

Bénédicte DELIGNON

L'IAMBE DANS L'ŒUVRE D'HORACE : REPRÉSENTATION ET FONCTION D'UNE FORME POÉTIQUE SINGULIÈRE

Les *Épodes* sont certainement le recueil d'Horace qui dérouté le plus. On est d'abord surpris par l'obscénité de certaines pièces : on pense bien sûr aux épodes 8 et 12, dans lesquelles le poète décrit sans ménagement la nudité repoussante de deux vieilles maîtresses¹. François Villeneuve va jusqu'à regretter qu'Horace ait laissé subsister ce qu'il regarde comme des pièces de jeunesse du plus mauvais goût². On est également frappé par l'éclectisme du recueil, où se côtoient épodes à la sorcière, épodes érotiques d'inspiration élégiaque, épodes à tonalité satirique et épodes politiques³.

Au moment d'étudier sa postérité, il n'est peut-être pas inutile de se demander dans quelle mesure l'épode constitue, aux yeux d'Horace et de ses contemporains, sinon un genre, sinon une forme clairement identifiée, du moins une pratique poétique qui a sa cohérence, ses caractéristiques propres et sa raison d'être. C'est dans cette perspective que nous proposons ici un bref état de la question et quelques pistes de lecture.

L'ÉPODE : UN POÈME COMPOSÉ EN DISTIQUES ÉPODIQUES ?

Ce n'est sans doute pas Horace qui a intitulé son recueil *Epodi*. Tous les témoignages allant en ce sens sont tardo-antiques, donc peu fiables⁴, et lorsqu'Horace désigne lui-même le recueil, il emploie le terme d'*iambi*⁵. Mais la question importe finalement assez peu : *epodi* et *iambi* sont, depuis Archiloque, des termes à peu près équivalents.

Comme son nom l'indique, l'*epodos* (*stichos*) est un vers qui vient après un autre vers auquel il répond. Par synecdoque, l'épode désigne ensuite le distique formé de ces deux vers, puis tout un poème composé en distiques épodiques. Dans la mesure où nous avons perdu une grande partie de la production poétique grecque archaïque, il est difficile d'affirmer qu'Archiloque est l'inventeur de l'*epodos*. Il est certain, en revanche, qu'il en constitue un représentant majeur au point que, pour les Anciens, Archiloque et la forme épodique sont étroitement associés⁶. Or Archiloque compose ses distiques épodiques en

¹ Le poète fait ainsi mention, dans l'épode 8, des *mammae putres*, du *uentris mollis* et même du *turpis podex* de sa vieille maîtresse.

² F. Villeneuve, *Horace. Odes et Épodes*, Paris, Les Belles Lettres, 1929 (1991), p. 198. Il regarde comme un progrès le fait que les *Odes* I, 25, III, 15 et IV, 13 reprennent le même thème en s'interdisant toute obscénité, « dans une forme où plus rien ne heurte le goût » (n. 1 p. 218). C'est évidemment ne pas comprendre que les *Épodes* et les *Odes* ne répondent pas aux mêmes lois génériques et que la poétique érotique des premières ne saurait être de la même nature que la poétique érotique des secondes.

³ Pour les épodes à la sorcière, voir *Épodes* 5 et 17. Pour les épodes érotiques d'inspiration élégiaque, voir *Épodes* 11, 14 et 15, où l'on retrouve les motifs du *seruitium amoris*, du *paraclausithyron*, du rival amoureux, du feu de la passion. Pour les épodes à tonalité satirique, voir l'*Épode* 4, qui stigmatise un parvenu. Pour les épodes politiques, voir l'*Épode* 9 sur la victoire d'Actium, qui préfigure l'*Ode* I, 37, ou encore l'*Épode* 16 qui chante les îles Fortunées, utopie qui n'est pas sans rappeler la quatrième *Bucolique* de Virgile.

⁴ Voir A. Cavarzere, *Orazio. Il libro degli Epodi*, Venise, Marsilio ed., 1992, p. 9-14. S. Harrison, « Some generic problems in Horace's *Epodes* or On (not) being Archilochus », *Iambic Ideas. Essays on Poetic Tradition from Archaic Greece to the Late Roman Empire*, éd. A. Cavarzere, A. Aloni, A. Barchiesi, Lanham (MD), Rowman and Littlefield, 2001, p. 176-177, considère cependant que l'hypothèse ne doit pas être complètement rejetée.

⁵ *Epist.* I, 19, 23.

⁶ Voir G. Tarditi, *Archiloco : introduzione, testimonianze sulla vita e sull'arte, testo critico, traduzione*, Rome, Ed. dell'Ateneo, 1968, *Testimonia de metris Archilochi*, 212-216 ; M. L. West, *Iambi et Elegi Graeci Ante Alexandrum Cantati*.

vers iambiques, c'est-à-dire en vers dont le pied de base est l'iambe⁷. C'est pourquoi il nomme indifféremment ses poèmes écrits en distiques épodiques des *epodoi* ou des *iamboi*, pour les distinguer notamment des vers élégiaques qu'il produit par ailleurs. Cette forme métrique illustrée par Archiloque correspondait à un type particulier de performance, pour utiliser l'anglicisme cher aux spécialistes de lyrique grecque : les *epodoi* ou *iamboi* étaient accompagnés de musique, mais ils n'étaient pas chantés⁸.

Lorsqu'Horace désigne ses poèmes du nom d'*iambi* et lorsque la postérité tarde-antique les regroupe sous le titre d'*Epodi*, c'est avant tout en tant qu'ils assument l'héritage métrique d'Archiloque. Dans l'épître I, 19, il situe ainsi sa filiation avec Archiloque sur un plan strictement métrique :

*Libera per uacuum posui uestigia princeps,
non aliena meo pressi pede. Qui sibi fidet,
dux reget examen. Parios ego primus iambos
ostendi Latio, numeros animosque secutus
Archilochi, non res et agentia uerba Lycamben⁹.*

Le premier, j'ai porté de libres pas dans un domaine encore vacant, je n'ai pas posé mon pied dans les traces d'un autre. Qui aura confiance en soi prendra la tête et conduira l'essaim. Moi le premier, j'ai fait connaître au Latium les iambes de Paros, imitant les rythmes et la vivacité d'Archiloque, non pas ses sujets ni ses mots qui s'acharnent contre Lycambès.

On peut s'étonner de voir Horace se proclamer le *primus inuentor* de l'iambe latin : le mètre iambique n'est pas une nouveauté à Rome ; le sénaire iambique, en particulier, est très employé par les poètes comiques. Mais le sénaire latin est très différent du trimètre grec. Ce dernier est formé de six iambes, le deuxième et le quatrième pieds étant obligatoirement purs, avec une brève qui reste brève. Seuls les premier, troisième et cinquième pieds peuvent donner lieu à des substitutions : la brève peut être remplacée par deux brèves ou une longue. Le schéma du trimètre iambique peut se noter ainsi :

$x - U - / x - U - / x - U \underline{U}$ (x = U ou - ou U U)

Ce n'est donc pas la structure métrique x – qui se répète 6 fois, mais la structure x – U – qui se répète trois fois : le vers est divisé en 3 mètres et non plus en 6 pieds ; c'est ce qui permet de parler de trimètre. Le sénaire iambique latin, quant à lui, est composé de six iambes, mais dans les cinq premiers pieds la brève peut être remplacée par une longue ou deux brèves. Le schéma métrique du sénaire peut se noter ainsi :

Vol. I : *Archilochus, Hipponax & Theognidea*, Oxford, Clarendon, 1989 (2^e édition), fr. 168-204 ; L. Rossi, « Asynarteta from the Archaic to the Alexandrian poets », *Arethusa* 9, 1976, p. 223-229.

⁷ L'iambe est un pied composé d'une syllabe brève et d'une syllabe longue, noté U –.

⁸ C'est pourquoi la question de savoir s'il faut, ou non, inclure l'iambe dans la poésie lyrique, qui est fondamentalement une poésie mélodie (chantée), fait débat parmi les spécialistes de poésie grecque archaïque. Mais la question n'est évidemment pas centrale pour Horace, dont la lyrique n'est pas composée en vue de la performance. Sur ces questions de genre lyrique, voir C. Calame, « Réflexions sur les genres littéraires en Grèce archaïque », *Quaderni Urbinati di Cultura Classica* 17, 1974, p. 113-128 et « La poésie lyrique grecque, un genre inexistant ? », *Littérature* 111, 1998, p. 87-110 ; F. Budelmann, « Introducing Greek Lyric », *The Cambridge Companion to Greek Lyric*, Cambridge, 2009, p. 2-7. Sur la lyrique d'Horace et son rapport à la musique et à la performance, voir L. Rossi, « Orazio, un lirico greco senza musica », *Seminari Romani di cultura greca*, 1, Rome, Università di Roma, 1998, p. 163-181 = « Horace, a Greek Lyric without Music », *Horace, Odes and Epodes*, Oxford, New York, 2009, éd. M. Lowrie 2009, p. 356-377.

⁹ Horace, *Epist.* I, 19, 21-25. Pour toutes les citations qui suivent, nous donnons les traductions de F. Villeneuve, en les modifiant légèrement.

x – / x – / x – / x – / x – / U U (x = U ou – ou U U)

Il ne peut donc pas être divisé en trois unités métriques et l'on ne peut pas parler de trimètre¹⁰. Lorsqu'un poète latin conserve systématiquement un deuxième et un quatrième pieds purs, il s'impose une contrainte métrique qui n'est absolument pas naturelle en latin : il cherche à « faire grec ». Contrairement à ce qu'il affirme, Horace n'est pas le premier à s'être livré à cet exercice métrique. Avant lui, Catulle a composé des *carmina* en trimètres iambiques : les *carmina* 4, 29 et 52. Mais contrairement à Horace, Catulle emploie le trimètre iambique *kata stichon* et ne l'insère pas dans un distique épodique. De ce point de vue, Horace est bien le premier à avoir adapté en latin la métrique iambique d'Archiloque, caractérisée par son recours au distique épodique.

Il est difficile, cependant, de définir l'épode latine à partir de ce seul critère métrique. Comme Horace le suggère lui-même, la métrique archiloquienne constitue un cadre à partir duquel tous les jeux sont possibles. Après s'être présenté comme celui qui, le premier, a adapté le mètre d'Archiloque à la langue latine, il poursuit :

*Ac ne me foliis ideo breuioribus ornes
quod timui mutare modos et carminis artem,
temperat Archilochi Musam pede mascula Sappho,
temperat Alcaeus, sed rebus et ordine dispar,
nec socerum quaerit, quem uersibus oblinat atris,
nec sponsae laqueum famoso carmine nectit.
Hunc ego, non alio dictum prius ore, Latinus
uulgani fidicen, inuat inmemorata ferentem
ingenuis oculisque legi manibusque teneri.*¹¹

Et n'allez pas orner mon front d'une moindre couronne parce que je ne me suis pas risqué à changer les nombres et la facture de sa poésie : la mâle Sappho règle le pas de sa muse sur la marche d'Archiloque, et de même fait Alcée ; mais, différent par les sujets et la disposition, il ne cherche pas un beau-père pour le barbouiller de la noirceur de ses vers, il ne tresse pas, dans des chansons diffamatoires, de lacet pour une fiancée. Aucune bouche auparavant ne l'avait fait entendre et moi, le citharède latin, je l'ai fait connaître à tous. Il me plaît, quand j'apporte de l'inédit, d'être lu par de nobles yeux, d'être tenu par de nobles mains.

D'après Horace, Sappho et Alcée ont eux-mêmes imité le mètre d'Archiloque. Or les deux poètes de Lesbos n'ont jamais composé de distiques épodiques. Horace s'appuie ici sur une conception large du mètre archiloquien : est archiloquien tout mètre composé à partir d'iambes, qu'il soit ou non inclus dans un distique épodique. C'est ce qui lui permet de faire de Sappho et d'Alcée les héritiers d'Archiloque. Sur le plan de l'histoire de la métrique, une telle interprétation ne va pas de soi, mais l'important pour Horace n'est pas ici de reconstituer l'histoire du mètre iambique, mais de s'inscrire dans la filiation de tous les grands poètes lyriques grecs, tout en se présentant comme un innovateur. En faisant de l'iambique d'Archiloque une forme qui a rapidement évolué sous l'influence des poètes de Lesbos, il suggère qu'en adaptant le distique épodique en langue latine, il a lui aussi ouvert tout un champ de possibles métriques, il a inauguré une poésie latine en mètres lyriques, avec toute la variété qu'offre la production métrique grecque. Il fait bien sûr allusion aux deux grandes étapes que constituent, dans son œuvre, les *Épodes* et les *Odes* : dans les

¹⁰ J. Soubiran, *Essai sur la versification dramatique des Romains, sénaire iambique et septénaire trochaïque*, Paris, 1988 (introduction).

¹¹ Horace, *Epist.*, I, 19-26-34.

Épodes, il a imité le distique épodique d'Archiloque, dans les *Odes*, il a composé des strophes alcaïques et sapphiques et il établit entre ces deux expériences métriques une double continuité, celle de l'histoire de la poésie grecque et celle de son goût pour l'innovation. Mais en réalité, les variations autour du mètre archiloquéen sont présentes au sein même du recueil des *Épodes*. Les dix premières épodes sont effectivement composées en distiques épodiques à la manière d'Archiloque¹². Mais dans les distiques des épodes 11 à 16, le vers iambique arrive après un hexamètre dactylique, auquel il ne répond donc pas sur le plan métrique : on ne peut pas parler d'*épodoi* au sens strict du terme. Dans l'épode 17, le mètre iambique est employé *kata stichon*. Horace n'attend donc pas le recueil des *Odes* pour jouer avec l'iambe d'Archiloque et sortir du cadre du distique épodique. Ce n'est pas pour étonner, dans la mesure où la composition des premières odes est vraisemblablement contemporaine de la composition des dernières épodes. Le critère métrique ne suffit pas, dès lors, à donner aux épodes d'Horace une unité formelle.

L'ÉPODE : LE GENRE DE L'INVECTIVE ?

Dans l'épode 6, Horace revendique explicitement l'héritage d'Archiloque et définit l'iambe non comme une forme métrique, mais par sa tonalité :

*Quid inmerentis hospites uexas, canis
ignanos aduersum lupos ?
Quin huc inanis, si potes, uertis minas
et me remorsurum petis ?
Nam qualis aut Molossus aut fuluos Lacon,
amica uis pastoribus,
agam per altis aure sublata niues
quaecumque praecedet fera ;
tu, cum timenda uoce complesti nemus,
proiectum odoraris cibum.
Caue, caue, namque in malos asperrimus
parata tollo cornua,
qualis Lycambae spretus infido gener
aut acer hostis Bupalos.
An si quis atro dente me petiuerit,
inultus ut flebo puer ?*

Pourquoi harcèles-tu des passants inoffensifs, chien lâche contre les loups ? Pourquoi, si tu en es capable, ne pas tourner de ce côté-ci tes menaces vaines, ne pas t'attaquer à moi, qui suis fait pour mordre ? Car, tel le Molosse ou le Laconien fauve, dont la force est amie des bergers, je poursuivrai, l'oreille dressée, à travers les neiges hautes, toute bête sauvage qui s'en ira devant moi. Toi, lorsque, de ta voix formidable, tu as rempli le bois, tu viens flairer le morceau qu'on te jette. Mais prends garde, prends garde, car je suis intraitable avec les méchants et je lève contre eux des cornes toujours prêtes, comme le gendre qu'avait méprisé l'infidèle Lycambès, ou comme l'âpre ennemi de Bupalos. Crois-tu vraiment que si quelqu'un m'attaque de sa dent dure, je pleurerai comme un enfant incapable de se venger ?

Lycambès a refusé de donner sa fille à Archiloque après la lui avoir promise et celui-ci s'est vengé en le poussant au suicide par la seule agressivité de ses iambe, rapporte la tradition. Hipponax passe pour s'être vengé de la même façon du sculpteur Bupalos, qui avait fait de lui un portrait particulièrement laid. Horace se dit prêt à composer des vers vengeurs si son interlocuteur l'attaque. Il définit ici l'épode comme le genre de l'invective.

¹² On peut comparer avec Archiloque 172 et suiv. West.

C'est une représentation de l'iambe qui a déjà cours dans la Grèce archaïque. Dans la deuxième *Pythique*, avant de faire l'éloge de Hiéron, vainqueur au quadriges, Pindare oppose sa propre poétique, fondée sur l'éloge, à celle de son prédécesseur Archiloque, fondée sur le blâme et l'invective :

ἔμὲ δὲ χρεῶν
 φεύγειν δάκος ἀδινὸν κακαγοριᾶν.
 εἶδον γὰρ ἐκάς ἐὼν τὰ πόλλ' ἐν ἀμαχανίᾳ
 ψογερὸν Ἀρχίλοχον βαρυλόγοις ἔχθεσιν
 παινόμενον· τὸ πλουτεῖν δὲ σὺν τύχᾳ
 πότμου σοφίας ἄριστον¹³.

Mais pour moi, je dois fuir la médisance à la dent insatiable. J'ai vu – quoique de bien loin – Archiloque l'insulteur lutter sans cesse avec la misère et ne s'engraisser que de haines farouches. La richesse associée au bonheur d'être sage, voilà le meilleur lot pour l'homme ! (trad. Puech)

Martin L. West fait remarquer que des poèmes d'Archiloque écrits en tétramètres trochaïques ont pris le titre d'iambes en raison de la place qu'y occupait l'invective, devenue caractéristique du genre¹⁴ : le critère de l'agressivité a fini par l'emporter sur le critère métrique. C'est également la représentation qui prévaut à l'époque hellénistique. Ainsi, l'épigramme 69 du livre VII de l'*Anthologie Palatine* met en garde Cerbère contre l'agressivité d'Archiloque qui arrive aux Enfers. L'épigramme 352 du même livre VII donne la parole à de jeunes vierges outragées par les iambes d'Archiloque.

Cette définition de l'iambe soulève un certain nombre de problèmes chez Horace. Tous les commentateurs soulignent d'abord que les *Épodes* ne sont pas uniformément agressives. Certaines doivent de toute évidence à l'invective iambique : l'épode 4, qui fustige un parvenu et s'ouvre sur l'image de l'agneau menacé par le loup ; l'épode 7, dans laquelle le poète reproche avec véhémence aux Romains leur impiété ; les épodes 8 et 12, qui raillent une vieille femme incapable de renoncer aux plaisirs de l'amour malgré sa décrépitude ; l'épode 9, qui attaque Antoine et le représente en soldat efféminé, soumis à l'autorité d'une femme et à celle de vieux eunuques ; l'épode 10, sorte d'*anti-propemptikon* qui lance toute une série d'imprécations contre Mévius au moment où il prend la mer ; l'épode 15, dans laquelle le poète menace son rival auprès de Néère ; l'épode 17, dans laquelle il est finalement réduit au silence par la sorcière Canidie, particulièrement déchaînée. Mais d'autres poèmes sont tout à fait dépourvus d'invectives. L'épode 1 se présente comme un hommage à Mécène, qui vient de s'engager aux côtés d'Octave contre Antoine et qu'Horace se promet de suivre. On est loin de la poétique du blâme. L'épode 2 offre un long éloge de la vie simple à la campagne. L'agressivité est tout entière contenue dans les quatre derniers vers : l'usurier Alfius, qui vient de prononcer cet éloge, s'empresse de retourner à ses placements financiers. Cette chute relève davantage de la pointe épigrammatique que du déchaînement iambique. Dans l'épode 3, l'invective tient de la plaisanterie : le poète lance des imprécations contre Mécène qui lui a fait manger un plat trop aillé, sa vengeance se résume à une unique malédiction, sa maîtresse lui refusera un baiser et dormira en lui tournant le dos. C'est une version comique et tout à fait inoffensive des vers meurtriers d'Archiloque et Hipponax. L'épode 11 est plus élégiaque qu'iambique.

¹³ Pindare, *Pythiques*, 2, 52-56.

¹⁴ M. L. West, *Iambi et Elegi Graeci*, p. 22 et p. 25, qui renvoie à certains *Iambi* d'Archiloque et à Aristote, *Poet.*, 1448 b 31. Voir aussi K. J. DOVER « The Poetry of Archilochus », dans *Archiloque. Sept exposés suivis de discussions*, éd. J. Pouilloux, Genève, 1964, p. 186-187.

L'épode 13 a tout d'une ode symposiaque. Dans l'ode 14, le poète amoureux se dit incapable désormais de composer des iambes et se tourne vers la lyre d'Anacréon. L'épode 16, qui s'achève sur l'utopie politique des îles Fortunées, a souvent été rapprochée de la quatrième bucolique de Virgile.

Certains commentateurs récents ont tenté de donner sens à cet éclectisme poétique. Timothy Johnson définit ainsi trois groupes de poèmes : pour lui, les épodes 1 à 7 visent à décrire une société en proie à la rage et à la colère, les épodes 8 à 15 mettent en scène le dialogue de l'agressivité et du désir de réconciliation, et les épodes 16 et 17 constituent la conclusion de ce dialogue, la réconciliation finale¹⁵. Cette analyse repose à la fois sur la volonté de donner aux *Épodes* une architecture claire et de substituer à l'éclectisme qu'on a vu une progression voulue, de l'agressivité à la réconciliation. Mais les objections sont nombreuses et une telle structure résiste mal à l'analyse : les épodes 1 à 7 ne ménagent pas toutes la même place à l'invective et l'agressivité n'est envisagée dans ses manifestations et implications sociales que dans un tout petit nombre de poèmes ; dans le groupe 8 à 15, l'alternance de poèmes iambiques et de poèmes non-iambiques ne suffit pas à faire dialogue et l'épode 8 à la vieille maîtresse, par exemple, peut difficilement entrer en résonance avec l'épode 9 au triomphe d'Actium ; enfin, si l'épode 17 s'ouvre sur l'espoir d'une réconciliation, elle s'achève sur les imprécations de la sorcière Canidie, incarnation de l'agressivité maléfique.

Andrea Cuchiarelli interprète également l'éclectisme des *Épodes* comme un élément de l'architecture du recueil : les épodes 1, 2 et 3 sont de faux commencements qui permettent à Horace de n'endosser que progressivement l'*ethos* du poète iambique ; de la même manière, les poèmes 14 et 16 permettent au poète de quitter progressivement cet *ethos*, l'épode 17 constituant la véritable *renuntiatio iamborum*. Si une telle lecture convainc pour le début du recueil, l'épode 4 marquant effectivement l'entrée dans l'invective, qui reste la tonalité dominante jusqu'à l'épode 10, la *renuntiatio iamborum* nous paraît beaucoup moins nette : à partir de l'épode 11, le recueil alterne invective et absence d'invective dans un désordre auquel il est bien difficile de donner sens, et lire l'épode 17 comme un renoncement à l'iambe ne va pas de soi, puisque le dernier mot est laissé à la sorcière Canidie, comme nous venons de le rappeler¹⁶.

Dès lors, nombreux sont les commentateurs qui, renonçant à voir derrière l'éclectisme du recueil une organisation bien pensée, préfèrent l'éclairer à la lumière des multiples influences qui viennent tantôt nourrir, tantôt tempérer l'invective iambique, voire même interroger sa légitimité. Victor Grassman, dans son étude des épodes érotiques, montre ainsi que l'*aischrologia* horatienne doit certes à Archiloque, mais aussi à Aristophane, à la tradition épigrammatique de l'*Anthologie*, à Plaute, ainsi qu'au goût du poète provincial pour l'*Italum acetum*¹⁷. Dans son commentaire aux *Épodes*, D. Mankin après avoir étudié tout ce

¹⁵ T. Johnson, *Horace's Iambi Criticism*, p. 121-179.

¹⁶ A. Cuchiarelli, *La satira e il poeta : Orazio tra Epodi e Sermones*, Pise, Giardini editori, 2001, chap. 4. A. Cuchiarelli défend par ailleurs l'idée qu'en alternant agressivité iambique et refus de l'invective dans les *Épodes*, Horace interroge la légitimité de l'iambe, qu'il achèvera de condamner dans les *Satires*. Il propose de voir dans le fameux vers liminaire de la satire II, 1, *Sunt quibus in satira nimis acer*, « il en est qui me trouvent trop violent dans la satire », une allusion aux épodes qu'il est en train de composer. Mais Horace écrit bien *in satira* et le lexique de l'*acerbitas* est récurrent dans les deux livres des *Sermones*, associé à la question de l'agressivité satirique, de sa légitimité, de ses limites. Il est certain qu'Archiloque et ses iambes constituent, dans les *Satires*, un contre-modèle, puisque dans les *Satires*, Horace veut se démarquer de l'agressivité de son prédécesseur Lucilius. Mais rien ne permet d'affirmer qu'il condamne également, *a posteriori*, l'agressivité des *Épodes*.

¹⁷ V. Grassmann, *Die erotischen Epoden des Horaz*, Munich, C.H. Beck, 1966, première partie : « Der Literarische Hintergrund ».

qui rattache les *Épodes* à l’iambe d’Archiloque, montre que le personnage de Canidie, à la fois objet et sujet de l’invective, doit beaucoup à la figure de la sorcière telle qu’elle est traitée dans l’épopée et dans la tragédie. Il rappelle par ailleurs qu’entre Archiloque et Horace, il y a les *Iambes* de Callimaque¹⁸. Nous n’avons conservé qu’un petit nombre de fragments des *Iambes*, qui semblent avoir constitué, du moins aux yeux des Anciens, une fantaisie de second ordre dans l’œuvre de Callimaque. Mais il est intéressant de noter que dans un fragment qui appartient vraisemblablement au prologue, le fragment 191 Pfeiffer, Callimaque met dans la bouche d’Hipponax une sorte de *renuntiatio iamborum*, ou en tout cas l’annonce d’un poème écrit en mètres iambiques, mais dépourvu de l’agressivité qui caractérise les attaques contre Boupalos :

Ακούσαθ' Ἰππώνακτος οὐ γάρ ἀλλ' ἦκω
 ἐκ τῶν ὄκου βοῦν κολλύβου πιπρήσκουσιν,
 φέρων ἴαμβον οὐ μάχην αἰείδοντα
 τῆν Βουπάλειον [.]. νά . [. . . ἄ]νθρωπος

Écoutez, écoutez Hipponax ; j’arrive de là-bas, où l’on a un bœuf pour une obole, et
 J’apporte ici mes iambes, mais non pas mes iambes de guerre, du combat contre
 Boupalos... (trad. E. Cahen)

Callimaque, tout en s’inscrivant dans la tradition de l’invective, semble vouloir en proposer une version édulcorée et policée. Lindsay Watson invite cependant à ne pas opposer trop radicalement l’iambe archaïque, genre de l’agressivité frontale, et l’iambe hellénistique, genre de l’invective détournée. Il défend l’idée d’une continuité d’Archiloque à Callimaque et pense que les épodes d’Archiloque offraient une variété formelle que l’on sous-estime sans doute, faute d’avoir conservé toute son œuvre¹⁹. Quelle que soit la validité d’une telle hypothèse, qui demeure invérifiable, nul ne peut contester que pour les Anciens, de Pindare à Horace en passant par les épigrammatistes d’époque hellénistique, l’iambe d’Archiloque et d’Hipponax se caractérise par son agressivité frontale : Callimaque reprend à son compte cette représentation pour s’en démarquer et inventer une nouvelle forme d’iambe plus en adéquation avec l’esthétique alexandrine de la *leptotès*. La réinterprétation alexandrine de l’invective iambique a certainement eu une influence sur le traitement de l’invective dans les *Épodes* d’Horace. Dans l’introduction à leur ouvrage collectif consacré à la tradition iambique dans la poésie antique, Alberto Cavarzere, Antonio Aloni et Alessandro Barchiesi font remarquer que ce qui caractérise l’iambe, c’est d’être une forme toujours hors de portée, perdue ou refusée²⁰. Archiloque lui-même, dans le fragment 215 West, se lamente en disant que l’iambe ne l’intéresse pas. De manière intrinsèque, l’invective iambique fait problème et chaque poète affirme qu’il en réinvente la forme. Si l’iambe est le poème de l’invective, il est aussi le poème qui interroge la légitimité ou la nécessité de l’invective.

Pas plus que le critère métrique, le critère de l’invective ne peut donc à lui seul rendre compte de la cohérence du recueil d’Horace. Certains poèmes des *Épodes* sont iambiques en ce qu’ils imitent l’agressivité d’Archiloque telle que la tradition se la représente. D’autres sont iambiques en ce qu’ils interrogent la légitimité de l’invective, à la manière de Callimaque. D’autres en ce qu’ils se réapproprient le distique épodique, ou simplement un mètre composé d’iambes. Et le tout forme un recueil qui peut légitimement porter le titre d’*Iambi*.

¹⁸ D. Mankin, *Horace : Epodes*, Cambridge, Cambridge University Press, 1995, p. 12-14.

¹⁹ L. C. Watson, *A Commentary on Horace’s Epodes*, Oxford, Oxford University Press, 2003, p. 11.

²⁰ A. Cavarzere, A. Aloni, A. Barchiesi, *Iambic Ideas...*, introduction.

POURQUOI HORACE VEUT-IL ÊTRE L'ARCHILOQUE LATIN ?

Une fois admise la légitimité du titre du recueil, il reste à expliquer les raisons qui ont poussé Horace à composer un recueil d'*Épodes* et à se faire l'Archiloque latin dans le contexte de la Rome pré-actienne. C'est une question qui a été assez peu abordée sous cet angle et qui mérite qu'on s'y arrête.

Tous les spécialistes s'accordent à reconnaître une véritable fonction socio-politique à l'invective iambique grecque archaïque. Si elle a sans doute eu à l'origine une valeur rituelle, comme l'ont montré les travaux de Martin L. West, on sait qu'entre le VI^e et le V^e siècle, ayant perdu sa fonction culturelle, elle est essentiellement destinée au *symposion*, et peut-être au *keômos*, c'est-à-dire au moment où les symposiastes quittent le *symposion* pour se répandre dans les rues de la cité. Or le banquet dans la cité grecque archaïque est le lieu où se matérialisent les alliances entre les grandes familles aristocratiques qui se partagent le pouvoir. L'association de l'iambe au *symposion* lui confère, de fait, une fonction politique, qu'Antonio Aloni décline en trois volets : affirmer l'identité et la cohésion d'un groupe aristocratique face à ses adversaires politiques ; offrir un exutoire sous contrôle aux tensions qui règnent à l'intérieur du groupe ; autoriser dans le chant les excès, en particulier sexuels, qui ne sont pas permis dans la réalité²¹. Cette fonction politique de l'iambe explique qu'il ait disparu au moment où les institutions civiques se sont imposées, privant les familles aristocratiques de leur pouvoir.

Pour David Mankin, si Horace choisit de composer des épodes, c'est précisément en raison de la fonction sociale que revêt le genre depuis Archiloque : alors que le modèle traditionnel de l'*amicitia* est en crise et que le modèle social romain connaît un véritable déclin, il se tourne vers un type de poésie dont la fonction est la réaffirmation de l'amitié au sein du groupe, comme valeur de cohésion sociale²². Avec l'iambe, il ne cherche pas, comme dans les *Satires*, à guérir la société, mais à attirer l'attention sur ses divisions potentielles et à renforcer sa cohésion en désignant des *outsiders*, des exclus qu'il stigmatise avec une agressivité tout archiloquienne dans sa forme, mais aussi dans sa fonction. Cette hypothèse est séduisante, mais ne résiste pas à la lecture des épodes politiques d'Horace, dans lesquelles le poète, loin de stigmatiser quelques exclus, s'en prend au peuple romain tout entier. Ces épodes semblent par ailleurs exprimer un vrai désespoir politique, et non réaffirmer la cohésion et la puissance d'un groupe.

Dans les épodes politiques, la guerre civile est omniprésente et se trouve toujours représentée comme une fatalité, une malédiction qui pèse à jamais sur les Romains. L'épode 13 chante ainsi l'inquiétude du poète et de ses amis face à l'instabilité politique et aux incertitudes du lendemain, qu'ils essaient d'oublier à la faveur d'un banquet. On date parfois ce poème de la bataille de Philippes. C'est évidemment difficile à déterminer : la période de la bataille de Philippes est troublée, bien sûr, mais la période pré-actienne ne l'est pas moins et Horace confère au poème une dimension générale qui invite à le lire comme la déploration des troubles qui règnent à Rome depuis plusieurs décennies. L'épode 16, même si elle chante l'utopie d'un nouvel âge d'or dans les îles Fortunées, est d'un pessimisme noir : si le poète invite les Romains à quitter Rome, c'est qu'il considère que la situation est désormais sans espoir. Comme le disent les derniers vers, il s'agit bien d'une *fuga*, une fuite qui apparaît comme la seule issue après tant d'années de luttes fratricides :

²¹ A. Aloni, « κῶμος et cité », *La poésie lyrique dans la cité antique. Les Odes d'Horace au miroir de la lyrique grecque archaïque*, éd. B. Delignon, N. Le Meur, O. Thévenaz, Lyon, 2015, p. 21-33.

²² D. Mankin, *Horace : Epodes*, p. 8-9. Il regarde l'éloge de Mécène dans l'épode liminaire comme la « pierre de touche » qui permettra d'évaluer ensuite tous les autres comportements (p. 49).

*Sed iuremus in haec : simul imis saxa renarint
 uadis lenata, ne redire sit nefas;
 neu conuersa domum pigeat dare lintea, quando
 Padus Matina lauerit cacumina,
 in mare seu celsus procurrerit Appenninus
 nouaque monstra iunxerit libidine
 mirus amor, inuet ut tigris subsidere ceruis,
 adulteretur et columba miluo,
 credula nec ranos timeant armenta leones
 ametque salsa leuis hircus aequora.
 Haec et quae poterunt reditus abscindere dulcis
 eamus omnis exsecrata ciuitas
 aut pars indocili melior grege.*

Mais prononçons le serment suivant : « Aussitôt que, perdant leur poids, les pierres remonteront flotter du fonds des eaux, qu'alors nous puissions revenir sans sacrilège ; n'hésitons pas à tourner nos voiles vers notre patrie lorsque le Pô baignera les cimes du Matinus, que le haut Apennin fera irruption dans la mer, que, par un caprice nouveau, d'étranges amours formeront des rapprochements monstrueux si bien que la tigresse se plairait à être couverte par le cerf, la colombe serait adultère avec le milan, les troupeaux confiants ne craindraient plus les lions gris fauve, le bouc dépouillé de ses poils aimerait les plaines salées ». Après ses exécutions, et toutes celles qui pourront nous couper le doux chemin du retour, partons, nous, la cité toute entière, ou la part qui vaut mieux que le reste du troupeau, qui s'entête à ne rien apprendre. (trad. Villeneuve)

L'iambe permet ici d'exprimer la violence du désespoir : la promesse de ne jamais revenir prend la forme d'une imprécation contre Rome elle-même et de toute une série d'*adynata*, qui rendent le retour définitivement impossible. Dans le recueil, l'évocation de la victoire d'Actium elle-même reste placée sous le signe de l'inquiétude et de ce point de vue, la comparaison de l'épode 9 avec l'ode I, 37 est riche d'enseignements : alors que les premiers vers de l'ode sont une invitation au banquet pour fêter le triomphe d'Auguste, les premiers vers de l'épode se demandent quand pourra avoir lieu le banquet, à quel moment Mécène sera de retour. La nouvelle de la victoire est arrivée, mais c'est l'inquiétude de l'attente du retour que chante l'épode et c'est sur cette inquiétude qu'elle se conclut²³.

Le pessimisme politique des *Épodes* ne dit rien des convictions qui sont véritablement celles d'Horace ni de la manière dont il analyse la situation dans les années qui précèdent et qui suivent Actium. Les *Satires* d'ailleurs, qui sont composées à peu près à la même époque, n'offrent absolument pas la même peinture de Rome. Mais la forme iambique, parce qu'elle se caractérise par l'invective, offre à Horace une occasion politique unique : celle de dire le scandale que constituent les guerres civiles et de susciter une réaction en faveur de la paix, c'est-à-dire sans doute en faveur d'Octave, qui se présente alors comme la seule issue possible. De ce point de vue, l'épode 7 est tout à fait significative :

*Quo, quo scelesti ruitis ? aut cur dexteris
 aptantur enses conditi ?
 parumne campis atque Neptuno super
 fusum est Latini sanguinis,
 non ut superbas inuidiae Karthaginis
 Romanus arces ureret,*

²³ Pour une étude du traitement de la victoire d'Actium dans les épodes 1 et 9 et dans l'ode I, 37, voir O. Thévenaz, « Actium aux confins de l'iambe et de la lyrique », *La poésie lyrique dans la cité antique*, p. 99-130.

*intactus aut Britannus ut descenderet
sacra catenatus uia,
sed ut secundum uota Parthorum sua
urbs haec periret dextera ?
Neque hic lupis mos nec fuit leonibus
umquam nisi in dispar feris.
Furor ne caecos an rapit uis acrior
an culpa ? Responsum date.
Tacent et albus ora pallor inficit
mentesque percussae stupent.
Sic est : acerba fata Romanos agunt
scelusque fraternae necis,
ut inmerentis fluxit in terram Remi
sacer nepotibus cruor.*

Où, où vous ruez-vous, dans votre impiété ? Pourquoi s'attachent-ils à vos mains, ces glaives naguère remis au fourreau ? Est-ce que le sang latin n'a pas assez coulé dans les plaines et sur Neptune ? et cela non pour que le Romain brûlât les citadelles orgueilleuses de la jalouse Carthage, non pour que le Breton, jamais asservi, descendît, enchaîné, la Voie Sacrée, mais pour que, selon les vœux des Parthes, cette ville périt de sa propre main. Jamais ni les loups ni les lions ne se sont comportés ainsi, sinon contre une espèce différente. Est-ce une aveugle folie, une force violente qui vous entraîne, ou la puissance d'une faute ? Répondez. Ils se taisent, une blême pâleur recouvre leurs visages, leurs esprits sont frappés de stupeur. C'est ainsi : les Romains sont mus par une amère destinée et le meurtre impie d'un frère, depuis que le sang de l'innocent Rémus, fatal à sa descendance, a coulé sur la terre.

Dans ce poème, non seulement Horace invective le peuple romain en lui reprochant les haines qui le déchirent, mais il met en scène sa réaction face à de tels reproches. Le silence associé au *pallor* marque d'abord l'effroi des Romains, et c'est bien le sentiment que le poète cherche à susciter lorsqu'il évoque les guerres civiles, car l'effroi marque la prise de conscience. Mais la mise en scène du silence vise également à provoquer la colère. Si les Romains continuent à se taire, cela signifie qu'ils acceptent la fatalité, comme l'indique l'adverbe *sic*, qui reprend ce qui précède autant qu'il annonce ce qui suit. Dès lors, s'ils veulent mettre un terme à une telle fatalité, ils doivent sortir de leur silence : comme le poète, ils doivent se mettre en colère pour refuser la guerre civile. Si Horace a recours à l'invective iambique, c'est aussi parce qu'il espère provoquer un sursaut politique parmi les Romains.

CONCLUSION

Chaque forme poétique induit donc un certain rapport au politique, ou si l'on préfère, les diverses manières dont la situation politique de Rome peut être envisagée dans la période pré- et post-actienne invitent le poète à se saisir de différentes formes poétiques. Les *Satires* lui permettent d'exprimer l'aspiration des Romains à une refondation morale et politique de Rome : la réforme apparaît possible et le poète peut se faire moraliste. Les *Odes* sont le chant de la grandeur civique retrouvée et la poétique de l'éloge retrouve sa place. Les *Épodes*, au contraire, sont propres à exprimer le chaos et le désespoir politique : si Horace a recours à l'invective iambique, c'est qu'elle permet de dire la tentation du retrait et la rupture sociale et d'inviter les Romains à réagir. Les *Satires* et les *Épodes* ont été en partie composées au même moment, mais cette cohabitation de l'espoir et du désespoir politique n'a en soi rien de très surprenant autour des années 30. Au même moment, Virgile

compose le chant IV des *Géorgiques*, dans lequel il fait simultanément l'éloge des abeilles capables de se sacrifier pour le bien commun et l'éloge du vieillard de Tarente, vivant retiré en marge de toute forme de société, dans un jardin qui vaut bien les îles Fortunées d'Horace. La génération des années 30 est partagée entre la désillusion politique et l'aspiration à un renouveau : Horace se fait à la fois Archiloque et Lucilius, en attendant de pouvoir être Pindare.

BIBLIOGRAPHIE

- ALONI, A., « κῶμος et cité », *La poésie lyrique dans la cité antique. Les Odes d'Horace au miroir de la lyrique grecque archaïque*, éd. B. Delignon, N. Le Meur, O. Thévenaz, Lyon, De Boccard, collection du CEROR, 2016, p. 21-33.
- CALAME, C., « La poésie lyrique grecque, un genre inexistant ? », *Littérature*, 111, 1998, p. 87-110
- CALAME, C., « Réflexions sur les genres littéraires en Grèce archaïque », *Quaderni Urbinati di Cultura Classica*, 17, 1974, p. 113-128.
- CAVARZERE, A., ALONI, A., BARCHIESI, A., *Iambic Ideas: Essays on a Poetic Tradition from Archaic Greece to the Late Roman Empire*, Lanham (MD), Rowman and Littlefield, 2001.
- CAVARZERE, A., éd., *Orazio. Il libro degli Epodi*, Venise, Marsilio editori, 1992.
- CUCCHIARELLI, A., *La satira e il poeta : Orazio tra Epodi e Sermones*, Pise, Giardini editori, 2001.
- GRASSMANN, V., *Die erotischen Epoden des Horaz*, Munich, C.H. Beck, 1966, première partie : « Der Literarische Hintergrund ».
- JOHNSON T., *Horace's Iambi Criticism : Casting Blame (Iambikê Poiêsis)*, Leiden, Boston, Brill, 2011.
- MANKIN, D., *Horace : Epodes*, Cambridge, Cambridge University Press, 1995, p. 12-14.
- POUILLOUX, J. (éd.), *Archiloque. Sept exposés suivis de discussions*, Genève, 1964.
- ROSSI, L., « Orazio, un lirico greco senza musica », *Seminari Romani di cultura greca*, 1, Rome, Università di ROMA, 1998, 163-181 = « Horace, a Greek Lyric without Music », dans *Horace, Odes and Epodes*, Oxford, New York, 2009, éd. M. Lowrie 2009, p. 356-377.
- THEVENAZ, O., « Actium aux confins de l'iambe et de la lyrique », *La poésie lyrique dans la cité antique*, p. 99-130.
- WATSON, L.C., *A Commentary on Horace's Epodes*, Oxford, Oxford University Press, 2003, p. 11.
- WEST, W. L., *Iambi et Elegi Graeci Ante Alexandrum Cantati*, vol. 1 : *Archilochus, Hipponax & Theognidea*, Oxford, Clarendon, 1989 (2^e édition).