

LES MASQUES D'HORACE : SE DIRE ET DIRE JE

L'écriture à la première personne ne va pas de soi : pourquoi cette forme, pourquoi l'individu se place-t-il au premier plan ? quelle est la relation qui s'instaure entre l'acte de (s')écrire et la construction d'une identité, ou mieux encore d'une identification ? Le texte qui se déploie autour d'un *je* valorise implicitement une subjectivité particulière ; il ne s'agit pas d'effusion spontanée ou de l'expression authentique de la personnalité, des opinions ou des sentiments d'un auteur, mais le texte se donne pour le produit à la fois arbitraire et nécessaire d'une conscience. Parler de subjectivité littéraire peut paraître comme une provocation, surtout lorsqu'il s'agit d'œuvres antérieures à la période romantique et plus encore à propos du Moyen Âge ou de l'Antiquité¹. Et certes, malgré un point de vue peut-être trop dogmatique, *L'Élégie érotique romaine* de P. Veyne a confirmé la thèse que les confidences des poètes élégiaques de l'époque augustéenne ne devaient pas être prises comme de véritables aveux amoureux, dans la mesure où ils mettaient en place un code dont une des règles était de choisir l'éthos de la sincérité, de créer une fiction du non-fictif². Pourtant la question demeure, celle d'un texte centré autour de celui qui dit *je*³. Car les traces de l'inscription du sujet parlant dans l'énoncé sont la subjectivité même dans le langage, pour reprendre les mots d'E. Benveniste :

C'est dans et par le langage que l'homme se constitue comme *sujet* ; parce que le langage seul fonde en réalité, dans *sa* réalité qui est celle de l'être, le concept d'« ego ». La subjectivité [...] est la capacité du locuteur à se poser comme « sujet ». Elle se définit, non par le sentiment que chacun éprouve d'être lui-même (ce sentiment dans la mesure où l'on peut en faire état, n'est qu'un reflet), mais comme l'unité psychique qui transcende la totalité des expériences vécues qu'elle assemble, et qui assure la permanence de la conscience [...]⁴.

Au dernier temps de son existence, la République romaine vacille sous les effets des guerres civiles et des conflits extérieurs. Les élites cultivées s'interrogent sur leur identité, remettent en cause leurs valeurs et leurs institutions, critiquent leurs croyances. Le recours à la philosophie témoigne de ce renversement et de la découverte par l'homme romain de l'autonomie de la volonté⁵ ; le thème du *souci de soi*, mis au jour par les travaux de M. Foucault à propos des œuvres philosophiques, illustre ce recentrement de l'homme sur lui-même⁶. Or, durant cette même période, la poésie latine manifeste le même intérêt et semble être à la recherche d'une écriture originale.

¹ M. Zink, *La Subjectivité littéraire*, Paris, PUF, 1985.

² P. Veyne, *L'Élégie érotique romaine*, Paris, Seuil, 1983. A propos de la fiction du non-fictif, voir A. Deremetz, « Tradition, vraisemblance et autorité fictionnelle », *Dictynna* [revue en ligne], 1, 2004.

³ E. Delbey, « Le rapport de soi à soi : poésie élégiaque et question de l'éthique chez Tibulle et Propertius », *Bulletin de l'Association Guillaume Budé (BAGB)*, 2, 2002 ; Id. « Le rapport de soi à soi : poésie élégiaque et question de l'éthique chez Ovide », *BAGB*, 2, 2003, p. 136-150. Le sujet amoureux se constitue dans un rapport à soi qui n'est plus celui du sujet éthique tel que le définissent les morales rigoureuses. L'écriture élégiaque pose le problème de la représentation de sujets en dissonance avec eux-mêmes.

⁴ E. Benveniste, « L'homme dans la langue », *Problèmes de linguistique générale*, Paris, Gallimard, 1966, p. 259-260.

⁵ C. Moatti, *La raison de Rome*, Paris, Seuil, 1997, p. 45-46.

⁶ M. Foucault, *Histoire de la sexualité. 3, Le souci de soi*, Paris, Gallimard, 1984 ; Id., *L'Herméneutique du Sujet : cours au Collège de France*, Paris, Seuil, 2001.

Ainsi trouve-t-on, d'une part, Lucilius qui développe le genre de la satire approprié à l'expression personnelle. Par sa poésie comme reflet de la vie (*uitae species*), il expose la réalité contemporaine débarrassée des vieux mythes, des *fabulae* ; influencé par le stoïcisme en vogue dans le cercle des Scipions dont il fait partie, ce poète, dont Horace se réclame bien qu'avec des nuances, revendique la pure spontanéité et s'adresse comme un ami à ses semblables pour dévoiler les défauts de leur âme et les convertir au bien⁷.

D'autre part, un autre type de poésie s'élabore, en opposition à la poésie des Anciens et aux valeurs traditionnelles du *mos maiorum*. La poésie subversive de Catulle et des *poetae noui* privilégie en effet la sphère privée. Ces derniers posent la poésie comme un choix strictement équivalent, et parfois antithétique, à la philosophie.

La poésie d'Horace est à la confluence de ces pratiques poétiques. Les pages qui suivent se proposent de voir comment s'articule ce projet d'écriture à la première personne, projet assumé en pleine conscience par Horace, avec le thème du *souci de soi*. Si le problème posé est en apparence d'ordre philosophique, l'analyse et la réponse données sont toutefois pleinement d'ordre littéraire. La poétique d'Horace est très complexe : le poète se met en scène, joue des personnages, revêt des masques – *personae* – en accord avec le genre poétique choisi. Chaque poème s'expose comme une représentation de soi et, sans craindre les incohérences, Horace n'hésite pas à les confronter au sein d'un même recueil en proposant des autoportraits parfois diamétralement opposés : il modifie les traits de son image, les retravaille, récrit, voire travestit sa vie. Ce n'est donc pas plusieurs facettes d'une même *persona*, mais des *personae* diverses élaborées dans et par le texte à la première personne. L'enjeu de la poétique d'Horace n'est pas de résoudre les contradictions. Au contraire, Horace se fait une conception élevée de la poésie à laquelle il donne pour tâche de réagencer les oppositions et d'inventer un mode de vie compatible avec les incertitudes de l'existence, dans une conscience pleinement heureuse de sa propre contingence.

L'ÉCRITURE À LA PREMIÈRE PERSONNE : POINT DE VUE PRAGMATIQUE

Cadre théorique

Qui dit *je*, et à qui dans la poésie antique ? Quelle est la nature (verbale, poétique, sociale, biographique) de l'instance d'énonciation du poème ? Entre le poète qui signe son œuvre à la fin des trois livres d'*Odes* et celui qui s'adresse à un personnage fictif au nom programmatique de Thaliarque (le « roi du festin ») dans l'ode I, 9, il existe assurément une différence. L'ode III, 30 affirme la puissance poétique, *exegi monumentum aere perennius* ; l'auteur signe son œuvre par une courte biographie (ses origines – géographiques et sociales, son ascension) qui inscrit l'auteur historique, réel, dans le corps du texte⁸. Pour le lecteur moderne, du poème, il n'en reste aujourd'hui que la trace matérielle, textuelle d'une voix autrefois vive.

Qui dit *je* ? A la lecture d'un passage d'une satire, les scholiastes des II^e et III^e siècles Porphyrio et Ps.-Acron n'ont aucune hésitation sur la nature de ce *je*. Horace écrit :

⁷ Voir par ex. Lucilius, XXVI, 590-591 ; XVII, 11. Ennius avait lui aussi composé des satires écrites à la première personne et joue à ce titre un rôle tout aussi fondamental dans le développement de la conscience poétique. Mais la particularité de Lucilius, influencé, certes, par son prédécesseur, est d'avoir toutefois privilégié ce seul genre poétique, à la différence d'Ennius qui pratiquait la satire comme genre mineur, subordonné à l'épopée et à la tragédie.

⁸ *Odes*, III, 30, 10-14.

*Ille [sc. Lucilius] uelut fidis arcana sodalibus olim
Credebat libris...*

Et voici leur commentaire respectif :

*Aristoxeni[s] sententia est. Ille enim in suis scriptis ostendit Sapphonem et Alcaeam uolumina sua loco
sodalium habuisse.
Hoc Lucilius ex Anacreonte Graeco traxit et Alc[a]eo lyricis, quos ait Aristoxenus libris propriis uice
amicorum usos esse.*

Un fragment de Lucilius semble confirmer que la satire est à ses yeux une œuvre de pure spontanéité⁹, et cette particularité serait partagée avec la poésie grecque archaïque. Or Horace se réclame de l'une et l'autre tradition. Se demander à quoi renvoie le *je* d'un texte, c'est se poser la question de la référentialisation :

Par l'intermédiaire des processus complexes de la production de sens induits par l'articulation des mots et des phrases dans le flux vocal transcrit par le système graphique de l'écriture, le discours en acte, puis le texte « référent »¹⁰.

Un premier mouvement de référentialisation interne au discours poétique renvoie tout d'abord au monde échafaudé par le texte : un monde possible a été fabriqué, un monde *fictionnel* a été construit. Mais d'autre part, « les mots, leur articulation syntaxique ont aussi cette capacité étonnante d'évoquer le monde extérieur, le monde empirique, le monde dont dépend en définitive le monde fictionnel construit¹¹ ». S'opère ainsi un va-et-vient constant entre le monde créé auquel appartient l'*instance d'énonciation* et le monde réel de l'auteur historique. Dans ce double mouvement de référentialisation, la *deixis* joue de toute évidence un rôle primordial : l'ensemble des manifestations textuelles du *je*, sous la forme pronomiale ou verbale, évoque l'auteur dont on peut tracer une ligne biographique avec ses déterminations sociales ou le profil historique mais il évoque aussi un « alter ego dont la distance à l'écrivain peut être plus ou moins grande et varier au cours même de l'œuvre¹² ». Le *je* textuel, d'ordre linguistique, énonciatif et marque de la subjectivité dans le langage, au profil multiforme, représente dans le discours à la fois l'auteur et sa fonction.

Cela signifie qu'au travers du monde fictionnel échafaudé dans et par les énoncés de la manifestation langagière s'élabore un monde tout aussi fictionnel qui a pour point focal l'« instance d'énonciation » ; ce monde « énonciatif » s'inscrit dans la texture du premier, le monde « énoncif »¹³.

L'auteur biographique porte donc un masque, et quand le texte réfère à l'auteur biographique comme dans l'*exegi monumentum*, ce n'est que l'une des *personae* que l'auteur revêt, et ce profil n'est pas moins vrai, pas moins faux que le personnage créé, par exemple, dans l'ode à Thaliarque où le destinataire comme celui qui dit *ego* sont de pures inventions.

⁹ Lucilius, XXVI, 590-591 : *ego ubi quem ex praecordiis efero uersum...*

¹⁰ C. Calame, *Masques d'autorité. Fiction et pragmatique dans la poésie grecque antique*, Paris, Les Belles Lettres, 2005, p. 14. Nous reprenons dans notre cadre théorique la substance de cette étude, en en retranscrivant en caractères italiques les termes essentiels.

¹¹ C. Calame, *Masques d'autorité*, p. 14.

¹² M. Foucault, « Qu'est-ce qu'un auteur ? », *Dits et Ecrits 1954-1988 I*, Paris, 1994, p. 789-821, cité par C. Calame, *Masques d'autorité*, p. 18. Nous soulignons.

¹³ C. Calame, *Masques d'autorité*, p. 19.

Cette représentation théorique de l'acte de lecture de la poésie antique en général peut trouver une confirmation dans l'*Art poétique* où Horace insiste sur l'implication de l'auteur dans la création artistique : le poète doit au-dedans de lui-même jouer le personnage qu'il fabrique dans son poème, comme dans un acte de pure sincérité¹⁴. Mais le théoricien Horace affirme à plusieurs reprises que le poème est un acte de pure invention qui puise dans le fond commun de la tradition littéraire¹⁵. Et l'originalité, la singularité, voire l'individualité de l'auteur naîtra précisément de cette appropriation.

Cas pratique

Prenons l'ode II, 7. Elle évoque le retour en grâce de Pompéius Varus, ancien compagnon d'armes du poète lors des guerres civiles. Après la défaite de Philippi, le destinataire de l'ode avait été en exil jusqu'à l'amnistie qui suivit la victoire d'Actium. Le poème dit la joie de retrouver l'ami, son retour en grâce, tout en évoquant le passé commun des deux hommes. C'est l'un des rares passages où le poète évoque un pan compromettant de son histoire.

*O saepe mecum tempus in ultimum
Deducte, Bruto militiae duce,
Quis te redonavit Quiritem
Dis patriis, Italoque caelo,*

*Pompei, meorum prime sodalium,
Cum quo morantem saepe diem mero
Fregi, coronatus nitentes
Malobathro Syrio capillos?*

L'ode est constituée d'éléments authentiquement autobiographiques : le souvenir du temps où les deux hommes servaient dans l'armée républicaine conduite par Brutus. Mais la ligne de partage, la frontière entre le réel et le fictif n'est pas tout à fait nette.

Ainsi, à propos des journées passées sur le front, le poète reste étrangement silencieux, il n'en dit rien sinon que l'un et l'autre trompaient la lenteur du jour, leur ennui, par les douceurs du vin et des parfums. Peu importe, en réalité, qu'il s'agisse de faits autobiographiques ou non dans cette deuxième strophe : elle crée un climat, celui de la poésie typique du banquet, telle qu'elle apparaît à plusieurs reprises dans l'œuvre d'Horace. Le vin et le parfum consolent, soulagent des amertumes de l'existence ; ce passage est comme un écho de l'épode XIII.

La troisième strophe de l'ode semble ensuite revenir à des détails purement historiques :

*Tecum Philippos et celerem fugam
Sensi, relicta non bene parmula,
Cum fracta uirtus, et minaces
Turpe solum tetigere mento*

*Sed me per hostes Mercurius celer
Denso pauentem sustulit aere...*

¹⁴ Hor., *Ars*, 102-110.

¹⁵ Hor., *Ars*, 119-135.

Aux éléments historiquement attestés se mêlent des éléments nettement fictifs, inventés pour le besoin de la création poétique, ou plutôt du destin poétique que l'auteur souhaite créer pour lui-même : l'humilité du poète, voire la volonté de minimiser son rôle dans la bataille, la protection de Mercure qui le soustrait au combat. L'ode récrit la scène : entrelacées aux éléments réels, des données sont ajoutées, comblant les silences volontaires, quitte à travestir les faits. L'auteur se crée un destin : s'il minimise sa fonction efficiente dans la bataille de Philippes, ce n'est pas (ou pas seulement) pour taire ce qui pourrait le compromettre. Rien ne permet de savoir si son attitude durant la bataille était celle-là même, mais elle s'inscrit dans une longue tradition poétique de la Grèce archaïque, après Archiloque, celle du poète-soldat qui abandonne son bouclier au plus fort du combat¹⁶. Le choix du dieu salvateur, qui agit de la même manière que dans les épopées homériques Aphrodite enleva Pâris dans un nuage, n'est pas un hasard : c'est Mercure, inventeur de la lyre, patron des poètes, qui sauve Horace.

Par une conjonction placée à l'initiale de la strophe, le lecteur est ramené ensuite au temps présent de l'énonciation : *Ergo obligatam redde Ioui dapem...* Le retour de l'ami trop longtemps éloigné par la guerre et l'exil est célébré dans une poésie de banquet qui fait l'éloge du vin, parce qu'il procure l'ivresse, l'oubli, le délire, thèmes typiques de la poésie lyrique telle qu'on la retrouve chez Horace. Véritable invitation ou *topos* poétique ?

La lecture du poème offre donc un aller-retour constant entre le monde réel, historique et le monde fictionnel, créé par le poème lui-même, qui établit des correspondances avec les autres mondes fictionnels, inventés par les autres odes d'Horace, mais aussi des correspondances avec l'histoire littéraire selon le principe de l'intertextualité¹⁷. Le monde poétique créé pour les *Odes* pénètre l'histoire personnelle du poète. Il y a une fusion entre les masques, les *personae* du poète et l'homme, une compénétration de la poésie et de la vie¹⁸.

Ce qui assure le lien, l'unité entre ces différents éléments, réels ou fictifs, ce qui maintient la continuité du poème, c'est précisément l'instance d'énonciation. La vérité du portrait importe peu, la sincérité de l'auteur compte moins que son omniprésence marquée par l'emploi des *déictiques* renvoyant soit au présent de l'énonciation, soit au passé retravaillé. C'est à la fois un art immédiat (le poème célèbre l'instant présent des retrouvailles) et un art de la distance par rapport à soi : le poète se dédouble et jette un regard sur lui-même, l'homme du passé tel qu'il était et son statut présent de poète. Se met au jour une conscience poétique.

REPRÉSENTATIONS DE SOI

La satire comme vocation ?

L'écriture poétique n'est pas une contingence, le choix du *bios poietikos* est délibéré, comme l'indique le poème qui ouvre le recueil des *Odes* : l'auteur proclame sa singularité, dans la structure désormais bien connue du *priamel*. Ce choix résolu de l'expression poétique s'exprime de manière saisissante dans la satire II, 1 : *me pedibus delectat claudere uerba* (v. 28). Ici aussi, d'ailleurs un court *priamel* précède cette affirmation très forte.

¹⁶ Le premier d'une longue série : Archiloque, fr. 13 Lasserre-Bonnard ; voir aussi Alcée, fr. 401b Voight.

¹⁷ L. Edmunds, *Intertextuality and the Reading of Roman Poetry*, Baltimore, John Hopkins University Press, 2001.

¹⁸ E. Oliensis, *Horace and the Rhetoric of Authority*, Cambridge, New York, Cambridge University Press, 1998. L. Canali, *Orazio: anni fuggiaschi e stabilità di regime*, Venosa, Edizioni Osanna, 1988.

Le poète se place sous l'autorité de Lucilius et présente la satire comme le moyen personnel de conter sa vie, de confier tout ce qu'on dit, pense ou ressent¹⁹ :

*Ille, uelut fidis arcana sodalibus olim
Credebat libris, neque, si male cesserat, unquam
Decurrens alio ; neque si bene. Quo fit ut omnis
Votina pateat ueluti descripta tabella
Vita senis*²⁰.

Pour Lucilius, écrire est en effet une obligation que lui imposent son tempérament et sa conception de l'amitié²¹. Horace reprend à son tour cette exigence : la satire naît d'un mouvement spontané, fruit de la colère ou de l'indignation ; si c'est un genre mineur, comme la tablette votive, objet de maigre qualité artistique, elle est toutefois caractérisée par la franchise, la sincérité que prouve le rejet de toute artificialité du langage poétique²². Horace est un satiriste *kata physin*, agissant par instinct²³. La satire correspond à la route qu'Horace a choisie pour la réalisation de soi. Elle correspond d'abord à l'héritage de l'éducation paternelle, mais elle est devenue par la suite une méthode personnelle pour donner sens au monde qui l'entoure : la satire naît d'un examen moral de la société ; Horace a intériorisé, s'est approprié l'enseignement de son père²⁴. Cela devient un outil personnel, utilisé dans la vie quotidienne pour évaluer ses propres actions, ses pensées. Cette manière de se comporter ressemble fortement à des exercices spirituels, tels que P. Hadot les a décrits²⁵ : dans les affaires domestiques ou publiques, Horace entretient un dialogue avec lui-même qu'il lui arrive de coucher par écrit. Ces notes, en principe à usage privé, ne sont pas destinées à plaire à un lectorat élargi. Horace rejette les goûts populaires des lecteurs : il écrit et lit pour lui, éventuellement pour ses amis, et encore, seulement sous la contrainte²⁶.

Mais ce portrait du poète spontané et sincère, écrivant pour quelques-uns contraste fortement avec un autre portrait, celui du fils d'affranchi, se hissant sur les degrés de l'échelle sociale²⁷. Une fois la sécurité économique et la reconnaissance obtenues, Horace n'éprouve plus le besoin d'écrire : lorsqu'il établit comme un bilan de sa carrière, la poésie n'est plus décrite comme le choix d'une vocation personnelle, mais comme ce qui a servi de moyen d'ascension sociale. A Florus qui lui réclame des vers lyriques, Horace refuse de satisfaire à la demande et revient sur ses jeunes années : sa situation après la déroute de Philippes, son retour à Rome, sans argent, la perte des biens paternels, voilà ce qui l'a conduit à composer des vers. *Paupertas impulit audax / Vt uersus facerem*²⁸. Horace s'était mis

¹⁹ Pour une idée similaire, cf. Hor., *Sat.* I, 4, 73.

²⁰ Hor., *Sat.* II, 1, 29-33. Pour une interprétation diamétralement opposée de ce passage, voir G. Harrison, « The Confessions of Lucilius (Hor. *Sat.* II, 1, 30-34) : a defense of autobiographical satire ? », *Classical Antiquity*, 6, 1, 1997, p. 38-53.

²¹ Lucilius, XXVI, 590-591 : *ego ubi quem ex praecordiis efero uersum...* ; XXVI, 611 : *porro amici est bene praecipere, tueri, bene praedicere.*

²² Hor., *Sat.* I, 4, 38ss.

²³ Cf. l'opposition *intus / monstratum* en *Sat.* II, 1, 52-52.

²⁴ Hor., *Sat.* I, 4, 103-106. Le *pater optimus* dit précisément, aux vers 119-120 : *Simul ac durauerit aetas / Membra animumque tuum, nabis sine cortice.*

²⁵ P. Hadot, *Exercices spirituels et philosophie antique*, Paris, Albin Michel, 2002, notamment p. 43, note 1.

²⁶ Hor., *Sat.* I, 4, 71-74. Ce groupe d'*amici* est décrit en *Sat.* I, 10, 80-100.

²⁷ Hor. *Sat.* I, 6, 45 : *libertino patre natum*, *Ep.* I, 20, 20 : *Me libertino natum patre.* Voir aussi *Odes*, III, 30, 12 : *ex humili potens.*

²⁸ Hor., *Ep.* II, 2, 51-52.

à écrire pour des raisons alimentaires. Désormais, il n'a plus de raison de le faire, voire il serait fou de continuer !

Si nous revenons en arrière, si nous relisons les *Satires*, ces dernières deviennent sujettes à caution : s'agit-il vraiment de déclarations sincères ? Bien sûr, comme dans l'élégie, où le poète amoureux feint d'avoir été vraiment l'acteur ou le témoin de ce qu'il dit pour asseoir son autorité créatrice, il entre une part de jeu dans cette fiction du non-fictif. Le modèle du père n'est pas tout à fait authentique : un modèle littéraire lui a été trouvé²⁹.

Prenons la satire I, 5 : elle pourrait très bien être un voyage réellement entrepris, conduisant Horace de Rome à Brindes. Mais plusieurs commentateurs relèvent à juste titre que le poème ne nous apprend rien de ce qui est attendu : les circonstances historiques de ce voyage sont bien connues, les personnages de ce déplacement diplomatique appartiennent aux cercles proches d'Octave et de Marc-Antoine sur le point de parvenir à un accord politique de première importance. Pourtant le narrateur disparaît de cette scène historique, comme s'il refusait le rôle attendu de témoin. Pour se justifier, il invoque la mauvaise santé de ses yeux qui le contraint à jouer un rôle, finalement, mineur³⁰. L'enjeu de la satire est ailleurs.

En réalité, cette satire, placée judicieusement après une satire dans laquelle le poète se situait par rapport à son illustre prédécesseur Lucilius, est un pastiche de l'*Iter Siciliense* de ce même Lucilius. Le récit du voyage, qui semble être réalisé chemin faisant, mime dans le corps du texte le mode de composition et le style convenant au genre satirique, le « cheminement laborieux d'anti-héros, paresseux, ophtalmiques et dyspeptiques montés sur le dos d'un âne allant au pas et toujours prêts à faire halte dans une bonne auberge³¹ ». C'est un art poétique en marche. D'où, ailleurs dans le recueil, la revendication d'un style qui rase le sol, le caractère non canonique de la poétique d'Horace³².

Les enjeux de l'écriture de soi

L'entreprise littéraire d'Horace répond à un problème d'ordre philosophique. Les divergences, les contrastes, les oppositions perceptibles d'un poème à l'autre, pas seulement d'un genre à l'autre, pratiqué par Horace, correspondent aux différentes perceptions de soi, aux différentes impressions que l'écriture a pour tâche d'enregistrer. La formule « écriture de soi » avait été employée par M. Foucault. Il s'agissait surtout de désigner le genre des *hypomnemata*, sorte de carnets de notes, terme qui correspond bien, *mutatis mutandis*, à la satire telle que la pratique Horace. Pour P. Hadot, cette expression était jugée maladroite car il ne fallait pas entendre dans cette expression d'écriture de soi que l'auteur s'écrit soi-même, que l'écriture constitue le soi³³. Dans le cas particulier d'Horace, il y a bien, nous semble-t-il, une interaction entre le fait de *se* dire et la formation de soi.

D'où le titre donné à ces pages, né de la lecture de *Soi-même comme un autre* de P. Ricoeur : « dire *soi*, ce n'est pas dire *je*³⁴ ». L'instance d'énonciation, celui qui dit *je*, entendu comme le sujet, catégorie philosophico-linguistique, est à différencier du *soi* : *se* dire, c'est poser le primat de la médiation réflexive sur la position immédiate du sujet. C'est le rapport de soi à soi qui est impliqué, le travail de soi sur soi, la formation de soi, telle que M. Foucault l'a

²⁹ E. W. Leach, « Horace's *pater optimus* and Terence's Demea: Autobiographical Fiction and Comedy in *Sermo* I 4 », *American Journal of Philology* 92, 1971, p. 616-632.

³⁰ Hor., *Sat.* I, 5, 30-31.

³¹ A. Deremetz, « Tradition... », *Diclynnna*, p. 15.

³² M. Citroni, « Musa pedestre », *Lo spazio letterario di Roma Antica*, I, Roma, 1989, p. 311-314.

³³ P. Hadot, « Réflexions sur la notion de 'culture de soi' », *Exercices spirituels*, p. 329.

³⁴ P. Ricoeur, *Soi-même comme un autre*, Paris, Seuil, 1990, p. 30.

exposé dans le *Souci de soi*. Lorsqu' Horace compose son œuvre, une seule et même préoccupation conduit des *Epodes* aux quatrième livre d'*Odes*, en passant par les *Epîtres*, fondamentales pour la compréhension de sa production poétique. Horace fait l'expérience de son corps, de ses passions, de son âme en revêtant à chaque fois le masque convenant à une situation donnée. Dans l'épître I, 17, Aristippe est évoqué comme le modèle à suivre, celui qui sait s'adapter à toutes les contingences, jouer le personnage attendu dans chaque situation (v. 29). Il n'y a pas un Horace unique mais une multitude de portraits, parfois diamétralement opposés, grâce auxquels le poète fait l'épreuve de soi.

Prenons le cas de l'amour dans sa poésie lyrique. Les commentateurs ont éprouvé des difficultés à définir la position d'Horace à l'égard des élégiaques : rejet clair de ce genre poétique ? Mais alors que faire des quelques poèmes qui pourtant décrivent un amour de type élégiaque³⁵ ? Parodie, pastiche ? De fait, la position d'Horace est ambiguë. L'ode II, 9 est une consolation adressée au poète Valgus, l'exhortant à laisser les complaints amoureuses, les *molles querelae* au profit des thèmes politiques. Mais deux odes plus loin, voici un renversement complet sous la forme d'une *recusatio* (II, 12) : le poète abandonne aux autres le soin de chanter les grands sujets épiques, car lui préfère composer sur les amours de Mécène et de Licymnie. Le livre I offre lui aussi un tel contraste : alors que le poète s'adresse à Tibulle, auteur d'élégies, pour tempérer son chagrin dans l'ode I, 33, d'autres odes montrent le poète en proie aux mêmes passions.

Plus précisément, les *Odes* constituent un champ d'expérimentation aux multiples enjeux : rythmique, métaphorique, syntaxique, lexical, philosophique. Le poète écrivant pour lui-même et quelques-uns cède parfois la place au *uates*, métamorphosé en cygne, immortel et accordant l'éternité à ceux qu'il chante³⁶. A la voix personnelle du poète dépeint en amant malheureux et infortuné (parfois de manière convenue, comme dans le *paraclausithyron* de l'ode III, 10), s'ajoute la voix publique du prophète, inspiré comme dans l'ode III, 25 ou célébrant les vertus romaines les plus nobles, rappelant aux Romains leurs responsabilités morales comme dans les six odes dites, précisément, romaines, qui ouvrent le troisième livre.

L'instant présent, qui relève d'un flux, d'une temporalité mouvante, est gravé dans le marbre du langage qui le prolonge au-delà de sa réalité : *exegi monumentum aere perennius*. Qu'en restera-t-il ? *Multa pars mei*³⁷ : de manière fragmentaire, par la juxtaposition d'instantanés, le poète réunit différents états qu'il fait jouer entre eux. Les odes II, 2 et II, 3 font alterner un poème utilisant des images tirées du système stoïcien et un autre articulant des thèmes épicuriens vulgarisés³⁸. Il en résulte un mélange inédit de stoïcisme et d'épicurisme qui conduit à une pensée plutôt ambiguë.

L'ÉCRITURE COMME EXPÉRIMENTATION DE SOI

Le temps du bilan

Le deuxième livre des *Epîtres* marque le moment où Horace revient sur l'ensemble de sa production poétique et émet des jugements sur la poésie de son temps, lyrique et

³⁵ V. Pöschl, « Horace et les élégiaques », *Colloque sur la rhétorique*, éd. R. Chevallier, Tours, 1979, défend l'idée qu'il existe un Horace inspiré par les thèmes de la poésie élégiaque ; au contraire, M. J. McGann, *Studies in Horace's first Book of Epistles*, Bruxelles, Latomus, 1969, considère que le choix du genre des *Epîtres* est une réaction contre l'élégie.

³⁶ Hor. *Odes* II, 20.

³⁷ Hor., *Odes*, III, 30, 6.

³⁸ Hor., *Odes* II, 2 : la métaphore de l'hydropique, *topos* de la prédication cynico-stoïcienne, est suivie du paradoxe stoïcien selon lequel seul le sage est roi. II, 3 : véritable profession de foi épicurienne.

dramatique. L'épître II, 2 dresse un bilan à la fois poétique et éthique. Horace n'a plus envie d'écrire et souhaite se consacrer définitivement à l'étude de la sagesse ; il est frappant que pour désigner cette préoccupation le poète applique à la manière de vivre le vocabulaire de la critique littéraire :

*Nimirum sapere est abiectis utile nugis,
Et tempestiuum pueris concedere ludum,
Ac non uerba sequi fidibus modulanda Latinis,
Sed uerae numerosque modosque ediscere uitae*³⁹.

Numerus désigne la combinaison métrique et *modus* signifie en musique la cadence ou la mélodie. Cette métaphore n'est pas neuve⁴⁰, mais son usage ici est plein de saveur. Le poète refuse, en vers, d'écrire des vers; il dit ne plus vouloir composer de poème, et cela non sans une grâce poétique. L'épître liminaire du premier livre avait déjà abordé ce thème, peut-être avec plus d'ironie : Horace refusait de se remettre à la poésie lyrique comme l'y invitait Mécène, parce que la seule urgence, la seule préoccupation qui ne pouvait souffrir aucun ajournement était le *souci de soi*⁴¹. Cette épître a souvent été lue comme un protreptique, une *conuersio ad philosophiam*. Mais il ne faut pas oublier que la conclusion de la lettre se moque d'une manière radicale de la prétention du sage.

C'est que les statuts de la poésie et de la philosophie sont ambigus dans les *Epîtres* : à l'âge auquel Horace est parvenu, il serait désormais ridicule de continuer son activité poétique, ou plutôt une certaine manière de pratiquer la poésie, qui convient à la jeunesse, seule capable de goûter la joie que le temps n'a pas encore ravie⁴². Notre nature est par essence changeante, fluctuante. Horace estime n'avoir plus l'âge des bagatelles, un autre genre de poésie lui convient.

L'ardeur d'écrire saisit tous sans exception, même Horace, malgré qu'il en ait, qui se trouve alors avoir parfois menti plus qu'un Parthe, *Parthis mendacior*⁴³. En réalité, l'estime dans laquelle le poète tient son art est si élevée que composer se révèle être un acte qui réclame un engagement complet de la part de celui qui s'y soumet⁴⁴.

Horace conte la fable de cet Argien, au demeurant bon citoyen, bon père, bon voisin, qui se réjouissait au théâtre, pensant assister à une représentation, alors que la scène était vide ; une fois guéri, revenu à lui (*redit ad sese*) grâce à l'aide de ses amis, il leur avait reproché de l'avoir ôté son bonheur, sa folie était sa joie. Horace a conscience de la difficulté de composer de la poésie et de l'éventualité que ses vers sonnent faux. Contrairement à l'Argien de la fable avant de recouvrer sa santé mentale, il a toute sa raison et ne peut plus vivre de cette douce folie que représente la poésie.

La philosophie est concernée par la même équivoque : placée à l'horizon d'attente de l'auteur à plusieurs reprises, elle est pourtant rejetée dans son excès et dans ses formes littéraires. A Chrysippe, à Crantor, c'est Homère qui est préféré comme seul maître de sagesse⁴⁵. Horace ne rompt pas avec son œuvre antérieure, les *Epîtres* ne correspondent pas

³⁹ Hor., *Ep.* II, 2, 141-144.

⁴⁰ Cf. par ex. Plat., *Protag.*, 326 b.

⁴¹ Hor., *Ep.* I, 1, 23-27.

⁴² Hor., *Ep.* II, 2, 55-57 ; 214-216. Cette idée rejoint l'injonction de l'*Art poétique* à faire jouer aux personnages des actions qui correspondent à leur âge, *Arx*, 156-157 : *aetatis cuiusque notandi sunt tibi mores / mobilibusque decor naturis dandus et annis.*

⁴³ Hor. *Ep.* II, 1, 111-112.

⁴⁴ Hor. *Ep.* II, 2, 109-140.

⁴⁵ Hor. *Ep.* I, 2, 4-5.

à une conversion à la philosophie au détriment de la poésie. En réalité, une ligne continue mène des *Satires* aux *Épîtres* ; ces dernières contiennent des éléments odiques et Horace s’amuse à envelopper sa pensée d’apparences de technicité philosophique⁴⁶. Les *Épîtres*, complexifiant la poétique d’Horace, continuent le dialogue avec soi-même déjà abordé dans les *Satires* :

*Quocirca mecum loquor haec, tacitusque recordor*⁴⁷.

Le ressassement, la répétition pour soi-même des *praecepta* ressemble à la pratique de l’empereur Marc Aurèle lui-même en ses *Pensées*. La fin de l’épître II, 2 revient ainsi sur les questions éthiques essentielles d’Horace concernant la manière de conduire sa vie. Le poète se dédouble en s’interrogeant à la deuxième personne. Tu as échappé à un vice, c’est bien, se dit-il ; mais qu’en est-il des autres ? Cette mise en demeure de soi-même était déjà faite sous la forme d’un dialogue fictif avec son esclave Dave qui l’accusait de ne pas savoir être *ami de soi-même*, problème qui se pose à nouveau dans l’épître I, 18, adressée à Lollius : *quid te tibi reddat amicum*⁴⁸ ? Cette lettre se clôt elle aussi par une série de questions éthiques auxquelles les écrits et les entretiens avec les sages permettront de répondre.

Horace est donc tout occupé à sa recherche du *uerum atque decens*. En faisant un paradoxal adieu à la poésie, il se livre à la pratique du souci de soi, cherche le point fixe, l’équilibre de son être, car le mal a pour résidence la *sententia*, la faculté de penser, le lieu des réflexions et des débats intérieurs⁴⁹.

Le poète comme uir perfectus

Malgré le refus de répondre aux demandes de Mécène ou de Florus, Horace ne rejette pas la poésie comme moyen de pratiquer le souci de soi. Si le problème posé est bien d’ordre philosophique, la réponse apportée est d’ordre littéraire. Quel est celui qui pourra donner une solution aux questions éthiques, sinon le poète ? *L’Art poétique* l’affirme très nettement, sans ambages :

*Scribendi recte sapere est et principium et fons.
Rem tibi Socratice poterunt ostendere chartae,
Verbaque prouisam rem non inuita sequuntur.
Qui didicit patriae quid debeat, et quid amicis,
Quo sit amore parens, quo frater amandus et hospes,
Quod sit conscripti, quod iudicis officium, quae
Partes in bellum missi ducis, ille profecto
Reddere personae scit conuenientia cuique*⁵⁰.

La vraie poésie, la seule et belle poésie est celle qui proposera à son auditeur, son lecteur le modèle d’une pratique de soi. Le terme de *persona* ne renvoie pas, selon nous, seulement au rôle du théâtre, mais il recouvre sans doute aussi l’acception philosophique signifiant la personnalité, l’individualité. C’est la poésie qui permet l’exploration de ces différentes *personae* qui constituent un individu⁵¹.

⁴⁶ J. Fontaine, « Les Racines de la sagesse horatienne », *L’Information littéraire*, 11, 1959, p. 113-124.

⁴⁷ Hor., *Ep.* II, 2, 145. A comparer avec *Sat.* I, 4, 137-139.

⁴⁸ Hor. *Sat.* II, 7, 111-115; *Ep.* I, 18, 100.

⁴⁹ Hor. *Ep.* I, 1, 94-105.

⁵⁰ Hor. *Ars* 309-316.

⁵¹ Cic., *De Off.*, I, 107.

Pour convaincre encore de cette conception élevée de la poésie, penchons-nous sur une épître qui suscite des problèmes d'interprétations. L'épître I, 8 est délicate à comprendre en raison de la déclaration finale. A un jeune homme, Horace donne comme conseil de savoir supporter la Fortune. Mais cette exhortation est précédée d'une confession unique et surprenante de la part du poète, qui se dit atteint d'un mal, d'un mal-être qui met en échec sa propre volonté. Il sait ce qui lui conviendrait pour guérir, et pourtant il le refuse et repousse l'aide apportée par les médecins (de l'âme, sous-entendu) et ses amis. Quel est le lien entre la conclusion et cet aveu ?

La lettre n'est pas directement adressée à son destinataire, Celsus Albinovanus, que le lecteur a déjà rencontré comme personnage de l'épître I, 3, jeune homme de bonne famille se piquant de poésie. Horace s'adresse à Celsus par le truchement de la muse. Et ce choix est sans doute bien réfléchi : en faisant de la muse l'intermédiaire entre les deux hommes, Horace révèle que l'enjeu de la lettre est l'expression poétique. Une scholie du Ps-Acron renforce cette idée : pour expliquer le *funestus ueternus*, nom que le poète donne à sa maladie de l'âme, le Ps-Acron note : *nam Horatius melancholicus fuit*. Le passage s'inscrit comme dans une tradition de l'homme de génie en proie à la mélancolie. Celsus attendait peut-être de la part d'Horace une réponse à une question dont nous ignorons toutefois la teneur. Le sens du *refer* au v. 2 est en effet problématique ; plus problématique encore, l'ablatif absolu *Musa rogata* : comment l'entendre ? qui a sollicité la Muse ? Horace comme l'entendent tous les critiques ou Celsus lui-même, comme nous le préférons ? Car il semble bien que ce soit Celsus qui demande à Horace des conseils au sujet de poésie.

La lettre est dominée par la présence de la muse, inspiratrice de la vraie poésie ; elle souligne la rigueur et la difficulté de la création poétique. Le conseil final – *Vt tu fortunam, sic nos te, Celse, feremus* – s'oppose au portrait du poète mélancolique. Seul celui qui sait accepter la fortune, c'est-à-dire, selon nous, faire le partage entre ce qui dépend de nous et ce qui ne dépend pas de nous, sera entendu par la muse, saura composer des vers dignes. Horace pose au poète mélancolique, mais l'*Art poétique* dresse un portrait tout à fait antithétique de celui-ci. Le vrai poète est conscient de son art et de ses facultés, appliquant les règles du bien écrire. Dans et par l'écriture poétique, le sujet s'expérimente et parvient à l'équilibre, à la *tranquillitas animi* qui constitue le climat général des *Epîtres*, tel qu'il a été installé par la première lettre. Que Celsus ne se trompe pas : être poète, ce n'est pas être mélancolique. Dans toutes les autres épîtres, Horace semble privilégier la sagesse en lui subordonnant la poésie. Mais ici, pour la première fois, le rapport est très clairement inversé : c'est la poésie qui conditionne l'art de vivre.

En conclusion, Horace a trouvé dans la poésie lyrique de la Grèce archaïque un modèle où puiser des éléments rythmiques et thématiques. Alcée, Sappho, Anacréon, Simonide, le poète latin les intègre dans une poétique complexe qui lui fait jouer tour à tour le rôle du poète privé ou celui du poète national. De plus, la poésie dont il s'inspire marque le développement dans la conscience collective de thèmes pré-philosophiques qu'Horace va exploiter avec plus d'intensité en les mettant en relation avec les philosophies hellénistiques : l'amour asservissant, le mépris du lucre, mais aussi la chaleur de l'amitié ou la sérénité durement conquise. La structure du *priamel* offre un exemple parfait de cette volonté de faire de celui qui dit *je* un être pleinement conscient de soi et autonome : c'est un moyen de faire le point sur soi-même, de prendre du recul, en considérant les opinions très différents du reste des humains. De même que le philosophe s'arrache de la foule, le poète s'exclut lui-même du *profanum uulgam*.

Les *Satires* et les *Épîtres* accentuent cette pratique de l'écriture poétique : le poète s'essaie à travers à la poésie. D'où les mutations et les permanences qui vont de pair dans son œuvre : les portraits peuvent se contredire, une assertion peut se nuancer. Le poème ne masque pas les points de tension et d'irrésolution, ce dévoilement est au contraire une phase essentielle de l'activité poétique. Le statut ambigu de la poésie dans le premier livre des *Épîtres* et les deux premières épîtres du livre II, ainsi que la haute conception de la création poétique exposée dans l'épître aux Pisons font le lien entre art de vivre et art poétique. Cette correspondance est semblable à l'œuvre de Cicéron qui a pour volonté d'unir rhétorique et philosophie.

Horace ne cherche pas à dire *je*, à exposer la vérité de son âme. B. Groethuysen avait dit que le moi avait commencé en littérature avec Pétrarque, celui des *Lettres familières* qui découvre lui-même son individualité et la réalité humaine. Le moi qui parle est un moi littéraire. En revanche, il y a bien la tentative de *se* dire, c'est-à-dire de s'éprouver dans la poésie, de faire l'expérience de son corps, de ses facultés. De la même manière que Marc Aurèle en ses *Pensées* ressasse les préceptes stoïciens, Horace répète ou enseigne ce que le lecteur devrait penser ou ressentir.

L'acte poétique implique une conscience créatrice : toutes les facettes, toutes les *personae* du poète sont soumises à la suprématie de l'instance de règlement, textualisée en première personne du singulier. Celui qui dit *je* joue avec nous, il pose en amoureux maladif, ironise sur son sort : toutes les expériences réalisées par lui ne se font pas avec un esprit de sérieux, certaines odes, quelques épîtres sont teintées d'ironie. L'auteur biographique exerce le magistère dans l'écriture sous la forme du *je*, il n'est jamais dupe de l'identité à laquelle il renvoie. Contrairement à la poésie élégiaque, il ne s'enferme pas de manière délibérée dans un seul et même personnage. L'effort du poète tend à multiplier les points de vue, changer soudain d'éclairage ; il est aux antipodes du dogmatisme, qu'il soit littéraire ou philosophique. Il s'agit non pas de pallier les incertitudes, mais d'inventer un mode de vie et de pensée compatibles avec elles, une conscience heureuse, lucide de sa propre contingence.

BIBLIOGRAPHIE SÉLECTIVE

(hormis les ouvrages déjà cités dans l'article)

- K. Abel, « Horaz auf der Suche nach dem wahren Selbst », *Antike und Abendland*, 1969, 15, p. 29-46
- W. S. Anderson, *Essays on Roman Satire*, Princeton, Princeton University Press, 1982
- S. Commager, *The Odes of Horace : A Critical Study*, New Haven, London, Yale University Press, 1962
- E. Fränkel, *Horace*, Oxford, Clarendon Press, 1957
- K. Gantar, « Horaz zwischen Akademie und Epikur », *Ziva Antika*, 1972, 22, p. 225-247
- K. Gantar, « La préhistoire d'*amicus sibi* chez Horace », *Les Etudes Classiques*, 1976, 44, p. 209-221
- E. Gowers, « Fragments of Autobiography in Horace *Satires I* », *Classical Antiquity*, 2003, 22, 1, p. 55-92
- B. Groethuysen, *Anthropologie philosophique*, Paris, Gallimard, 1953
- R.S. Kilpatrick, *The Poetry of Friendship: Horace's Epistles I*, Edmonton, University of Alberta Press, 1986
- I. Lana, *Orazio : dalla poesia al silenzio*, Venosa, Edizioni Osanna, 1993
- R. L. B. Mc Neill, *Horace : image, identity and audience*, London, Baltimore, John Hopkins University Press, 2001
- J.K. Newman, *The Concept of Vates in Augustan Poetry*, Bruxelles, Latomus, 1967
- A. Traina, *Orazio : autoritratto di un poeta*, Venosa, Edizioni Osanna, 1993
- E. Turolla, « Il punto alto della personalità della poesia oraziana », *Maia*, 1955, 7, p. 263-285
- P. Veyne, *L'élégie érotique romaine*, Paris, Seuil, 1983
- V. Viparelli, « L'épistola I, 3 di Orazio : tra estetica ed etica », *Munusculum. Studi in onore di Fabio Cupaiuolo*, a cura di G. Polara, Napoli, M. D'Auria, 1993.