

Robin GLINATSI

DE LA SATIRE I, 4 À L'ÉPÎTRE AUX PISONS : MODALITÉS ET COHÉRENCE DU DISCOURS CRITIQUE HORATIEN

Pour un moderne, la théorie poétique antique se fonde sur deux textes devenus canoniques, la *Poétique* d'Aristote et le poème d'Horace que la tradition a globalement pris le parti de nommer *Art poétique*¹. À la Renaissance, certains érudits vont même jusqu'à fusionner les pensées critiques aristotélicienne et horatienne, dans l'idée que l'œuvre latine n'est, au fond, que la réécriture du traité grec² ; l'opération aboutit au façonnement d'un socle théorique homogène, sur la base duquel s'élaborent volontiers les commentaires accordés à l'*Art poétique*³. Au regard de la dimension paradigmatique que ce dernier a pu acquérir auprès des exégètes, des théoriciens et des poètes eux-mêmes, il paraît naturel de considérer que la réflexion horatienne sur l'art des Muses s'y trouve tout entière circonscrite. Il s'agit là d'une assertion que nous voudrions précisément remettre en cause dans le cadre de cette étude.

Un rapide examen du corpus horatien, remarquable par sa diversité, révèle en effet une propension du poète à interroger sa pratique scripturale au sein même de ses vers. Ainsi, à la manière de Callimaque, des νεώτεροι et de leurs continuateurs latins, Horace ne cesse d'afficher une sorte de bivalence reposant sur le principe de la réflexivité : il est, pour reprendre les termes de Philétas de Cos désignant Callimaque, « poète et tout à la fois critique⁴ ». Nombre de ses poèmes, prompts à caractériser leurs particularités thématiques et stylistiques, déploient un discours confinant à la théorie, mais une théorie nécessairement travestie. De fait, l'exploitation d'un genre déterminé induit la convocation d'un appareil terminologique précis, ainsi que la reprise de motifs et de procédés topiques. La satire, l'épode et l'ode parlent d'elles-mêmes, et de la poésie en général, en un langage qui leur est propre. Dans ces conditions, la pensée critique horatienne arbore une singulière variété, étant donné que chaque recueil générique fait la démonstration de son identité, de manière fragmentaire mais cohérente. Les *Épodes* tendent à construire ce que l'on peut appeler un art iambique, les *Satires* un art satirique et les *Odes* un art lyrique, tantôt sur la base de références explicites, tantôt à l'aide d'allusions implicites qu'il revient au lecteur de déceler. Il serait donc erroné de croire qu'un seul texte, de facture normative, pose un regard exhaustif sur les vues d'Horace en matière de poésie.

¹ Dans l'ouvrage qu'il consacre à la théorie poétique antique (*Einführung in die antike Dichtungstheorie*, Darmstadt, Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1973), M. Fuhrmann ajoute à ces deux œuvres majeures le *Traité du Sublime* du Pseudo-Longin.

² Voir M. T. Herrick, *The fusion of Horatian and Aristotelian literary criticism: 1531-1555*, Urbana, University of Illinois Press, 1946.

³ On peut ici mentionner le commentaire que l'érudite italienne Giovanni Fabrini publie à Venise en 1566 (*L'Opere d'Oratio poeta lirico commentate da Giovanni Fabrini da Fighine*). Si l'ouvrage donne la prédilection à l'étude des *Odes*, comme l'indique son titre, d'importants développements sont consacrés à l'*Art poétique* lui-même. À en croire l'analyse qu'en propose L. Borsetto (« La Poetica d'Horatio tradotta: contributo allo studio della ricezione oraziana tra Rinascimento e Barocco », *Orazio e la letteratura italiana: contributi alla storia della fortuna del poeta latino. Atti del Convegno svoltosi a Licenza dal 19 al 23 aprile 1993 nell'ambito delle celebrazioni del bimillenario della morte di Quinto Orazio Flacco*, Rome, 1994, p. 186 et suivantes), Fabrini ne voit dans l'explication paraphrastique de l'œuvre latine qu'un prétexte pour parler d'Aristote et appréhende l'épître horatienne comme la caisse de résonance du traité grec à Rome.

⁴ Cf. Strabon, *Géographie*, XIV, 2, 19.

Aussi s'agira-t-il pour nous de mettre en évidence, à travers quelques exemples éloquentes, la multiplicité des pôles théoriques que recèle le corpus horatien. Mais nous essaierons également de montrer que, des *Satires*, poèmes de jeunesse, à l'*Art poétique* (que nous appellerons désormais *Épître aux Pisons*), que l'on appréhende souvent comme l'œuvre marquant la fin de la carrière du poète⁵, quelques grands principes de composition apparaissent de façon récurrente, donnant à la réflexion critique d'Horace une certaine cohérence d'ensemble. Cette cohérence, du reste, ne repose pas sur de simples analogies thématiques, mais s'appuie aussi sur des similitudes d'ordre stylistique. Si, en effet, on confronte le discours théorique des *Satires* et des *Odes* avec celui qui affleure au sein de l'*Épître aux Pisons*, on constate que les modalités d'énonciation privilégiées par les premières sous-tendent de vastes développements incorporés à la seconde. Dans l'*Épître aux Pisons*, le propos prend volontiers un tour satirique, offrant une peinture mordante du poète délirant, qui méprise les aspects techniques de la composition en vers et marche « la tête en l'air », ou une tournure lyrique, comparant le renouvellement des mots de la langue à la caducité des feuilles d'un arbre.

LA THEORIE EN ACTE AU SEIN DES *SATIRES*

Comme l'affirme Quintilien au livre X de son *Institution oratoire*⁶, la satire est un genre typiquement latin et, par là même, récent lorsqu'Horace entreprend la rédaction de ses propres compositions satiriques. C'est sans doute l'une des raisons pour lesquelles le poète augustéen éprouve le besoin de consacrer des pièces entières à la définition ou, plus exactement peut-être, à sa définition de la *satira*. Les *Satires* I, 4, I, 10 et II, 1, entre lesquelles s'observent de nombreux points de contact, forment ainsi une sorte de triptyque dans lequel on trouve exposée la conception horatienne du genre satirique. Toutes convoquent d'abord la figure du devancier, Lucilius, que la tradition regarde comme le *primus inuentor* de la satire⁷. Ce titre confère aux poèmes luciliens une valeur paradigmatique, et c'est donc à travers leur prisme qu'Horace entend caractériser la forme générique investie. D'indéniables qualités sont reconnues au protégé de Scipion, mais un manque de soin apporté au style lui est explicitement reproché :

*Eupolis atque Cratinus Aristophanesque poetae,
atque alii, quorum comoedia prisca uirorum est,*

⁵ L'épître aurait alors été écrite entre 12 et 8 avant J.-C., c'est-à-dire au cours des cinq dernières années de la vie du poète. Pour un aperçu complet des arguments soutenant cette hypothèse de datation, voir O. A. W. Dilke, « When was the *Ars poetica* written? », *Bulletin of the Institute of Classical Studies*, 5, 1958, p. 49-57.

⁶ Quintilien, X, 1, 93.

⁷ En réalité, le premier auteur à avoir composé des *satirae* est Ennius, comme le rappelle Porphyryon dans sa scholie au vers 46 de la *Satire* I, 10 d'Horace. Mais, signale C. A. van Rooy (*Studies in classical satire and related literary theory*, Leiden, Brill, 1966, p. 32-33), la dimension satirique – au sens où l'entendent les auteurs s'adonnant au genre durant les siècles suivants – de ces compositions fait débat parmi les commentateurs modernes. D'aucuns avancent que le recueil ennien ne doit son nom qu'à son caractère hétérogène (le terme *satira* est alors envisagé dans son sens étymologique de mélange), certains textes consistant en des fables, d'autres en des pièces didactiques, d'autres en des exhortations morales, d'autres en des fragments autobiographiques, d'autres encore en des satires dans lesquelles Ennius tourne en dérision des types sociaux déterminés. Malgré la présence de ces dernières, l'élément satirique est, aux dires de ces exégètes, absent. C. A. van Rooy réfute un tel point de vue et affirme l'émergence d'une perspective satirique réelle au sein du recueil ennien, tout en concédant que son hétérogénéité textuelle demeure sans nul doute le facteur décisif dans sa dénomination. Quoi qu'il en soit, il ne s'agit là que de lointaines prémisses, et c'est bien l'œuvre lucilienne qui, en marquant un tournant décisif dans la conception antique de la satire, peut revendiquer la primauté dans le traitement du genre (voir K. Freudenburg, *Satires of Rome. Threatening poses from Lucilius to Juvenal*, Cambridge, University Press, 2001, p. 25).

*siquis erat dignus describi, quod malus ac fur,
quod moechus foret aut sicarius aut alioqui
famosus, multa cum libertate notabant.
Hinc omnis pendet Lucilius, bosce secutus
mutatis tantum pedibus numerisque, facetus,
emunctae naris, durus componere uersus.
Nam fuit hoc uitiosus : in hora saepe ducentos,
ut magnum, uersus dictabat stans pede in uno ;
cum flueret lutulentus, erat, quod tollere uelles ;
garrulus atque piger scribendi ferre laborem,
scribendi recte : nam ut multum, nil moror⁸.*

Si un homme méritait d'être mis en scène parce qu'il était méchant, voleur, adultère, assassin, ou infâme de quelque autre manière, les poètes Eupolis, Cratinus, Aristophane, et d'autres encore qui furent les représentants de la comédie ancienne, le flétrissaient avec un réel franc-parler. C'est d'eux que tient tout Lucilius, c'est eux qu'il a suivis, n'ayant changé que les pieds et les mètres, lui qui était spirituel, avait un flair subtil, mais se révélait grossier dans l'agencement de ses vers. Car c'est en cela qu'il péchait : souvent, pensant faire merveille, il dictait au pied levé deux cents vers en une heure. Il y avait, dans le flot boueux qu'il répandait, des choses qu'on eût voulu supprimer ; il était bavard, paresseux face au travail de l'écriture, de l'écriture correcte, car, pour ce qui concerne la quantité, je ne m'y attarde pas.

Lucilius a imposé à la *satura* des traits scripturaux qui font la spécificité du genre, en particulier cette *libertas*, héritée des auteurs de l'Ancienne Comédie, qu'il allie à une finesse d'esprit digne d'éloges. La notion, fondamentale, de franc-parler se signale par l'ambivalence des réactions et des interprétations qu'elle peut susciter. Comme le laissent entendre les vers liminaires de la *Satire* I, 4, que nous venons de mettre en exergue, la *libertas* a pour vocation principale la critique nominative d'individus dont il convient de stigmatiser les déviations comportementales, et à la portée morale évidente du concept se combine une dimension culturelle et politique qui lui donne une résonance toute particulière⁹. L'attaque *ad hominem* doit être louée lorsqu'elle permet la dénonciation de défauts qu'il est impératif de corriger ; mais, parfois proche de la calomnie, elle est également de nature à effrayer¹⁰. Le procédé mérite donc justification, et Horace, par un support qui lui est cher, celui de l'exkurs autobiographique, entreprend de légitimer sa conception de la satire, précisément fondée sur la mise en œuvre d'une grande liberté de parole :

*Liberius si
dixero quid, si forte iocosius, hoc mihi iuris
cum uenia dabis. Insuevit pater optimus hoc me,
ut fugerem exemplis uitiorum quaeque notando.
Cum me hortaretur, parce, frugaliter atque
uiuere uti contentus eo, quod mi ipse parasset :
« Nonne uides, Albi ut male uinat filius, utque*

⁸ *Satire* I, 4, 1-13 ; nous proposons nos propres traductions des textes d'Horace que nous citons.

⁹ Pour une étude claire et exhaustive du concept de *libertas* tel qu'il est mobilisé par Horace dans les *Satires*, voir B. Delignon, *Les Satires d'Horace et la comédie gréco-latine : une poétique de l'ambiguïté*, Louvain / Paris / Dudley, Peeters, 2006, p. 29 et suivantes.

¹⁰ La *Satire* II, 1, d'ailleurs, qui investit le cadre légal en imaginant un dialogue entre Horace et le juriste Trébatius, évoque le caractère répréhensible des *mala carmina* dans le droit romain. Les vers 82 et 83 semblent ainsi reproduire l'une des principales clauses que renfermait la loi des XII Tables au sujet des écrits diffamatoires. La satire, en cas d'abus, pouvait donc être légalement punie. La crainte que le satiriste inspire au peuple est mise en scène aux vers 33 et suivants de la *Satire* I, 4.

*Baius inops ? magnum documentum, ne patriam rem
perdere quis uelit. » A turpi meretricis amore
cum detereret : « Scetani dissimilis sis. »
Ne sequerer moechas, concessa cum uenere uti
possem : « Deprensi non bella est fama Treboni »
aiebat. « Sapiens, uitatu quidque petitu
sit melius, causas reddet tibi ; mi satis est, si
traditum ab antiquis morem seruare, tuamque,
dum custodis eges, uitam famamque tueri
incolumem possum : simul ac durauerit aetas
membra animumque tuum, nabis sine cortice. » Sic me
formabat puerum dictis¹¹.*

Si, d'aventure, j'ai un discours trop franc, trop enjoué, on sera indulgent et on m'accordera ce droit. Mon excellent père m'y a habitué, marquant chaque vice par des exemples afin de me le faire fuir. Quand il m'exhortait à vivre avec économie, modération, content de ce qu'il avait lui-même mis à ma disposition : « Ne vois-tu pas, me disait-il, comme le fils d'Albius vit mal et comme Baius se trouve dans l'indigence ? Bons exemples pour dissuader quiconque de dilapider son patrimoine ! » S'il voulait me détourner de l'amour honteux des courtisanes : « Sois différent de Scetanius. » Pour m'empêcher de fréquenter les femmes adultères, tandis que je pouvais prendre un plaisir permis : « Elle n'est pas belle, la réputation de Trébonius pris en flagrant délit, disait-il. Le sage t'exposera de manière raisonnée ce qu'il est mieux d'éviter, mieux de rechercher ; c'en est assez pour moi si je parviens à préserver la tradition héritée de nos ancêtres et à garder ta vie et ta réputation intactes tant que tu as besoin d'un gardien : dès que l'âge aura consolidé ton corps et ton âme, tu nageras sans liège. » Ainsi il formait mon enfance par ses paroles.

Plusieurs commentateurs, dont Kirk Freudenburg¹², ont assimilé la figure du père, telle qu'elle est dépeinte dans ces quelques vers, à la réincarnation de la *persona* satirique d'Horace. Le passage dévoile en effet ce qui peut être perçu comme un véritable « discours de la méthode », glosant le principe de *libertas*, soubassement de l'écriture satirique. S'il est permis de croire à la relative véracité de ce souvenir, il paraît donc plus sage de considérer que l'évocation du père est ici soumise à un effet de fictionnalisation¹³ en lien direct avec la perspective autoréférentielle de la *Satire* I, 4. Horace s'inscrit par conséquent dans le sillage de Lucilius lorsqu'il promeut le franc-parler dont son prédécesseur faisait usage près d'un siècle avant lui.

La question du style constitue néanmoins, nous l'avons évoqué, une pierre d'achoppement. Les vers luciliens sont « raboteux », et il n'est pas concevable pour un Augustéen, imprégné des valeurs esthétiques transmises par Callimaque et les νεώτεροι alexandrins, que le travail sur la forme soit occulté. La satire, quoiqu'elle relève du *sermo*, comme l'affirme Horace lui-même¹⁴, n'échappe pas à cette règle de composition fondamentale. D'ailleurs, Lucilius aurait convenu des insuffisances formelles de ses poèmes et aurait sans nul travaillé à leur correction si les destins l'avaient conduit jusqu'au siècle d'Auguste :

¹¹ *Satire* I, 4, 103-121.

¹² Voir K. Freudenburg, *The walking Muse: Horace on the theory of satire*, Princeton, 1993, p. 33.

¹³ Voir E. A. Leach, « Horace's *Pater Optimus* and Terence's *Demea*: Autobiographical fiction and comedy in *Serm.* 1.4 », *American Journal of Philology*, 92, 1971, p. 616-632, qui, de manière extrêmement convaincante, avance que la figure du *pater optimus* d'Horace a été modélisée à partir du personnage de Déméa issu des *Adelphes* de Térence

¹⁴ Cf. *Satire* I, 4, 39 et suivants.

*Fuerit Lucilius, inquam,
comis et urbanus, fuerit limatior idem,
quam rudis et Graecis intacti carminis auctor,
quamque poetarum seniorum turba ; sed ille,
si foret hoc nostrum fato delapsus in aeuum,
detereret sibi multa, recideret omne, quod ultra
perfectum traheretur, et in uersu faciendo
saepe caput scaberet, uiuos et roderet unguis¹⁵.*

Lucilius, je le dis, a pu être affable et fin d'esprit, il a même pu faire meilleur usage de la lime que l'initiateur d'un genre encore brut et inconnu des Grecs et que la foule des poètes plus anciens que lui ; mais si, par un coup du destin, il était descendu jusqu'à notre époque, il aurait apporté de nombreuses corrections à ses œuvres, retranché tout ce qui se porte au-delà de l'expression achevée, et, dans le travail du vers, il se serait souvent gratté la tête et rongé les ongles jusqu'au vif.

La pratique poétique, quel que soit le cadre générique qu'elle décide d'investir, ne doit jamais admettre la médiocrité¹⁶, et, de ce point de vue, la paresse lucilienne dans le soin apporté à l'écriture (*piger scribendi ferre laborem*) est hautement répréhensible¹⁷. Dans ce passage, Lucilius s'apparente bien moins à un poète qu'à un critique, qui applique à ses propres compositions la méthode correctrice à laquelle les philologues alexandrins, par exemple, soumettaient les grandes œuvres de la tradition grecque – les épopées homériques, surtout¹⁸. À la métaphore de la lime, qu'Horace utilisera à nouveau dans l'*Épître aux Pisons* pour réaffirmer la nécessité du culte de la forme¹⁹, s'ajoute l'emploi de termes soulignant le caractère presque technique de l'opération à laquelle se livre (se livrerait) ici le contemporain de Scipion. Il se forme notamment, par l'intermédiaire du verbe *recidere*²⁰, un jeu d'écho intéressant avec les vers de l'*Épître aux Pisons* qui décrivent les activités du vrai critique, soucieux de la correction de l'œuvre soumise à son jugement :

*Vir bonus et prudens uersus reprehendet inertes,
culpabit duros, incomptis allinet atrum
transuerso calamo signum, ambitiosa recidet
ornamenta, parum claris lucem dare coget,
arguet ambigue dictum, mutanda notabit ;
fiet Aristarchus, nec dicet : « cur ego amicum
offendam in nugis ? » Hae nugae seria ducent
in mala derisum semel exceptumque sinistre²¹.*

Un homme honnête et avisé critiquera des vers sans vigueur, fustigera des vers durs, accolera un signe noir aux vers plats en traçant un trait oblique avec sa plume, retranchera les

¹⁵ *Satire* I, 10, 64-71.

¹⁶ Cf. *Ars*, 372-373.

¹⁷ Voir H. R. Fairclough, « Horace's view of the relations between satire and comedy », *AJPb*, 34, 1913, p. 191, qui souligne, dans la *Satire* I, 10, l'attachement d'Horace au culte de la forme, malgré ses prétentions à l'amusement et au badinage (cf. en particulier *Satire* I, 10, 36-39).

¹⁸ Au sujet de l'approche philologique d'Homère à Alexandrie et à Pergame aux III^e et II^e siècles avant notre ère, voir J.-C. Jolivet, En cor Zenodoti, en iecur Cratetis : *recherches sur les études homériques à Rome et leur influence sur la poésie augustéenne*, Mémoire présenté à l'Université de Lille III sous la direction du professeur A. Deremetz en vue de l'habilitation à diriger des recherches, 2004, p. 41 et suivantes.

¹⁹ Cf. *Ars*, 291.

²⁰ L'emploi du verbe *recidere* procède d'une métaphore empruntée au domaine de l'horticulture (voir C. O. Brink, *Horace on poetry*, 2, *The "Ars poetica"*, Cambridge, University Press, 1971, p. 418).

²¹ *Ars*, 445-452.

ornements prétentieux, poussera à éclairer les passages obscurs, dénoncera les propos ambigus, marquera ce qui doit être changé ; il deviendra un Aristarque et ne dira pas : « Pourquoi offenserais-je un ami pour des bagatelles ? » Ces bagatelles mèneront le poète au-devant de sérieuses déconvenues une fois qu'il aura été moqué et mal accueilli.

Le père de la satire, genre cherchant pourtant à reproduire, sur le plan stylistique, la souplesse et la spontanéité de la conversation à bâtons rompus, se comporterait comme Aristarque de Samothrace, maître de la philologie alexandrine qui commenta Homère, ainsi que les lyriques et les tragiques grecs²². Ainsi, Horace fictionnalise à nouveau l'une des principales figures intervenant dans la définition de la *satura* ; au *pater optimus*, qui a inspiré et nourri la veine satirique du jeune poète grâce à une éducation morale fondée sur la stigmatisation nominale, succède la représentation d'un Lucilius philologue prompt à signifier l'importance du *labor limae*. *L'ars* doit être cultivée par le satiriste, bien que le genre ne se caractérise pas par un haut degré d'élévation.

Une telle exigence sous-tend également la réflexion sur la poésie lyrique qu'Horace déploie à l'intérieur des quatre livres des *Odes*.

L'ARS LYRICA A L'ŒUVRE DANS LES ODES

Plus encore que la satire, la poésie lyrique possède un langage et un système référentiel qui lui sont propres. Le poids de la tradition grecque, qui a rendu indispensable la convocation de certains τόποι, s'exerce sur la pratique du genre, et les modalités d'énonciation du discours critique, soumises à la *lex operis*, s'en trouvent nécessairement infléchies. Dans les *Odes*, le mécanisme de la réflexivité s'appuie néanmoins sur des procédés similaires à ceux que nous avons vus mobilisés au sein des « satires littéraires²³ ». La référence aux grands modèles auctoriaux constitue en particulier une voie d'accès privilégiée à la mise en question du genre et de ses particularités.

Alcée et Sappho, mentionnés dès la pièce liminaire du livre I²⁴, apparaissent comme deux des auteurs canoniques sous l'égide desquels Horace place ses vers. Alcée jouit même d'une faveur particulière au sein du *Carmen* I, 32, le poète augustéen y priant son luth de faire à nouveau résonner, mais en vers latins désormais, les chants du maître grec. S'y trouve esquissée une réflexion sur l'*imitatio* que le *Carmen* IV, 2, où affleure la figure de Pindare, reprend et prolonge. Penchons-nous, dans un premier temps, sur les six premières strophes du poème :

*Pindarum quisquis studet aemulari,
Iulle, ceratis ope Daedalea
nititur pinnis, uitreo daturus
nomina ponto.*

*Monte decurrens uelut amnis, imbres
quem super notas aluere ripas,*

²² Dans les faits, il ne semble pas que les satires luciliennes aient été considérées par leur auteur comme des espaces textuels destinés à voir s'exprimer le talent artistique du poète, mais comme une galerie de portraits pris sur le vif, dénonçant les turpitudes de la société romaine contemporaine (voir W. S. Anderson, « Ironic preambles and satiric self-definition in Horace "Satire" 2.1 », *Pacific Coast Philology*, 19 (1-2), 1984, p. 39 et suivantes). D'ailleurs, Lucilius, dans certains des fragments qui nous sont parvenus, fait lui-même l'aveu de son désintérêt pour le raffinement formel, pourtant en vogue dans le cercle littéraire qu'il fréquente (cf. en particulier Lucilius, *Satires*, II, 15).

²³ L'expression est de L. Ferrero (*La "Poetica" e le poetiche di Orazio*, Turin, Stabilimento tipografico editoriale, 1953, p. 4).

²⁴ Cf. *Ode* I, 1, 34.

*feruet immensusque ruit profundo
Pindarus ore,*

*laurea donandus Apollinari,
seu per audacis noua dithyrambos
uerba deuoluit numerisque fertur
lege solutis,*

*seu deos regesque canit, deorum
sanguinem, per quos cecidere iusta
morte Centauri, cecidit tremendae
flamma Chimaerae,*

*sive quos Elea domum reducit
palma caelestis pugilemue equomue
dicit et centum potiore signis
munere donat,*

*flebili sponsae inuenemue raptum
plorat et uiris animumque moresque
aureos educit in astra nigroque
inuidet Orco²⁵.*

Quiconque, Jullus, s'efforce de rivaliser avec Pindare s'élève sur des ailes qui, avec l'aide de Dédale, ont été enduites de cire et donnera son nom à la mer cristalline. De même que dévale de la montagne un fleuve que les pluies ont nourri au point de l'emporter au-delà de ses rives habituelles, de même bouillonne et s'élance, immense, Pindare à la bouche profonde, lui qui doit être gratifié du laurier d'Apollon, soit qu'à travers ses dithyrambes audacieux il roule des mots nouveaux et s'emporte en des rythmes affranchis de lois, soit qu'il chante les dieux et les rois, sang des dieux, par qui tombèrent les Centaures, sous une juste mort, et tomba la flamme de l'effroyable Chimère, soit qu'il dise ceux que la palme d'Élide ramène chez eux pareils aux dieux célestes, le pugiliste ou le cheval, et leur octroie un honneur plus estimable que cent statues, ou bien qu'il pleure le jeune homme enlevé à sa fiancée en larmes, qu'il conduise ses forces, son âme, ses mœurs toutes d'or jusqu'aux astres et les dispute au noir Orcus.

Par l'intermédiaire d'une *recusatio*, Horace décrit l'œuvre pindarique comme un paradigme inaccessible. Les dangers que comporte une entreprise d'*aemulatio Pindari* sont figurés par le fameux mythe d'Icare : tout poète osant se mesurer au Thébain connaîtra un sort comparable à celui du fils de Dédale, c'est-à-dire qu'il essuiera un échec cuisant venant punir une forme d'ὑβρις. Pindare est, par ailleurs, comparé à un fleuve au débit puissant en des vers d'une emphase particulièrement marquée. Il est assimilé à un « cours d'eau dévalant de la montagne », image dans laquelle le motif de l'inspiration semble prégnant²⁶. Le paysage représentant une montagne d'où s'écoule une rivière rappelle en effet le τόπος hésiodique de l'Hélicon et la rencontre du poète avec les Muses rapportée au seuil de la *Théogonie*²⁷. Le participe *decurrrens* décrit en outre un mouvement du haut vers le bas

²⁵ Ode IV, 2, 1-24.

²⁶ Voir M. C. J. Putnam, *Artifices of eternity: Horace's fourth book of Odes*, Ithaca / Londres, Cornell University Press, 1986, p. 52.

²⁷ Cf. Hésiode, *Théogonie*, 1-8. E. Romano (*Orazio. Odi ed Epodi, vol. II. Commento*, Rome, Istituto poligrafico e Zecca dello Stato, 1991, p. 854), pour sa part, souligne le « goût callimachéen » de la comparaison, le poète

semblable à la descente symbolique de l'inspiration, qui, après avoir pris son élan depuis la sphère divine, rejoint le monde terrestre et vient gagner le *uates*²⁸. Le catalogue des œuvres pindariques²⁹, qui débute au vers 10, continue de projeter une image noble et imposante de la poésie lyrique, d'en véhiculer une conception élevée, et ce bien que le contexte soit celui d'une *recusatio*.

L'apologie d'un modèle que nul ne saurait égaler semble, il est vrai, s'inscrire en faux contre la volonté horatienne de « jouer du même instrument » que ses prédécesseurs grecs³⁰. En réalité, le lien ne se tisse pas sur le plan de l'énoncé, mais sur celui de l'énonciation. Il n'a pas échappé à plusieurs critiques que les vingt-quatre premiers vers du *Carmen* IV, 2, alors même qu'ils rejettent l'idée d'une *aemulatio Pindari* et magnifient dans le même élan l'œuvre du Thébain, exhibent en fait un ensemble de procédés caractéristiques de la poésie pindarique³¹. Autrement dit, Horace pindarise cependant qu'il qualifie de « téméraire » et de « vain » le projet de se mesurer à Pindare. Les références au mythe d'Icare, aux Centaures et à la Chimère évoquent en effet la propension du lyrique grec à insérer dans le cœur de ses hymnes des éléments de facture mythologique³². De même, l'image du fleuve puissant est, selon les mots d'Angela Doriana Di Liddo, « typique du goût pindarique³³ », et, d'une manière générale, l'emphase des six strophes mises en exergue rappelle l'élévation stylistique du Thébain. Il semble donc y avoir une sorte de rupture entre l'énoncé du poème et la stratégie énonciative adoptée ; cette rupture n'est, selon nous, qu'apparente. De fait, si l'on se reporte en particulier à l'*Épître* I, 19 et à la conception de l'*imitatio* qui s'y trouve exposée³⁴, on constate qu'Horace n'entend pas rivaliser avec les modèles qu'il convoque, mais adapter le support thématique et métrique qu'ils offrent à la spécificité d'une écriture conditionnée par un cadre linguistique et idéologique particulier. Or, le thème sur lequel s'ouvre le *Carmen* IV, 2 ne correspond pas à l'*imitatio Pindari*, mais à l'*aemulatio Pindari*. Par conséquent, la tournure énonciative du passage étudié ne contredit pas l'idée formulée dans les vers liminaires, mais tend bien davantage à la soutenir. Le poète augustéen donne à voir une *imitatio Pindari* qui prime l'*aemulatio* ; son objectif n'est pas de surpasser Pindare, mais d'apparaître comme son incarnation romaine, d'être le premier à « annexer le chant [pindarique] aux cadences italiennes³⁵ ». Horace livre ainsi l'un des fondements de l'art lyrique qu'il développe à

alexandrin mobilisant avec une prédilection remarquable le motif de l'eau comme support à sa réflexion poétologique.

²⁸ Voir A. Deremetz, « La terre inspirée et le poète-paysan », *Noesis*, 4, 2000, p. 156-157, qui indique que l'inspiration, inscrite « dans un système duel » reposant notamment sur la dichotomie de la verticalité et de l'horizontalité, « relève d'une *semiosis* verticale ».

²⁹ Les vers 10 à 12, d'abord, se réfèrent de manière explicite à la pratique pindarique du dithyrambe ; le vers 13, par l'intermédiaire de la formule *deos regesque canit*, glosée dans la suite de la strophe, fait conjointement allusion aux hymnes et aux péans du Thébain ; la cinquième strophe du *carmen*, elle, pointe son attachement à l'épénicie, genre destiné à magnifier les athlètes vainqueurs aux grands jeux panhelléniques ; enfin, les vers 21 à 24 soulignent l'attrait pindarique pour le thrène, comme le signifie la présence de l'adjectif *flebilis* au début du vers 21.

³⁰ Voir à nouveau le rapport horatien avec Alcée dans l'*Ode* I, 32.

³¹ O. Seel (« *Maiore poeta plectro* (Horazens *Ode* IV, 2) », *Antike Lyrik*, éd. W. Eisenhut, Darmstadt, 1970, p. 149) se montre particulièrement sensible à ce décalage : « Die Form, in der das gesagt ist, bedient sich ihrerseits echt pindarischer Mittel und stellt einen höchstmöglichen Grad des dem Römer möglichen und erlaubten $\pi\upsilon\delta\alpha\rho\acute{\iota}\zeta\epsilon\upsilon\nu$ dar. »

³² Il est fait mention, chez Pindare, du combat opposant les Lapithes et les Centaures (cf. fragment 166 ; la numérotation des fragments correspond à celle en vigueur dans l'édition de W. H. Race), ainsi que du mythe de Bellérophon tuant la Chimère (cf. *Olympiques*, XIII, 84 et suivants).

³³ A. D. Di Liddo, « "*Pindarum quisquis studet aemulari*" (Hor. *Carm.* 4,2) », *Aufidus* 18 (53-54), 2004, p. 28.

³⁴ Cf. en particulier *Épître* I, 19, 21-34.

³⁵ Cf. *Ode* III, 30, 10-14.

travers l'ensemble du recueil des *Odes* : un principe d'imitation des modèles de la tradition grecque qui ne saurait être confiné à une entreprise de retranscription servile, mais qui doit procéder d'un effort d'appropriation, d'adaptation à un champ culturel défini (celui, dans le cas d'Horace, de la Rome des années 30 avant notre ère).

La suite du *Carmen* IV, 2 s'avère tout aussi intéressante pour notre propos. Les septième et huitième strophes de l'ode, placée, nous l'avons dit, sous le signe de la *recusatio*, accueillent une comparaison de Pindare et d'Horace sous-tendue par des représentations animales :

*Multa Dircaem leuat aura cycnum,
tendit, Antoni, quotiens in altos
nubium tractus : ego apis Matinae
more modoque,*

*grata carpentis thyma per laborem
plurimum, circa nemus uvidique
Tiburis ripas operosa paruus
carmina fingo³⁶.*

Un souffle puissant élève le cygne dircéen, Antonius, chaque fois qu'il est attiré vers les hautes nuées ; moi, à la manière de l'abeille du Matinus, qui butine l'agréable thym en un effort soutenu, je façonne humblement, dans les bois et sur les rives de l'humide Tibur, des vers issus de mon labeur.

L'assimilation du poète à une abeille se pose comme le parfait contrepoint de l'identification symbolique de Pindare avec un cygne. La dichotomie de l'élévation et de la petitesse, de la hauteur et de l'humilité s'exprime avec une singulière netteté. Plusieurs éléments lexicaux sont là pour en témoigner, tels les adjectifs *altos* et *paruus*, ainsi que le verbe *leuat*, qui caractérise l'ascension du Thébain vers la « cime des nuages » ; le terme s'oppose au participe *carpentis*, à l'aide duquel Horace pointe le vol en rase-mottes de l'abeille ne s'élevant jamais au-dessus du niveau des fleurs sur lesquelles elle se pose lorsqu'elle butine. Une opposition s'esquisse par ailleurs entre l'essor du cygne dircéen qui atteint les nuées sans effort et la grande activité de l'abeille qui, dans « sa course industrielle³⁷ », parcourt sans relâche (*per laborem plurimum*) les champs de fleurs de l'Apulie³⁸. C'est d'ailleurs le terme *labor* lui-même qui assure en priorité l'établissement de la comparaison entre le travail de l'insecte et celui du poète Horace, soucieux de façonner des *operosa carmina*, des « vers résultant d'un labeur ». L'idéal callimachéen d'une poésie finement ciselée, travaillée avec art et raffinement, ressurgit ici³⁹, selon des modalités naturellement différentes de celles que nous avons pu observer dans le recueil des *Satires*. La perspective philologique, fondée sur la peinture d'un Lucilius enclin à amender ses propres compositions, laisse place à un mode d'(auto)désignation symbolique ; l'image de l'abeille évoque en effet Callimaque et les μέλισσαι qui, à la fin de l'*Hymne à Apollon*, apportent à Déo les quelques gouttes puisées à la source pure et sacrée :

³⁶ *Ode* IV, 2, 25-32.

³⁷ La formule est empruntée à P. L. Smith (« Poetic tensions in the Horatian *recusatio* », *AJP*, 89, 1968, p. 62).

³⁸ Voir A. D. Di Liddo, « *Pindarum* », p. 41-42, qui remarque en outre que l'opposition entre la représentation de Pindare et celle d'Horace est soutenue par des indications toponymiques mettant en jeu les lieux d'origine des deux poètes.

³⁹ Voir P. Fedeli et I. Ciccarelli, *Q. Horatii Flacci Carmina. Liber IV*, Florence, Le Monnier, 2008, p. 153.

Ἀσσυρίου ποταμοῖο μέγας ῥόος, ἀλλὰ τὰ πολλά
λύματα γῆς καὶ πολλὸν ἐφ' ὕδατι συρφετὸν ἔλκει.
Δηοῖ δ' οὐκ ἀπὸ παντὸς ὕδωρ φορέουσι μέλισσαι,
ἀλλ' ἦτις καθαρὴ τε καὶ ἀχράαντος ἀνέρπει
πίδακος ἐξ ἱερῆς ὀλίγη λιβάς, ἄκρον ἄωτον⁴⁰.

Du fleuve assyrien aussi le cours est puissant, mais il traîne bien des terres souillées, bien du limon dans ses ondes. À Déo ses prêtresses ne portent pas l'eau de tout venant, mais celle-là qui sourd, nette et limpide, de la source sacrée, quelques gouttes, pureté suprême.

L'adjectif *paruus*, employé au vers 31, doit alors être considéré à l'aune des vues néotériques en matière d'écriture et interprété non seulement comme un signe d'humilité, mais aussi comme l'indice d'un positionnement critique privilégiant l'œuvre concise (le *paruum opus*). De ce point de vue, le terme peut être rapproché du vocable *tenuis* qu'Horace lui-même utilise de manière récurrente dans les *Odes* pour signifier son attachement aux valeurs esthétiques callimachéennes⁴¹.

Malgré la diversité générique qu'affiche le corpus des œuvres horatiennes, des lectures transversales tendent à mettre en lumière la cohérence du discours poétologique ou, plus exactement, des discours poétologiques que l'on peut y déceler. Dans le but de montrer que cette cohérence ne s'applique pas uniquement au contenu discursif, nous voudrions, à présent, nous intéresser à l'*Épître aux Pisons* et, plus particulièrement, aux passages qui, sur le plan stylistique, témoignent de l'expérience poétique de l'auteur et invitent à confronter le texte avec le reste de la production horatienne.

VARIATIONS STYLISTIQUES DANS L'ÉPITRE AUX PISONS

Il serait peu dire que l'*Épître aux Pisons* a, depuis l'Antiquité, fait l'objet d'interprétations globalement insensibles à ses particularités stylistiques. Assimilée à un art poétique, l'œuvre a souvent été soumise à une sorte de lissage, exégètes et commentateurs ayant eu tendance à se focaliser de manière exclusive sur la substance théorique, au détriment des modalités d'énonciation de la théorie.

L'épître ignore pourtant les canons scripturaux de la littérature technique avec une constance prompte à surprendre. Esprit satirique et lyrisme accompagnent ainsi la formulation de préceptes majeurs, renouant avec le discours poétologique tel qu'il s'exprime au sein des *Satires* et des *Odes*. La fin du texte est marquée par la description du *uesanus poeta*, qui fait immédiatement suite aux vers, commentés plus haut, dans lesquels Horace énumère les opérations de correction appliquées par le critique sincère et aguerri. Le passage réaffirme la prééminence de l'*ars*, de la discipline stricte à laquelle doit se plier la création poétique, mais à travers le prisme de l'*artifex*⁴². Après avoir dévoilé le versant positif de ce personnage théorique, Horace envisage son aspect négatif et se donne ainsi l'opportunité d'exercer sa verve satirique :

⁴⁰ Callimaque, *Hymne à Apollon*, 108-112 ; traduction empruntée à la CUF. À propos de ces vers, voir M. C. J. Putnam, *Artifices*, p. 55.

⁴¹ Cf. en particulier les *Odes* I, 6 et II, 16.

⁴² En 1905, E. Norden publie un article qui va exercer une influence majeure sur les commentateurs de la première moitié du XX^e siècle (« Die Composition und Litteraturgattung der horazischen *Epistula ad Pisones* », *Hermes*, 40, p. 481-528). Il y soutient que la structure de l'*Épître aux Pisons* procède d'une bipartition liée à la dichotomie fondamentale de l'*ars* et de l'*artifex*. Horace se serait en fait inspiré du modèle de répartition de la matière promu par l'εἰσαγωγή, type d'ouvrage théorique concis dont le but est de présenter de façon schématique les rudiments d'une discipline. Cette interprétation a été largement remise en cause par H. Dahlmann en 1953 (*Varros Schrift "de poematis" und die hellenistisch-römische Poetik*, Wiesbaden, 1953).

*Vt mala quem scabies aut morbus regius urget
aut fanaticus error et iracunda Diana,
uesanum teigisse timent fugiuntque poetam
qui sapiunt ; agitant pueri incautique sequuntur.
Hic, dum sublimis uersus ructatur et errat,
si ueluti merulis intentus decidit anceps
in puteum foueamue, licet « succurrite » longum
clamet « io ciues », non sit qui tollere curet.
Si curet quis opem ferre et demittere funem,
« qui scis an prudens huc se proiecerit atque
seruari nolit ? » dicam, Siculique poetae
narrabo interitum : deus immortalis haberi
dum cupit Empedocles, ardentem frigidus Aetnam
insiluit. (...)
Nec semel hoc fecit nec, si retractus erit, iam
fiet homo et ponet famosae mortis amorem.
Nec satis apparet cur uersus factitet, utrum
minxerit in patrios cineres, an triste bidental
mouerit, incestus : certe furit, ac uelut ursus,
obiectos caueae naluuit si frangere clatros,
indoctum doctumque fugat recitator acerbus ;
quem uero arripuit, tenet occiditque legendo,
non missura cutem nisi plena cruoris hirudo⁴³.*

Tout comme ils redoutent et évitent celui qu'affectent la gale, la jaunisse, les fureurs fanatiques ou la colère de Diane, les hommes sages craignent de toucher et fuient le poète délirant ; seuls les enfants le tourmentent et, dans leur imprudence, le suivent. Si lui, pendant qu'il hurle ses vers la tête levée en marchant à l'aventure, tombe, comme il arrive à l'oiseleur guettant les merles, dans un puits ou une fosse, il aurait beau crier au loin : « Au secours ! holà ! citoyens », il n'y aurait personne pour s'inquiéter de l'en tirer. Si quelqu'un s'occupait de lui venir en aide et de lui lancer une corde, je lui dirais : « Sais-tu s'il ne s'est pas jeté là-dedans à dessein et s'il ne refuse pas qu'on le sauve ? », et je lui raconterais la mort du poète de Sicile : désirant passer pour un dieu immortel, Empédocle se précipita de sang-froid dans le brûlant Etna. (...) Et celui-ci n'en était pas à son premier coup d'essai, et si on le tire d'affaire, il ne redeviendra plus homme et ne renoncera pas à l'amour d'une mort illustre. On ne voit pas bien pourquoi il s'acharne à faire des vers : a-t-il pissé sur les cendres de son père ou souillé d'un acte impur un endroit marqué par la sinistre foudre ? En tout cas, il délire, et, comme un ours qui a réussi à briser devant lui les barreaux de sa cage, ce lecteur féroce met en fuite l'ignorant et le savant ; mais celui qu'il a pu saisir, il le tient et le tue par ses lectures, telle une sangsue qui ne lâchera la peau qu'une fois repue de sang.

Les quatre premiers vers ménagent d'abord une transition abrupte du sérieux vers le plaisant ou, si l'on préfère, le léger ; la démence du poète déraisonnable est effectivement mise en relation avec une série de maladies dont certaines affectent le corps, d'autres l'esprit. Une telle comparaison, associée à la locution *qui sapiunt*⁴⁴, rappelle la quête philosophico-morale engagée par Horace dans les *Épîtres* du livre I. Au seuil de ce livre, l'auteur augustéen clame son intention d'abandonner les futilités de la poésie et de

⁴³ *Ars*, 453-476.

⁴⁴ C. O. Brink (*Horace on poetry*, p. 423) souligne le double sens de l'expression, qui désigne non seulement les hommes sains d'esprit, mais aussi ceux qui maîtrisent les rouages de l'art poétique et ne se laissent pas submerger par leur talent naturel.

s'adonner à une réflexion assidue sur les notions cardinales de *uerum* et de *decens*⁴⁵. Après avoir énoncé les termes de son projet, il oriente justement les prémices de sa démonstration vers le champ référentiel de la maladie⁴⁶ :

*Non possis oculo quantum contendere Lynceus,
non tamen idcirco contemnas liŕpus inungui ;
nec, quia desperes inuicti membra Glyconis,
nodosa corpus nolis prohibere cheragra. (...)
Fernet auaritia miseroque cupidine pectus :
sunt uerba et uoces quibus hunc lenire dolorem
possis et magnam morbi deponere partem.
Laudis amore tumes : sunt certa piacula quae te
ter pure lecto poterunt recreare libello⁴⁷.*

Tu serais incapable de porter ton regard aussi loin que Lyncée, mais, pour autant, tu ne mépriserais pas l'application d'un onguent si tu avais les yeux chassieux ; et, parce que tu désespères d'avoir jamais les membres de l'invincible Glycon, tu ne renoncerais pas à préserver ton corps de la chiragre noueuse. (...) Ton cœur bouillonne sous l'effet pervers de l'avarice et de la convoitise ? Il y a des mots et des formules grâce auxquels tu pourrais adoucir ta souffrance et te débarrasser, pour une bonne part, de ta maladie. Tu gonfles par amour pour la gloire ? Il existe des sacrifices expiatoires définis qui pourront te guérir si, l'âme pure, tu lis trois fois le rituel.

S'ensuit un long exposé prenant volontiers les accents de la parénèse et s'attachant, jusqu'à son terme, à dénoncer les principales affections de l'âme (avarice, convoitise, versatilité...). Dans l'*Épître aux Pisons*, en revanche, la perspective philosophique esquissée est rapidement déjouée par la référence aux enfants, qui se rient du *uesanus poeta* et trouvent amusant de le suivre. Le spectre inquiétant de la maladie de l'âme cède brusquement la place à l'évocation légère d'un *ludus puerilis*. Horace mobilise donc ici la technique discursive du *σπουδογέλοιοι*, ce passage insensible du sérieux au plaisant qu'il avait mis en œuvre pour l'écriture des *Satires* ; l'extrait suivant, issu de la *Satire* I, 1, l'atteste :

*Praeterea, ne sic ut qui iocularia ridens
percurram (quamquam ridentem dicere uerum
quid uetat ?) : ut pueris olim dant crustula blandi
doctores, elementa uelint ut discere prima, –
sed tamen amoto quaeramus seria ludo⁴⁸...*

Passons : je ne tiens pas à développer tout mon propos comme un homme qui s'amuserait à aligner les railleries (toutefois, rien empêche-t-il de dire la vérité en plaisantant ? Ainsi, les maîtres donnent parfois des friandises aux enfants pour qu'ils consentent à apprendre l'alphabet). Mais enfin, trêve d'amusement, parlons sérieusement.

C'est donc en recourant à une méthode stylistique empruntée aux *Satires* que l'auteur augustéen introduit le portrait du poète dément, incapable de maîtriser son *ingenium*, et qu'il achève dans le même temps sa réflexion sur l'art poétique. La fin du texte semble d'ailleurs témoigner à son tour de la pratique du *σπουδογέλοιοι*. Les deux comparaisons finales,

⁴⁵ Cf. *Épître* I, 1, 10-12.

⁴⁶ Il s'agit, en réalité, d'un τόπος de la philosophie morale.

⁴⁷ *Épître* I, 1, 28-37.

⁴⁸ *Satire* I, 1, 23-27.

celles de l'ours et de la sangsue, présentent en effet le *uesanus poeta* sous des jours radicalement différents. La première en fait une créature effrayante, à qui le *furor* poétique confère une force surhumaine ; la seconde, remarquable par son incongruité, l'assimile, de façon tout à fait inattendue, à un animal parasite dont le champ connotatif fait l'objet d'un malicieux renversement : loin de souligner les vertus médicinales de la sangsue⁴⁹, Horace clame son aptitude à rendre sa proie littéralement exsangue.

Nous voudrions clore cette étude sur la mise en lumière d'un autre passage de l'*Épître aux Pisons*, qui traite sur un mode lyrique de questions d'ordre lexical. Après avoir édicté quelques principes de composition fondamentaux⁵⁰, le poète de Venouse aborde le problème de l'exploitation des ressources de la langue et, en particulier, de la création de néologismes. Le façonnement de mots nouveaux, « marqués au coin du moment⁵¹ », est, d'après lui, une opération que l'on doit admettre, et il justifie son point de vue par l'intermédiaire d'un rapprochement avec un ensemble de manifestations naturelles :

*Vt silvae foliis †pronos† mutantur in annos,
prima cadunt
ita uerborum uetus interit aetas,
et iuuenum ritu florent modo nata uigentque.
Debemur morti nos nostraque ; siue receptus
terra Neptunus classes aquilonibus arcet,
†regis† opus, sterilisue †diu palus† aptaque remis
uicinas urbes alit et graue sentit aratrum,
seu cursum mutauit iniquum frugibus annis
doctus iter melius, mortalia facta peribunt,
nedum sermonum stet honos et gratia uiuax.
Multa renascentur quae iam cecidere, cadentque
quae nunc sunt in honore uocabula, si uolet usus,
quem penes arbitrium est et ius et norma loquendi⁵².*

De même que les forêts voient, dans la course emportée des années, leurs feuilles se renouveler, que les anciennes tombent, de même la vieille génération des mots disparaît, et les derniers nés fleurissent et deviennent vigoureux, à la manière des jeunes hommes. Nous sommes, avec nos ouvrages, voués à la mort. Soit que Neptune, accueilli par la terre, tienne les flottes à l'abri des aquilons, travail de roi, et qu'un marais longtemps stérile et propre à la rame nourrisse les villes voisines et sente le poids de la charrue, soit qu'un fleuve ait changé son cours défavorable aux moissons, instruit à suivre une route meilleure, les œuvres des mortels périront : aussi les ressources du langage sont-elles loin de conserver des honneurs et une grâce durables. Beaucoup de mots renaîtront, qui maintenant sont tombés, beaucoup tomberont qui sont à l'honneur aujourd'hui, si le veut l'usage, qui, en matière de langue, détient les pouvoirs de l'arbitre, du juge, du législateur.

L'intensité lyrique de ces vers

se fonde en particulier sur l'appréhension du temps qui, inexorablement, poursuit sa course et voue les œuvres humaines, si grandes et imposantes soient-elles, à la disparition. La formule aphoristique *debemur morti nos nostraque*, « poignante réminiscence

⁴⁹ Ces vertus étaient reconnues par les Anciens ; si Hippocrate et Galien n'en parlent pas, on trouve plusieurs témoignages chez Oribase et Caelius Aurelianus, aux IV^e et V^e siècles de notre ère.

⁵⁰ Notamment le principe de l'unité de l'œuvre (1 à 37), puis la nécessité de traiter un sujet en adéquation avec ses capacités poétiques et de veiller à l'agencement clair et logique de la matière.

⁵¹ Cf. *Ars*, 59.

⁵² *Ars*, 60-72.

simonidienne⁵³ », impose de manière explicite le thème de la mort, que les premiers vers de l'extrait annonçaient déjà sur un mode métaphorique, et il semble qu'Horace se soit évertué à décrire avec une emphase délibérée les amples travaux des hommes⁵⁴, prompts à domestiquer la nature, et à en pointer ensuite la caducité⁵⁵ par le biais d'une sentence lapidaire et tranchante (*mortalia facta peribunt*), ménageant par là même un effet de contraste saisissant. Nous retrouvons là des préoccupations inhérentes au corpus lyrique horatien, en particulier le fameux motif de la fuite du temps, face à laquelle les hommes sont impuissants ; dans les *Carmina*, le poète augustéen y trouve une riche source d'inspiration, qui lui dicte des vers restés célèbres :

*Tu ne quaesieris (scire nefas), quem mihi, quem tibi
finem di dederint, Leuconoe, nec Babylonios
temptaris numeros. Ut melius, quicquid erit, pati !
Seu pluris hiemes, seu tribuit Iuppiter ultimam,
quae nunc oppositis debilitat pumicibus mare
Tyrrhenum : sapias, uina liques et spatio breui
spem longam reseces. Dum loquimur, fugerit inuida
aetas : carpe diem, quam minimum credula postero⁵⁶.*

Toi, ne cherche pas – il est sacrilège de le savoir – quelle fin m'ont réservée, t'ont réservée les dieux, Leuconoé, et ne t'essaie pas aux calculs babyloniens. Comme il vaut mieux subir tout ce qui pourra être ! Que Jupiter t'octroie encore plusieurs hivers ou que ce soit le dernier, qui, maintenant, brise la mer tyrrhénienne contre les rochers altérés : sois sage, filtre tes vins, et, comme la vie est courte, supprime les longs espoirs. Tandis que nous parlons, le temps jaloux s'est enfui : cueille le jour, sans croire le moins du monde au lendemain.

Au sein de l'*Épître aux Pisons*, le discours didactique se pare donc d'atours lyriques, l'épistolier rapprochant deux univers – celui de la grammaire (et plus précisément la question de la création lexicale) et celui du cycle des temps, abondamment exploité par les poètes grecs – qui n'entretiennent pas de liens mutuels apparents. Les mots, quasiment promus au rang d'entités vivantes par leur mise en parallèle avec les feuilles des arbres, sont comparés à des êtres périssables, dont la vie, la mort et la renaissance sont régies par l'usage (*usus*), présenté comme l'équivalent linguistique de la nature. La sensibilité lyrique d'Horace a converti en une image poétique inattendue ce qui, dans le cadre d'un traité conventionnel, aurait pris la tournure d'un exposé rigide et prosaïque⁵⁷.

En définitive, la pensée critique horatienne se caractérise par une éminente pluralité. Elle déborde très largement le seul cadre de l'*Épître aux Pisons* et vient s'ancrer dans chacun des recueils génériques que l'auteur augustéen a composés ; elle emprunte alors un matériel terminologique et conceptuel précis, imposé par le genre lui-même. Ainsi, les arts satirique, iambique et lyrique développés par Horace complètent, ou éclairent parfois, les réflexions

⁵³ C. O. Brink, *Horace on poetry*, p. 479. Cette assertion traduit en effet la formule *θανάτω πάντες ὀφειλόμεθα*, attribuée à Simonide (cf. *Anthologie Palatine*, X, 105).

⁵⁴ On remarquera que ce n'est pas la mer elle-même, mais sa représentation divine, Neptune, qui, au vers 64, est soumise à l'action humaine (voir G. Calboli, « Quintilian and Horace », *Scholia*, 4, 1995, p. 94).

⁵⁵ La comparaison de la chute et de la repousse des feuilles avec le cycle des générations humaines se trouve d'abord chez Homère (cf. *Iliade*, VI, 145-149).

⁵⁶ *Ode* I, 11.

⁵⁷ Au sujet du caractère poétique de ces vers, voir également K. Büchner, *Studien zur römischen Literatur 10: Römische Dichtung*, Wiesbaden, Franz Steiner, 1979, p. 141.

théoriques menées au sein de l'*Épître aux Pisons*. On observe au demeurant la récurrence de grands principes d'écriture, énoncés en des termes et selon des procédés différents en fonction de l'environnement générique. L'exigence du travail long et assidu sur la forme ou la détermination du rapport au modèle auctorial confèrent au discours critique d'Horace une indéniable cohérence. Cette dernière, loin de se confiner à un système de reprises thématiques, se fonde en outre sur des analogies de facture stylistique. Les passages de l'*Épître aux Pisons* que nous avons commentés nous invitent à conclure que l'œuvre peut être qualifiée de testamentaire non pas parce qu'elle résume de manière exhaustive les convictions horatiennes en matière de création poétique, mais parce que, traversée d'accents lyriques et satiriques, elle s'offre comme un témoignage éloquent de l'expérience littéraire du poète.

BIBLIOGRAPHIE

- BORSETTO, L., « La Poetica d'Horatio tradotta: contributo allo studio della ricezione oraziana tra Rinascimento e Barocco », *Orazio e la letteratura italiana: contributi alla storia della fortuna del poeta latino. Atti del Convegno svoltosi a Licenza dal 19 al 23 aprile 1993 nell'ambito delle celebrazioni del bimillenario della morte di Quinto Orazio Flacco*, Rome, Istituto poligrafico e Zecca dello Stato, 1994, p. 171-220.
- BRINK, C. O., *Horace on poetry, 2, The "Ars poetica"*, Cambridge, University Press, 1971.
- BÜCHNER, K., *Studien zur römischen Literatur 10: Römische Dichtung*, Wiesbaden, Franz Steiner, 1979.
- DELIGNON, B., *Les Satires d'Horace et la comédie gréco-latine : une poétique de l'ambiguïté*, Louvain / Paris / Dudley, Peeters, 2006.
- DEREMETZ, A., « La terre inspirée et le poète-paysan », *Noesis*, 4, 2000, p. 155-179.
- DI LIDDO, A. D., « "Pindarum quisquis studet aemulari" (Hor. Carm. 4,2) », *Aufidus* 18 (53-54), 2004, p. 21-69.
- DILKE, O. A. W., « When was the *Ars poetica* written? », *Bulletin of the Institute of Classical Studies*, 5, 1958, p. 49-57.
- FERRERO, L., *La "Poetica" e le poetiche di Orazio*, Turin, Stabilimento tipografico editoriale, 1953.
- FREUDENBURG, K., *Satires of Rome. Threatening poses from Lucilius to Juvenal*, Cambridge, University Press, 2001.
- FUHRMANN, M., *Einführung in die antike Dichtungstheorie*, Darmstadt, Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1973.
- PUTNAM, M. C. J., *Artifices of eternity: Horace's fourth book of Odes*, Ithaca / Londres, Cornell University Press, 1986.
- ROOY, C. A. van, *Studies in classical satire and related literary theory*, Leiden, Brill, 1966.
- SMITH, P. L., « Poetic tensions in the Horatian *recusatio* », *American Journal of Philology*, 89, 1968, p. 56-65.