

Traduire, imiter, réinventer Horace à l'âge moderne

Nathalie Dauvois et Tristan Vigliano

Introduction

L'ensemble de ce numéro 18 de *Camenae*, le quatrième consacré à la réception d'Horace, à ces *Camenae horatianaes* que nous sommes si reconnaissants à Perrine Galand et Virginie Leroux de bien vouloir accueillir¹, est consacré à la réception variée des diverses œuvres d'Horace jusqu'au XVIII^e siècle et dans toute l'Europe, avec un accent tout particulier mis cette fois (après deux numéros centrés majoritairement pour le premier sur l'*ars poetica*, pour le second sur les *Satires* et les *Épîtres*), sur les *Odes* et les *Épodes*, mais aussi sur les passages et les continuités entre la réception latine et la réception vernaculaire du poète. Si la première partie, « Fortune des *Épodes* », s'intéresse d'abord et surtout à sa réception latine, avant de s'arrêter sur la réception française, la seconde partie du volume, après une ouverture néolatine qui fait du poète et critique Crinito un guide mais aussi un modèle aussi inventif qu'investi de cette imitation horatienne, s'attache aux traductions des odes en France et en Europe, tout en faisant leur place aux réinventions variées à l'aube de l'âge classique des satires et des épîtres.

La première partie de ce numéro s'intitule donc « Fortune des *Épodes* ». On peut voir dans ce sous-titre une forme d'ironie. En effet, de tous les recueils d'Horace, les *Épodes* ne sont ni le plus lu ni le plus étudié : c'est le moins qu'on puisse dire. Sans avoir été délaissées par la critique, elles n'ont manifestement pas reçu la même attention que le reste de son œuvre. Mais les poètes et commentateurs de la Renaissance ne les méconnaissent pas pour autant. Et c'est cette réception, en latin et en français, qui est ici interrogée. Notre hypothèse est qu'elle nous renseigne sur un genre complexe, dont le nom incertain, la définition hésitante, la variété thématique et métrique ont pu désarçonner certains lecteurs. Ce genre suscite une perplexité qu'on ne retrouve pas, du moins dans les mêmes termes, à propos des *Satires*, des *Épîtres* ou des *Odes*.

Bénédicte Delignon part justement de cette idée : cette forme poétique est déroutante. Ce qui l'amène à se poser cette question : constitue-t-elle une pratique cohérente, obéissant à des lois propres ? La présence d'une unité métrique apporterait à elle seule une réponse satisfaisante, si le poète ne sortait par moments du cadre que lui fournit le distique épodique. L'unité thématique qui consisterait à voir dans l'épode un genre de l'invective n'est pas plus assurée : la légitimité de cette invective se trouve parfois remise en cause. Dans les deux cas, pourtant, le titre d'*Iambes* – celui qu'Horace choisit pour son recueil – est justifié. On peut alors se demander pourquoi le poète a voulu imiter Archiloque, à qui ce titre est emprunté. Sans doute dans un but politique : provoquer un sursaut parmi les Romains, face au chaos qui règne dans les années immédiatement antérieures ou postérieures à la bataille d'Actium.

Une fois déterminée la nature de l'épode aux yeux d'Horace et de ses contemporains, notre parcours parmi les siècles peut commencer. Jean-Louis Charlet retrace l'histoire de cette forme à l'époque classique et dans l'Antiquité tardive, puis étudie sa réception dans la poésie latine du Quattrocento. Une nette évolution se dessine. Cleofilo fait la démonstration d'un savoir métrique que ne possède visiblement pas Quatrario : la césure devient plus rigoureuse, les synalèphes

¹ Nous remercions la revue d'être ainsi devenue le meilleur ambassadeur des travaux de recherche de l'équipe « Renaissances d'Horace » qui grâce au soutien de l'ANR a pu créer un site d'édition des éditions, commentaires et traductions humanistes d'Horace. Le *Camenae* 13, en octobre 2012, inaugura la série en s'intéressant notamment à la poétique d'Horace, à *L'autre poétique* ; le *Camenae* 17 de janvier 2015 portait sur les *Personae horatianaes, Personnes horatiennes d'auteur*. Le numéro actuel achève la publication des travaux de cette première phase du programme achevée en 2015. Robin Glinatsis nous avait ouvert la voie en juin 2012 avec le numéro 12 de *Camenae : Quo me rapit tempestas : l'œuvre d'Horace dans sa diversité*, dont la dernière partie abordait la question de la réception.

moins nombreuses. De même, chez Filelfo, la connaissance de ce mètre compliqué reste très incertaine, alors que Marulle, quelques décennies plus tard, parvient à une grande maîtrise. Et c'est ainsi qu'une pratique scolaire et académique laisse peu à peu la place à une véritable émulation avec Horace. Émulation parfois diversifiée selon le genre littéraire choisi par le poète, voire adaptée à une conception plus personnelle du vers utilisé.

Ailleurs, cette appropriation peut se heurter à des obstacles que Tristan Vigliano tente de mettre en évidence. En France, l'épode ne se constitue pas en genre littéraire. Pour comprendre pourquoi, il faut sans doute considérer les commentaires dont elle fait l'objet. Ces commentaires sont ici réunis et traduits, dans une présentation qui va d'Acron et Porphyryon jusqu'à Henri Estienne. En plus de signaler une forme complexe, ils indiquent une double concurrence, dont l'épode horatienne a souffert : avec l'épigramme, mais aussi avec l'épode entendue dans son sens pindarique. À quoi s'ajoute le fait que ce recueil d'Horace, souvent décrit comme un appendice des *Odes*, est étudié en dernier lieu dans les écoles. Il n'est pas étonnant, dans ces conditions, que la question de son unité reste un débat de philologues, dont seuls Ronsard et Rabelais semblent avoir brièvement tiré tout le profit possible.

Une réécriture de bien plus longue haleine se trouve sous la plume d'Antonio Geraldini. Cet Italien, poète lauréat et fonctionnaire au service des rois d'Aragon, est aujourd'hui surtout connu comme imitateur de Virgile. Martin Früh signale toutefois que ses contemporains voyaient en lui un émule d'Horace. Et de fait, il compose un livre d'épodes, dédié à Isabelle la Catholique. Ce livre fait usage de tous les mètres horatiens et reprend la structure bipartite du recueil imité. Mais cette imitation reste purement formelle, puisque Geraldini développe par ailleurs un contenu entièrement spirituel. Dans la deuxième partie de son recueil, qui est composée d'hymnes, il s'inspire des *goigs*, prières rimées en langue catalane. Observateur attentif de la vie littéraire de son temps, le poète démontre ainsi sa capacité à intégrer une forme vernaculaire dans un ouvrage de lyrique néo-latine raffiné.

Faut-il croire pour autant que seuls les mètres des *Épodes* ont été imités et seulement en latin ? Bien sûr que non. Une de celles qui connaît le succès le plus vif est l'épode II, « *Beatus ille qui procul negotiis...* ». Chantal Liaroutzos en étudie les différentes réécritures en français, depuis sa traduction par Jean Martin en 1544 jusqu'aux *Satires* de Vauquelin de la Fresnaye, publiées en 1605. À l'opposition topique des vies de cour et de campagne, les guerres de religion donnent une nouvelle actualité. Pibrac et ses *Plaisirs de la vie rustique* mettent à la mode un thème qui coïncide avec l'horizon d'attente de cette époque. Le modèle horatien est de plus particulièrement malléable : il peut être traité dans une perspective didactique, satirique ou pastorale, définissant dans tous les cas un style de vie, mais aussi d'écriture. Peu importe si le *locus amoenus* de l'épode II se dissipe ou non dans une pointe ironique. Il est devenu un véritable *lieu commun*, que chaque poète est libre d'habiter à sa manière.

La seconde partie ouvre plus largement le champ d'étude de cette réception d'Horace à l'ensemble des imitations, traductions, paraphrases et réécritures d'Horace du XV^e siècle au XVIII^e siècle, d'Italie en France, en Espagne et en Pologne. Si Du Bellay s'applique en 1549, dans sa *Deffence et Illustration*, à opposer imitation et traduction et à montrer qu'on ne saurait traduire les poètes sans les trahir ni sans trahir le génie de chaque langue (I, 6), alors que l'imitation permettrait au contraire d'augmenter et d'illustrer une langue nationale ainsi enrichie des plus belles dépouilles des langues anciennes, le cas ici examiné d'Horace montre à quel point il est difficile de séparer le concernant la démarche de l'imitation et celle de la traduction. Les traductions de pièces isolées, fréquentes dans la décennie des années 1530-1540 en France par

exemple², souvent œuvres de poètes, comme Saint-Gelais ou Peletier, servirent en quelque sorte de laboratoire aux imitations plus suivies ultérieures, tandis que les traductions des œuvres complètes d'Horace n'émergèrent qu'à la fin du siècle, après un demi-siècle ou davantage d'imitations³. Imitations et traductions sont parfois pratiquées de façon complémentaire et conjointe par les mêmes auteurs, ainsi de Peletier (traduisant les odes I, 31 et II, 16 des *Carmina* d'Horace tout en l'imitant dans d'autres pièces de ses œuvres de 1547) et au tournant des XVI^e et XVIII^e s. de Nicolas Rapin⁴ ou d'André Mage de Fiefmelin qu'analyse ici Julien Gœury. Jan Kochanowski offre peut-être, comme le montre Dimitri Garnarczyk, le meilleur exemple de la proximité entre traduction et imitation à l'âge de l'humanisme. Les traductions-imitations d'Horace occupent une place essentielle dans son œuvre, les *Pieśni* (*Chants lyriques*), textes qui eurent une influence décisive sur ses successeurs jusqu'au XVIII^e siècle.

Les *Carmina* d'Horace apparaissent ainsi à proprement parler comme le laboratoire de l'invention lyrique en Europe à la Renaissance, du point de vue des enjeux formels aussi bien que religieux et politiques de ces poèmes lyriques, comme l'illustrent nombre des études ici réunies. Si le premier enjeu des traducteurs ou imitateurs en langue vernaculaire est d'illustration de la langue, d'exploitation des richesses prosodiques et d'enrichissement lexical du vernaculaire, l'imitation formelle induit le plus souvent aussi adaptation non seulement aux circonstances mais aux aspirations politiques de leurs auteurs. Ainsi, selon Blandine Boulanger, l'ode horatienne est-elle pour Crinito le moyen de donner forme et d'exprimer sa nostalgie d'un âge d'or politique et culturel, celui des Médicis. De son côté Giacomo Comiati montre que l'imitation d'Horace dans une forme d'apparence aussi classique que celle de l'ode-Péan à Apollon de Monseigneur Della Casa permet une adaptation aux circonstances politiques et historiques d'écriture, dans la lignée même des grandes odes civiques d'Horace. Julien Gœury propose des analyses proches de la démarche d'André Mage de Fiefmelin dont les transpositions de certains poèmes des *Carmina*, fidèles à la forme et à la composition du texte horatien, lui permettent d'opérer des transferts d'un contexte romain antique à un contexte saintongeais actuel autant que du paganisme au

² Outre l'ode IV, 7 traduite par Mellin de Saint-Gelais, publiée en 1547 mais composée plus tôt, ici analysée dans la communication de Nathalie Dauvois et Paul Gaillardon, l'ode *Donec gratus eram* est traduite par Marguerite de Navarre, l'ode I, 23, *Vitas inuleo me similis, Chloë*, traduite (peut-être par Scève) dans le *Petit œuvre d'amour*, tandis que les 20 vers de l'ode I, 14 d'Horace en strophe asclépiade B sur le navire de l'état dans la tempête devient le dixième poème de la première centurie adressé par Jean de Boyssoné au duc de Savoie et qu'il intitule « imitation d'Horace ». Le cas de l'épode 2 d'abord traduit par Jean Martin, à la fin de sa traduction de l'*Arvadie* de Sannazar (1544) est évoqué dans ce même numéro par Chantal Liaroutzos.

³ Si l'on trouve nombre de traductions ponctuelles dès les années 1530-1540 (entre 1537 et 1547), on ne rencontre en effet pour Horace, à la différence de ce qui se passe pour Ovide et Virgile, aucune traduction de livres entiers avant la moitié du siècle et de l'œuvre complète avant la fin du siècle. Dans le seul cas de l'art poétique (1541) et dans un deuxième temps des satires (1549), les traductions italiennes et françaises précèdent les imitations vernaculaires. Ce n'est pas vrai au demeurant en Italie pour les satires de L'Arioste qui précèdent la traduction de Dolce. Les traductions de l'ensemble des Odes (1579) sont beaucoup plus tardives que les recueils qui imitent les *Carmina* d'Horace. Sur la traduction en France et en français d'Horace, voir J. Vignes, notice « Horace » de l'*Histoire des traductions en langue française, XV^e et XVI^e siècles*, sous la direction d'Y. Chevrel et J.-Y. Masson, tome 2 (sous la direction de V. Duché), Paris, Verdier, 2015, p. 1047-1072.

⁴ Voir l'étude et l'édition des œuvres de Nicolas Rapin par Jean Brunel : *Un poitevin poète, humaniste et soldat à l'époque des guerres de religion : Nicolas Rapin (1539-1608). La carrière, les milieux, l'œuvre*, Paris, Champion, 2002, 2 vol., notamment le chap. 8 de la 2^e partie « La synthèse d'une culture, les traductions, Rapin et Horace », notamment t. 2, p. 1252-1253 et 1300-1315, pour une étude détaillée où il montre comment Rapin adapte les textes d'Horace, notamment ses odes politiques, aux circonstances actuelles dans de libres imitations-paraphrases des odes III, 6 ou IV, 5 des *Carmina* mais s'efforce aussi d'imiter la mesure à la lyre antique (notamment dans les imitations des schémas des odes I, 5 et I, 15) avant de se consacrer au moment de sa retraite à Fontenay-le-Comte à des traductions plus systématiques des satires, des épîtres et des odes. Cf. l'édition de ses *Œuvres*, chez Droz, Genève, 1982-1984, 3 vol. par le même J. Brunel pour les traductions d'Horace souvent explicitement désignées comme telles, C. I, 1, 16, III, 1 (« Ode tournée de celle d'Horace »), III, 6, III, 9 (« Ode tournée de l'Horace »), III, 16 ; IV, 5 (« Ode tournée d'Horace et appropriée au Roy, estant en son armée contre les Reîtres »), Epode 7 (« Version de la VII^e épode d'Horace en vers mesurez ») ; « Traduction de la 1^e satire d'Horace », « version de la satire VI d'Horace du livre II » et cf. les traductions des épîtres I, 2, I, 6, I, 18, I, 19, éd. citée, t. 1, p. 336-341.

christianisme. Ces diverses contributions mettent également en lumière à quel point Horace offre, notamment dans ses odes, un modèle de poésie adressée, aux grands, aux pairs, aux amis, dans un ordonnancement de cette variété des adresses qui fonde la composition du recueil lyrique, dans le cas notamment de Crinito ou de Fiefmelin. Les trois dimensions que dégage, à propos de l'étude de ce dernier, Julien Goeury comme caractéristiques du modèle des *Carmina*, les dimensions formelle, morale et sociale, fondent en effet la fortune de ce recueil, en déterminant quelques constantes autant que des variantes selon la prédilection accordée à l'une ou à l'autre. Les traductions même de Mondot ou Laporte en France sont des hommages aux imitations qui les précèdent de Peletier, Ronsard ou Du Bellay comme le suggèrent ici Nathalie Dauvois et Paul Gaillardon.

L'ensemble de l'œuvre d'Horace se caractérise au demeurant à la fois par son énonciation singulière, par sa variété thématique et par une plasticité formelle qui favorise l'émergence de voix ou de programmes spécifiques. La communication de Clara Marias qui s'attache à montrer d'abord l'ampleur de la réception du poète en Espagne, et en offre un véritable état de la question, très complet, fait ainsi la part belle aux traductions-imitations d'un certain nombre de pièces horatiennes qui permettent aux poètes espagnols, en rivalisant, de trouver leur propre voix, ainsi notamment de l'épître I, 6, *Nihil admirari*, épître autobiographique d'Horace qu'Hurtado de Mendoza reprend en vers dans une libre traduction-imitation, qui combine imitation et expression autobiographique, à laquelle répondent la version en prose de Villén de Biedma qui est une traduction commentée qui en actualise la portée, et une version en vers anonyme du début du XVII^e siècle.

Régner s'empare de son côté dans ses satires, comme nous l'explique ici Suzanna Braund, du masque d'Horace pour imposer une voix plus rude, plus proche de Juvénal. Pourtant si Régner laisse de côté beaucoup de traits essentiels à la satire horatienne, comme l'autonomie du sage ou l'éloge de la retraite, les traits qu'il choisit et reprend avec prédilection chez Horace, par exemple sa peinture des fâcheux, participent profondément à l'élaboration de sa propre voix.

Vaenius crée à partir de l'œuvre d'Horace, tous genres confondus, des emblèmes qui en incarnent l'idée en même temps qu'ils illustrent la richesse du laboratoire poétique des formules horatiennes transposées dans l'édition de 1612 en divers langages, tandis que Gomberville réordonne l'ensemble réinventé par Vaenius en une galerie éducative *ad usum delphinum*, conjuguant texte et image, comme nous le fait découvrir ici Bernard Teyssandier.

L'œuvre si singulière d'Horace semble ainsi fournir aux poètes de la première modernité un modèle non seulement d'illustration de la langue, ou de poésie morale à valeur universelle mais aussi d'une écriture à la première personne, souvent engagée et particulièrement appropriée à l'élaboration d'une œuvre propre et singulière. C'est ce qui détermine sans doute, avec la souplesse et la variété des formes qu'il pratiqua, si l'on en croit du moins les cas ici examinés, dans leur diversité et leur convergence, sa fortune dans toute l'Europe de la Renaissance et de l'âge moderne.