momos », in *Dictionnaire littéraire de la nuit*, éd. A. Montandon, éditions Champion, Paris, à paraître.

⁶³ Cf. L. O' Higgins, *Women and Humor in Classical Greece*, Cambridge, 2003, p. 37-57 et A. Barchiesi, « Horace and Iambos : the Poet as a Literary Historian », p. 151, in *Iambic Ideas*, éd. A. Cavazzere, A. Aloni et A. Barchiesi, Lanham, 2001, p. 141-164.

⁶⁴ Cf. E. Fraenkel, *Horace*, Oxford, 1957, p. 63.

⁶⁵ Cf. L. O' Higgins, *Women and Humor*, p. 64 et 73.

inimica, à « ce poinçon », *bic stilus*, qu'il brandit contre ses ennemis⁶⁶. Canidie peut ainsi, à l'instar du poète, endosser plusieurs *personae*. Nous voudrions en explorer deux, celles qui mettent Canidie en résonance avec Hécube et Hélène, en un riche jeu de chiennes.

Jeu de chiennes : Canidie et Hécube

Dans l'Épode 17, comme nous l'avons vu, Horace met en parallèle Canidie et Achille, dont le nom éclate à la fin du vers 14, *Achillei*, en une terminaison iambique signifiante⁶⁷. Le désir d'Achille de dévorer tout cru le corps d'Hector caractérise donc aussi Canidie. Mais celle-ci est une femme et c'est donc vers un modèle féminin implicite qu'Horace nous dirige, à savoir Hécube : cette reine, accablée par une vieille qui est également inscrite dans le nom de Canidie, en lien avec *canus* et *canities*, manifeste, dans l'*Iliade*, le même désir d'omophagie en souhaitant « dévorer le foie (d'Achille) en y mordant à belles dents », ἦπαρ ἔχοιμι ἐσθήμεναι προσφῦσα⁶⁸. Si, dans l'épopée, ce souhait reste à l'état virtuel, la violence de la reine se concrétise dans l'*Hécube* tragique d'Euripide : après le sacrifice, sur le tertre d'Achille, de sa fille Polyxène et à la vue du cadavre méconnaissable de son fils Polydore, elle rejette violemment sa douleur de mère, son μέλος γοερόν, pour se faire furie vengeresse, entonnant un νόμον Βακχεῖον, un « chant de Bacchante » (v. 685-686) ; la rage de Canidie, qui condamne Horace, pleurant et implorant sa pitié, à une vie de souffrances en lui refusant le bonheur de la mort⁶⁹, sort que Polyxène reconnaissait aussi comme enviable (v. 213-215), l'apparente à la vieille reine, rendue cruelle par le décès de ses enfants, qui sont sa raison de vivre ; de même, la férocité de Canidie peut s'expliquer en partie par la conscience douloureuse de l'inefficacité de ce qui la fait exister, c'est-à-dire son art, *artis [...] nil agentis*, qui clôt tout à la fois ses paroles et le livre des *Épodes*. Tout comme Hécube s'enferme dans l'animalité de sa vengeance sans parvenir, contrairement à Achille, à dépasser la bestialité de la violence, Canidie est enfermée dans son personnage, minée par l'ironie du poète : elle reste une sorcière de comédie⁷⁰ sans atteindre la dimension épique des grandes magiciennes.

C'est ce qu'indique la tonalité canine de son nom, qui renforce le parallèle avec Hécube (et, par conséquent, avec Achille). La vieille reine restera en effet figée dans la violence infernale que symbolise le chien et, « sous la forme d'une chienne aux regards flamboyants », κύων [...] πύρσ' ἔχουσα δέργματα (v. 1265), elle sera « la pierre de la pauvre chienne », Κυνὸς ταλαίνης σῆμα, repère pour les marins » (v. 1273). En cela, elle se rapproche symboliquement d'Achille dont la tombe, qui domine l'Hellespont, sert de guide aux marins égarés⁷¹. Le parallèle que dessine Horace se révèle ainsi riche d'implications. Comme Hécube, dont le catastérisme immortalise « le feu », πύρσ', de la rage, la chienne Canidie est porteuse de malheur et de souffrances, surtout en ces « jours du chien », *canis dies*, où la terre brûlée par Seirios, assèche toute vie, et, comme Hécube, elle a pu être assimilée à une constellation, celle de la Canicule⁷². Mais, tout comme la fonction dévolue

⁶⁶ Cf. C. Schlegel, « Horace and the Satirist's Mask », p. 261 et 269.

⁶⁷ Et une forme plus rare que le simple *Achilli* ; cf. L. C. Watson, *A Commentary*, p. 550.

⁶⁸ XXIV, 209-214. De même, Héra est accusée de cannibalisme par Zeus désireux de souligner l'*hybris* de sa haine, *ibid.* IV, 34-36.

⁶⁹ Cf. L. C. Watson, *A Commentary*, p. 576. Les exemples de Tantale, Prométhée et Sisyphe (v. 13-17) sont à cet égard éclairants, d'autant plus qu'ils se trouvent aussi dans l'Épode 5 (v. 32-37), la malédiction du *puer* semblant s'être retournée contre Horace, victime de Canidie comme l'enfant (Watson, p. 26).

⁷⁰ Sur cet aspect, cf. L. C. Watson, *A Commentary*, p. 186 et notre première partie.

⁷¹ Cf. G. Nagy, *Le meilleur des Achéens. La fabrique du héros dans la poésie grecque archaïque*, tr. Fr., Paris, 1994, p. 389-392.

⁷² Cf. E. Oliensis, « Canidia, Canicula and the Decorum of Horace's *Epodes* », *Arethusa*, 24, 1991, p. 107-138 et E. Gowers, *The Loaded Table*, Oxford, 1993, p. 188-189. Sur la constellation du chien et ses effets négatifs

par les dieux à Hécube la lie paradoxalement à Achille, Canidie incarne la singulière alliance du poète et de son personnage. Car la sorcière porte en elle une part de divin, comme Hélène.

D'Homère à Stésichore : Hélène « la chienne » et Canidie

Dans l'Épode 17, Horace évoque « Hélène décriée », *infamis Helenae* (v. 42), blâmée, dans la version homérique, pour avoir causé la guerre de Troie en fuyant avec Pâris. Or, à quatre reprises dans l'*Iliade* et l'*Odyssée*, Hélène s'insulte elle-même en se traitant de « chienne », κύων (*Il.* VI 344 et 356), ou de « face de chienne », κυνώπις (*Il.* III 180 et *Od.* IV 145) endossant ainsi l'image d'une impudente et d'une effrontée⁷³. Un tel langage lui est propre et personne, dans l'épopée, ne lui parle ainsi ni se déprécie aussi violemment⁷⁴. D'après Margaret Graver, cette connotation négative a une portée générique en rapport avec une poésie du blâme, tout en permettant de sauver le poème épique lui-même : « seule Hélène peut se condamner elle-même, sinon la guerre deviendrait un objet de combat sans valeur »⁷⁵. Cette dimension métapoétique et réflexive de l'image se retrouve dans la Canidie horatienne : chienne divine, *canis dia*, selon l'une des significations de son nom, elle incarne une réflexion sur l'*ethos* poétique et sur les limites à imposer à la rage iambique⁷⁶. Son inflexibilité à la fin de l'Épode 17 fonctionne comme les injures qu'Hélène s'adresse à elle-même : parce qu'elle méprise les impératifs moraux, la colère iambique dans son déchaînement mine le poème et met la société en danger.

La rétractation d'Horace, qui rejoue la palinodie de Stésichore envers Hélène, si elle échoue à apaiser la colère de Canidie, sert donc à annoncer une autre forme de poésie, plus intériorisée et plus en phase avec le pouvoir. Comme le remarque Danielle Molinari, « l'anecdote de la palinodie du *uates* Stésichore, mise en abyme dans l'Épode 17, rend compte du sens global de la pièce qui est, prélude à l'œuvre lyrique, un poème du renoncement définitif à un art de la représentation, dont Horace s'est montré indigne par l'usage dévoyé qu'il en a fait (dans l'Épode 5). C'est à ce prix qu'il peut, par sa soumission au pouvoir des Muses et dans le respect de ses propres forces, retrouver l'inspiration créatrice »⁷⁷. La comparaison avec Stésichore permet à Horace de se présenter implicitement comme un *uates*, c'est-à-dire, selon le double sens du terme, comme un prophète véridique inspiré des dieux⁷⁸ et comme un compagnon politique du pouvoir⁷⁹, tandis que Canidie est tournée en dérision par l'humour du poète, qui souligne plaisamment la nature mensongère de sa lyre palinodienne, *mendaci lyra* (v. 39). Mais « la science véritable » de Canidie, *efficaci [...] scientiae* (v. 1), ne peut être congédiée au simple motif de la parodie dépréciative, même renforcée par l'opposition entre la mythique beauté d'Hélène et la laideur de la vieille Canidie⁸⁰. Si le

entre le lever de Sirius et celui d'Arcturus, cf. M. Detienne, *Les jardins d'Adonis. La mythologie des aromates en Grèce*, NRF, Gallimard, 1972 (1989, postface), p. 222-223 et *passim* ; C. Kossaiï, « *Opora*. L'automne entre mort et renaissance », p. 21-22 et 36-38, in *L'automne*, éd. A. Montandon, Presses Universitaires Blaise Pascal, coll. « Littératures », Clermont-Ferrand, 2007, p. 19-39.

⁷³ Telle est la symbolique traditionnelle du chien : cf. Homère, par exemple, *Il.* IX 372-3, XVIII 396 ; *Od.* VIII 319, XI 424, etc., Aristophane, *Cavaliers*, 289 ; Euripide, *Héraclès furieux*, v. 418-420 ; Esope, *Fables* 329 et 342 (fidélité du chien mais aussi sottise et avidité).

⁷⁴ Cf. M. Graver, « Dog-Helen and Homeric Insult », p. 41, *Classical Antiquity*, 14, 1995, p. 41-61.

⁷⁵ M. Graver, « Dog-Helen », p. 58.

⁷⁶ Cf. Oliensis, « Canidia, Canicula », p. 116-117 (sur l'iambe archilochéen).

⁷⁷ D. Molinari, « Problématique du 'uates' chez Horace », p. 218, *Noesis* « L'antique notion d'inspiration » n° 4, 2000, p. 197-231.

⁷⁸ Sur cet aspect, cf. Ph. Le Doze, « Les aristocrates romains et les poètes à l'époque augustéenne », p. 36-37.

⁷⁹ Sur cet aspect, cf. J. K. Newman, *The Concept of uates in Augustan Poetry*, Collection Latomus, Bruxelles, 1967, p. 51-52.

⁸⁰ Comme le fait L. C. Watson, *A Commentary*, p. 542.

poète reste maître de sa création, qu'il peut animer à sa guise⁸¹, celle-ci n'en est pas moins une des facettes de la personnalité poétique complexe d'Horace, dont l'art s'apparente à celui de son personnage⁸² ; être double comme l'est le poète des *Odes* métamorphosé en cygne, *biformis vates* (II 20, v. 2-3), elle est un élément essentiel de ce jeu de rôles que construit Horace. Reflet de la *persona* du poète, elle atteste de la subtilité avec laquelle il se met en scène et diffracte son identité en une multiplicité de *je* qui sont autant de masques ludiques⁸³, unissant expérience personnelle, culture livresque et fantaisie poétique. Comme le remarque Kirk Freudenburg à propos des *Satires*, « le *moi* qu'Horace nous montre (ou plutôt ses nombreux *moi* et parties de *moi*) est construit de souvenirs d'images, de souvenirs de schémas de présentation et de *moi* littéraires antérieurs »⁸⁴. Telle est aussi Canidie.

La sorcière horatienne, telle qu'elle apparaît dans la *Satire* I 8 et les *Épodes* 5 et 17, semble initier une réflexion sur la violence constitutive de tout être humain et de toute société, tout en entretenant avec le poète une relation ludique, d'ordre esthétique. Les tableaux se construisent en touches légères et se juxtaposent les uns aux autres, esquissant les images animées d'une œuvre en mouvement, « en construction », comme Horace l'indique plaisamment au début de la *Satire* I 8, où ce qu'il dit de Priape s'applique tout aussi bien aux sorcières qu'à ses propres vers : « j'étais autrefois un tronc de figuier, bois sans valeur, *inutile lignum*, lorsqu'un artisan, ne sachant ce qu'il allait faire de moi, un escabeau ou un Priape, se décida pour le dieu, *faber incertus scamnum faceretne Priapum, / maluit esse deum* ; je suis dieu depuis lors... » (v. 1-3). Comme l'ouvrier qui, en travaillant le bois, lui donne une noblesse tout en lui imposant une fonction, prosaïque, *scamnum*, ou sacrée, *deum*, selon son souverain bon plaisir, *maluit*, Horace donne vie à ses sorcières et affirme la puissance diabolique du poète ; mais il reste dans le clair-obscur de l'art, entre grotesque et pathétique, distanciation et identification, en un riche jeu sur les registres et sur les genres. Et c'est peut-être dans cette capacité à susciter et à défier les analyses les plus subtiles qu'il faut aller chercher le charme de ses sorcières, dans cette « feintise »⁸⁵ parfaitement maîtrisée d'un poète qui sait donner faim sans fin ni faim...

⁸¹ Cf. *Épode* 5, v. 49, *quid dixit aut quid tacuit ?*, « que dit ou que ne dit pas Canidie ? », expression qui rappelle certes le nécessaire silence dans les rituels magiques, mais qui a surtout une signification métopoétique.

⁸² Cf. D. Molinari, « Problématique du 'uates' chez Horace », p. 217. Sur l'analogie entre magie et poésie, cf. *Épître à Auguste*, v. 211-213. Notons également que Théocrite, dans son *Idylle II* (« Les magiciennes ») a su merveilleusement jouer de cette assimilation ; sur cet aspect, cf. C. Kossaifi, « L'art merveilleux de l'artisan : l'*Idylle II* de Théocrite », *La trame et le tableau*, éd. M. Briand, Poitiers, éditions de la Licorne, à paraître.

⁸³ Cette « poétique de l'ambiguïté » est si importante que B. Delignon en fait le sous-titre de son étude des *Satires* d'Horace ; sur la façon dont Horace se met en scène comme le premier lecteur de son œuvre ou fait de la réception de ses vers un thème poétique, cf. D. Feeney, « Becoming an Authority : a Roman Poet and his Readers », *Perceptions of Horace : A Roman Poet and His Readers*, éd. L. B. T. Houghton et M. Wyke, Cambridge/New-York, Cambridge University Press, 2009, p. 16-39.

⁸⁴ K. Freudenburg, « *Horatius Aneps : Persona and Self-revelation in Satire and Song* », p. 280, *A Companion to Horace*, éd. G. Davis, p. 271-290.

⁸⁵ Sur la notion de « feintise », cf. K. Hamburger, *Logique des genres littéraires*, Seuil, 1986, p. 208-209.

BIBLIOGRAPHIE

CITRONI M., « Horace's *Ars Poetica* and the Marvellous », *Paradox and the Marvellous in Augustan Literature and Culture*, éd. P. Hardie, Oxford University Press, 2008, p. 19-40.

DAVIS G., éd., *A Companion to Horace*, Blackwell Companions to the Ancient World, Literature and Culture, Wiley-Blackwell, Chichester/Malden, MA, 2010.

DELIGNON B., *Les satires d'Horace et la comédie gréco-latine : une poétique de l'ambiguïté*, Peeters, Louvain, Paris, Dudley, MA 2006.

HARRISON S., éd., *The Cambridge Companion to Horace*, Cambridge University Press, Cambridge, New-York, 2007.

MOREAU A. et TURPIN J.-Cl., éd., *La magie. Actes du colloque international de Montpellier (25-27 mars 1999)*, Montpellier, 2000, 4 volumes.

OLIENSIS E., « Canidia, Canicula and the Decorum of Horace's *Epodes* », *Arethusa*, 24, 1991, p. 107-138.

SCHWINDT J. P., « *Thaumatographia*, or 'What is a Theme ?' », *Paradox and the Marvellous in Augustan Literature and Culture*, éd. P. Hardie, Oxford University Press, 2008, p. 145-162.

WATSON L. C., *A Commentary on Horace's Epodes*. Oxford, Oxford University Press, 2003.