



HAL
open science

Statut du poète et question de l'éternité dans les Odes d'Horace entre héritage grec et romanité

Maëlle Glasz

► **To cite this version:**

Maëlle Glasz. Statut du poète et question de l'éternité dans les Odes d'Horace entre héritage grec et romanité. Histoire. Sorbonne Université, 2023. Français. NNT : 2023SORUL069 . tel-04434523

HAL Id: tel-04434523

<https://theses.hal.science/tel-04434523v1>

Submitted on 2 Feb 2024

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.



SORBONNE UNIVERSITÉ
ÉCOLE DOCTORALE I

Laboratoire de recherche EA 1491 – EDITTA

T H È S E

pour obtenir le grade de

DOCTEUR DE L'UNIVERSITÉ SORBONNE UNIVERSITÉ

Discipline : Études latines

Présentée et soutenue par :

Maëlle GLASZ

le : 27 novembre 2023

**Statut du poète et question de l'éternité dans les *Odes*
d'Horace entre héritage grec et romanité**

Sous la direction de :

Mme Sylvie FRANCHET D'ESPEREY – Professeur émérite, Sorbonne Université

Membres du jury :

Mme Sylvie FRANCHET D'ESPEREY – Professeur émérite, Sorbonne Université

M. Guillaume FLAMERIE DE LACHAPELLE – Maître de conférences-HDR, Université
Bordeaux Montaigne

Mme Sylvie LAIGNEAU-FONTAINE – Professeur, Université de Bourgogne

Mme Bénédicte DELIGNON-DELAUNAY – Professeur, Université Paris Nanterre

M. Jean-Christophe JOLIVET – Professeur, Sorbonne Université

*Non semper idem floribus est honor
uernis neque uno luna rubens nitet
uoltu : quid aeternis minorem
consiliis animum fatigas ?*

Non, la beauté des fleurs du printemps ne reste pas toujours la même et la lune rougeoyante ne brille pas d'un seul visage : pourquoi fatigues-tu ton âme qui ne peut rivaliser avec des desseins éternels ?

Horace, *Odes* II, 11, v. 9-12.

Remerciements

À l'heure où j'achève ce travail, j'adresse mes remerciements les plus sincères à ma directrice, le Professeur émérite, Madame Sylvie Franchet d'Espèrey qui, depuis les années de Master, guide mes pas sur le chemin de la recherche. Je lui exprime toute ma reconnaissance pour la disponibilité, la bienveillance, la patience et la rigueur dont elle a fait montre dans le suivi de mes travaux de recherche. Je ne saurais ici lui dire toute la gratitude que j'éprouve envers elle qui m'a tant soutenue et si bien accompagnée dans les périodes les plus difficiles.

Je tiens à remercier tout particulièrement Madame Bénédicte Delignon, Professeur à l'université de Nanterre, qui a eu la gentillesse, en décembre 2017, de m'apporter une aide précieuse concernant ma bibliographie, notamment en me faisant découvrir les ouvrages incontournables sur la lyrique grecque archaïque. Un grand merci à elle ainsi qu'à Monsieur Jean-Christophe Jolivet, Professeur à Sorbonne Université, d'avoir fait partie de mon comité de suivi durant plusieurs années et de m'avoir permis, par leurs conseils éclairés, d'affiner mes axes de recherche et d'améliorer mon travail. Je les remercie tous deux d'avoir accepté d'être membres du jury de soutenance. Merci également à Madame Sylvie Laigneau-Fontaine, Professeur à l'université de Bourgogne, et à Monsieur Guillaume Flamerie de Lachapelle, Maître de conférences à l'université Bordeaux Montaigne, d'avoir répondu favorablement à la demande de participation au jury de soutenance en qualité de rapporteurs.

Merci à Monsieur Antoine Foucher, Maître de conférences à l'université de Caen, de m'avoir accordé de son temps – lors d'une journée intitulée « Comment faire des vers », organisée par EDITTA en avril 2017 – afin d'échanger au sujet de la métrique latine. Merci également à Monsieur Grégory Bouchaud pour l'envoi de sa thèse, « Inspiration politique, mythologique et philosophique chez Pindare et Horace : réflexion sur le lyrisme antique » (2014) et pour la conversation qui s'en est suivie.

Certains anciens doctorants et membres d'EDITTA – Sarah Bach, Pierre-Alain Caltot, Ludvine Privitera, André Rehbinder – m'ont apporté des conseils qui m'ont beaucoup aidée en début de thèse. Qu'ils en soient ici remerciés.

Je tiens enfin à exprimer toute ma reconnaissance à mes parents, Sandrine et Henri, pour m'avoir toujours soutenue avec la plus grande affection dans mon choix de faire des études de Lettres Classiques ; à mes grands-parents pour la fierté qu'ils me témoignent quoi que j'entreprenne ; à ma famille et à ma belle-famille pour l'intérêt que chacun, à sa façon, a porté à mon travail. A Thibaut, mon compagnon, non seulement pour son indispensable aide logistique, mais surtout pour sa patience apaisante, pour son soutien indéfectible et pour la confiance inaltérable qu'il place en moi depuis des années. A Mila, pour sa présence discrète qui me donne pourtant tant de force.

Enfin, je remercie Alexandre, Alexis, Aloïce, Anne, Asma, Brice, Cathy, Cécile, Clémence, Delphine, Faouzia, Florent G., Florent J., France, Hélène, Karine, Laurent D., Laurent S., Ligia, Lucie, Marianne B., Marianne C., Marie, Marina, Martin, Nadia, Nicolas, Solène, Sophie, Titouan et Valentine de m'avoir entourée de leur amitié et de leur humour, qui m'ont été indispensables pour parvenir au bout de cette aventure.

Introduction

Dès le poème liminaire de son premier recueil d'*Odes*, Horace revendique son désir de voir Mécène, son protecteur, lui accorder une place de choix parmi les lyriques inspirés et d'atteindre les plus hautes sphères pour avoir brillé dans l'adaptation des accents du luth lesbien aux cadences latines :

Me doctarum hederæ præmia frontium

dis miscent superis, [...]

[...] si neque tibiae

Euterpe cohibet nec Polyhymnia

Lesbium refugit tendere barbiton.

Quod si me lyricis uatibus inseres,

sublimi feriam sidera uertice¹.

Moi, les couronnes de lierre, récompenses des doctes fronts, me mêlent aux dieux d'en haut [...] si Euterpe ne contient pas le son de ses flûtes, si Polhymnie ne refuse pas de tendre les cordes du luth des Lesbiens. Mais si tu m'accordes une place parmi les poètes lyriques inspirés, je toucherai les étoiles de ma tête qui s'est élevée.

Cette volonté que son dessein poétique original soit récompensé par la reconnaissance de son nom et par son élévation au rang de premier des *uates lyrici* latins parcourt son œuvre, comme un fil rouge. Ainsi, au moment de refermer le premier recueil des *Odes*, en -23, Horace affirme avoir achevé un monument capable d'éternité, plus pérenne que le bronze (*Exegi monumentum aere perennius – Carm. III, 30, v. 1*), dans lequel il a, le premier, annexé le chant d'Éolie aux cadences italiennes (*princeps Aeolium carmen ad Italos / deduxisse modos. – Carm. III, 30, v. 13-14*). Dans son premier recueil d'*Épîtres*, publié en 19 avant J.-C., Horace insiste également sur le caractère novateur de sa poésie lyrique : il est le premier citharède latin à avoir révélé les accents d'Alcée à Rome (*Hunc ego, non alio dictum prius*

1 Horace, *Carm.* I, 1, v. 29-30 puis 32-36.

ore, *Latinus / uolgaui fidicen* ; [...] – *Epist.* I, 19, v. 32-33). Enfin, dans son deuxième recueil de *Carmina*, paru en -13, soit dix ans après le premier, il dit sa fierté de se voir reconnu par les enfants de Rome, première des villes, comme le premier Latin à s'être illustré dans le chant éolien et de se voir inscrit dans les rangs des aimables chœurs des poètes inspirés (*et spissae nemorum comae / fingent Aeolio carmine nobilem. / Romae principis urbium / dignatur suboles inter amabilis / uatum ponere me choros* – *Carm.* IV, 3, v. 11-15).

Horace serait donc le premier à Rome à avoir adapté la poésie de Lesbos aux vers latins. Cette entreprise novatrice justifie à ses yeux un double mouvement : vertical d'une part, puisqu'il souhaite être élevé au rang de premier et que le statut de *primus* lui soit accordé dans le domaine de la lyrique latine ; horizontal d'autre part, dans la mesure où il aspire à ce que son nom soit inscrit dans la chaîne éternelle des *uates lyrici*, à la suite de ceux des poètes éoliens qu'il a pris pour modèles. L'entremêlement de l'imitation et de l'innovation serait la clef qui ouvrirait à Horace les portes de l'éternité en tant que premier poète lyrique de Rome².

1. Difficultés de définition de la lyrique

Il est vrai que cette affirmation paraît surprenante : n'y a-t-il donc eu aucun poète, depuis les débuts de la littérature latine, qui ait tenté quoi que ce soit dans le domaine de la lyrique ? En outre, on peut s'interroger quant au choix de ce genre dont les contours semblent difficiles à définir.

En effet, avec Platon et Aristote, tout essai de définition de la lyrique semble fragile. Aristote, dans sa *Poétique*, distingue trois formes essentielles : le dithyrambe, l'épopée et le dialogue de théâtre³. Si aujourd'hui on range généralement le premier dans la catégorie des « formes lyriques »⁴, on constate qu'Aristote n'en dit que quelques mots, notamment pour le désigner comme l'ancêtre de la tragédie, et n'y revient plus. Une raison possible réside dans le

2 L'aspiration à l'immortalité s'inscrit aussi dans un processus d'imitation : Horace adopte le geste que ses prédécesseurs ont eu avant lui. Dans bon nombre de ses odes – notamment celles du livre II – le poète exprime le souci que la mort peut faire naître chez les hommes. Le souci d'éternité dont la poésie se fait garante s'apparenterait donc à une forme de conjuration de cette mort à laquelle nul mortel ne peut échapper.

3 GENETTE, G., *Introduction à l'architexte*, p. 12, collection Poétique, éditions Point Seuil, Paris, 1979.

4 J. de Romilly, *La Tragédie Grecque*, p. 12, PUF, 1970.

fait que la lyrique grecque⁵ était trop liée à la musique pour relever de la poétique. Platon, de même, n'ignore pas l'existence du dithyrambe. Cependant, en n'envisageant que les formes de poésie fondées sur l'imitation du réel, « il laisse délibérément hors du champ toute poésie non représentative, et donc par excellence ce que nous appelons poésie lyrique, et *a fortiori* toute autre forme de littérature »⁶. Cette réduction platonico-aristotélicienne va longtemps contribuer à semer la confusion dans la théorie des genres : la définition de la poésie lyrique demeure « purement technique (poèmes accompagnés à la lyre) et restrictive »⁷ chez les critiques alexandrins.

De cette confusion émane toutefois le critère métrique : c'est celui que les Anciens reconnaissent comme fondateur des genres littéraires. Il est clair qu'à partir de l'époque hellénistique – et peut-être même avant –, au moment de classer les rouleaux dans la bibliothèque d'Alexandrie, c'est le critère métrique qui a été déterminant⁸. Ainsi Aristarque, aux III^e-II^e siècles avant J.-C., établit-il une liste canonique de neuf poètes lyriques, dont Alcée, Sappho, Anacréon et Pindare ; de même, Quintilien, pour l'orateur, au chapitre I du livre X de son *Institutio Oratoria*, illustrera, au I^{er} siècle de notre ère, la lyrique notamment par les noms de Pindare, d'Alcée et d'Horace. Le classement des genres proposés par Horace lui-même dans l'*Ars Poetica* est d'ailleurs fondé sur trois critères – le mètre, le *primus inventor* et les thèmes –, mais c'est bien le critère métrique qui est le premier⁹ :

*Res gestae regumque ducumque et tristia bella
quo scribi possent numero, monstravit Homerus.
Versibus impariter iunctis querimonia primum,
post etiam inclusa est uoti sententia compos ;*¹⁰

5 Pour la Grèce archaïque, C. Calame (dans « La poésie lyrique grecque, un genre inexistant ? », *Littérature*, 111, 1998, pp. 87-110) parle de « poésie mélique », récusant justement le terme de « lyrique » pour cette poésie, trop connoté par les acceptions postérieures du lyrisme.

Voir aussi C. Calame, *Le récit en Grèce ancienne*, pp. 30-34, Paris Klincksieck 1986, repris chez Belin en 2000, et en particulier la page 33 : « C'est dans ce contexte d'une procédure discursive qu'il convient de poser la question de l'identité du *je* « lyrique » : question controversée s'il en est et dont les termes entretiennent d'autant plus de malentendus que le genre où se multiplient en Grèce archaïque et classique les manifestations du *je* poétique ne correspond en rien à notre catégorie de poésie lyrique. Il s'agit en fait de poésie mélique, selon la catégorie de la critique littéraire indigène qui limite le sens du terme *lyrique* à l'accompagnement sur la lyre et qui, par *melos*, entend la poésie chantée et dansée dans un accompagnement musical par un ou une chanteuse ou par un groupe choral ».

6 GENETTE, G., *op. cit.* [1979], p. 15.

7 *Ibid.*, p. 29.

8 *Cf.* : Les classements des poèmes de Catulle selon leurs mètres : vers éoliens / hexamètres dactyliques / distiques élégiaques. Voir P. Grimal, dans *Le Lyrisme à Rome*, PUF, Paris, 1978, pp. 91-114.

9 *Ibid.*, pp. 169-195.

10 Horace, *Ars Poetica*, v. 73-76.

En quel rythme peuvent être écrites les actions exemplaires des rois et celles des chefs, et les tristes guerres, Homère l'a montré. C'est en joignant deux vers inégaux qu'on a enfermé d'abord la plainte, puis la sentence d'un vœu exaucé.

Un premier essai de définition consisterait à assimiler, dans l'Antiquité, la poésie lyrique à un type de mètre particulier, à savoir la métrique éolienne, dont la plupart des poètes font usage.

En outre, la lyrique prise au sens large peut inclure des genres très différents les uns des autres : épigramme, élégie ou encore ode. C'est ce dernier que J.-M. Maulpoix définit comme « la forme-mère »¹¹ de la lyrique. Ce terme qui signifie « chant » est issu du grec *aoidê*, de la famille de l'*aoidos* (l'aède), dérivé du verbe *adein* (chanter) et du nom *audê* (la voix humaine). Il établit donc un lien entre parole et musique qui définit à l'origine la poésie lyrique. Ainsi, tous les chefs d'œuvre de la lyrique grecque sont destinés à être chantés soit par un chœur – on parle alors de poésie chorale –, soit par un seul homme – et il s'agit dès lors de poésie monodique. Toutefois, cette définition ne semble pas applicable à la période romaine : il est très probable qu'Horace ne destinait pas ses *Carmina* à des représentations dans lesquelles elles seraient mises en musique et chantées. Après le mètre, ce sont donc plutôt les sujets qu'elle aborde qui permettraient de tracer les contours de l'ode. Ces sujets sont toutefois nombreux et divers. Nous en voulons pour preuve les vers 83-85 de l'*Ars Poetica*, où Horace décrit les différentes missions qui reviennent « à la poésie lyrique tout entière dont il apparaît que l'ode est la forme la plus haute et la plus complète »¹² :

*Musa dedit fidibus diuos puerosque deorum
et pugilem uictorem et equom certamine primum
et iuuenum curas et libera uina referre.*

La Muse a donné à la lyre la mission de célébrer les dieux, les enfants des dieux, l'athlète vainqueur, le cheval arrivé premier à la course, les amours des jeunes gens et le vin qui délie les langues.

11 MAULPOIX, J.-M., *Du Lyrisme*, p. 151, En lisant en écrivant, José Corti, Paris, 2000.

12 *Ibid.*, p. 171.

L'ode serait également à situer en relation avec d'autres genres qui lui sont contigus : en effet, les caractéristiques formelles qui la définissent – notamment le fait qu'elle soit destinée à être chantée – sont « inséparables d'une définition morale : l'ode est *louange* par vocation »¹³. Elle est aussi l'une des formes majeures de l'éloge et de l'hymne et s'ancre pleinement dans la catégorie de l'épidictique : « elle prend prétexte d'un événement singulier pour s'élever jusqu'à quelque grande vérité morale »¹⁴.

Ce n'est qu'à partir du XVII^e siècle¹⁵ que les Modernes considèrent l'énonciation à la première personne comme un élément compris dans l'idée-même de poésie lyrique¹⁶ ou encore à partir de l'époque romantique et post-romantique que la lyrique, au même titre que l'épopée et le drame, est considérée non plus comme un mode d'énonciation, mais comme un véritable genre « dont la définition comporte déjà inévitablement un élément thématique, si vague soit-il »¹⁷.

Ainsi, de l'Antiquité jusqu'à aujourd'hui, la lyrique est un genre que, au-delà du critère métrique, on ne peut pas enfermer dans une seule définition et dont les contours sont incertains. Chaque poète serait donc à même de donner naissance à une poésie lyrique qui lui est propre, qui suit les règles d'une poétique qui lui est personnelle : aussi existerait-il une lyrique lesbienne, pindarique ou encore horatienne. Un défi de taille attend donc Horace : créer l'engouement pour un genre qui, au I^{er} siècle avant J.-C., provoque une sensation d'inconnu, d'étrangeté chez les Romains. S'il veut « toucher les astres de sa tête » et voir son nom éternellement gravé dans la chaîne des *uates lyrici*, il doit réinventer un genre qui prend ses racines en Grèce et lui offrir une place centrale dans le paysage littéraire romain.

13 *Ibid.*, p. 151.

14 *Ibid.*

15 D'après G. Genette, le plus ancien effort de théorisation de la poétique lyrique semble avoir été le fait de Francisco Cascales dans ses *Tablas poéticas* en 1617 : en effet, selon lui, un poème, « comme un discours ou une lettre, peut avoir pour sujet une pensée ou un sentiment que, simplement, il expose ou exprime » (p. 35). Pour l'abbé Batteux (chapitre 13, « Sur la poésie lyrique »), les psaumes de David, les odes de Pindare et d'Horace ne sont que « feu, sentiment, ivresse... chant qu'inspire la joie, l'admiration, la reconnaissance... cri du cœur, élan où la nature fait tout et l'art rien » (p. 36). Ainsi, pour les Modernes, le poète lyrique exprime ses sentiments à la première personne, mais il les exprime en les adressant. La poésie lyrique est donc un cri, un élan du cœur qui ne retentit pas dans le vide.

16 MAULPOIX, J.-M., *op. cit.*, p. 35.

17 *Ibid.*, p. 66

2. Problématique et approche personnelle

Horace ne part donc pas de rien : il sait qu'un auteur est d'abord un lecteur et qu'un Romain se positionne par rapport à des prédécesseurs grecs. La première question que nous pouvons alors poser est celle de la bonne imitation : quels sont les préceptes théoriques que suivent les auteurs latins afin de bien imiter les modèles choisis et surtout comment faire pour que l'imitation soit synonyme d'évolution dans le cadre de l'histoire littéraire qui se tisse entre la Grèce et Rome ? Afin d'être sûr d'atteindre les sommets auxquels il aspire, quels modèles Horace s'est-il choisis ? Dans quel canon de *uates lyrici* désire-t-il voir son nom inscrit pour l'éternité ? Son ambition est grande et les écueils, nombreux : en effet, comment parvenir à transposer en latin une métrique née d'une autre langue qui a son propre rythme, ses propres exigences¹⁸ ? De même, comment combler l'écart entre la poésie grecque et la poésie latine qui appartiennent toutes deux à des contextes culturels fondamentalement différents ?

Pour une telle entreprise, la question du contexte est essentielle. S'il espère que son nom et son œuvre échapperont à la temporalité pour gagner l'éternité, Horace, dans sa création poétique, n'en demeure pas moins attaché au passé grec et au présent romain. Au passé grec puisque c'est là qu'il puise ses sources. Et au présent romain parce qu'il est la pierre angulaire du monument poétique qu'il édifie. Le contexte de la Rome augustéenne dans lequel compose Horace est une époque marquée par les changements, le renouveau, le retour de l'âge d'or. À l'instar d'Auguste qui est en train de bâtir une nouvelle Rome, Horace érige un nouveau genre littéraire dans lequel la romanité doit occuper une place de choix. Comment cette romanité se manifeste-t-elle dans les *Odes* ? Horace a-t-il, dans ses vers, permis à la voix de ses contemporains de s'élever, quand bien même ils ne se sont pas illustrés dans les mêmes genres que lui ?

Enfin, puisque son dessein est d'accéder au statut le plus noble, aux sphères les plus élevées, Horace doit indubitablement compter sur le personnage le plus important de son temps : l'empereur. Or, s'il considère que l'éternité de sa poésie doit être celle offerte pour et

18 Sur ce point, voir P. Grimal, *op. cit.* [1978], pp. 32-38, en particulier la page 37 : « Tout cela faisait que la phrase latine possédait un rythme naturel fort différent de celui de la phrase grecque ; l'élément mélodique y était moins prédominant, et une sorte de rythme à la fois quantitatif et accentuel, en rapport avec les coupures entre les mots, y jouait le premier rôle [...] Le problème est compliqué par le fait que la poésie latine a subi, très fortement, l'influence des « modèles » grecs et que, pour cette raison, le rythme quantitatif a pris le pas sur les autres, au point que, seules, les règles qui le concernent ont pu être formulées par les théoriciens antiques ».

par les vers lyriques qu'il compose, un traitement particulier doit être réservé à Auguste. Selon quelles modalités ? Et quelles conséquences le rapprochement avec un tel personnage peut-il avoir sur le statut poétique d'Horace ?

3. État de la question

3.1. La question de l'imitation dans les *Odes* d'Horace

En ce qui concerne l'imitation, le très riche ouvrage de G. Pasquali intitulé *Orazio Lirico* (1920) est fondamental : l'auteur retrace en effet les différentes sources d'inspiration qui ont permis à Horace de donner naissance aux *Odes*. Aussi trouvons-nous de longues analyses de poèmes horatiens dans lesquelles G. Pasquali souligne quels sont les thèmes et expressions repris aux fragments conservés d'Alcée : c'est le cas notamment des *Odes* I, 14 – I, 18 – I, 37 ou encore III, 12. Son deuxième chapitre est consacré aux différents thèmes qu'a inspirés la poésie hellénistique – pourtant si différente dans son essence de la poésie lyrique lesbienne – à Horace : G. Pasquali y analyse les reprises effectuées par Horace en ce qui concerne l'amour, le sentiment de la nature, la religion ou encore la philosophie. L'auteur entre par conséquent en confrontation directe avec une idée reçue qui viserait à faire d'Horace un auteur purement classique, ne s'inspirant nullement de la poésie alexandrine¹⁹. En outre, G. Pasquali, loin de considérer Horace comme ces « imitateurs serviles » qu'il exécra, ne cesse d'affirmer que le poète de Venouse est avant tout et essentiellement romain. C'est pourquoi il consacre son troisième chapitre à l'analyse des éléments typiquement romains qui se trouvent au sein de l'*Ode* II, 14 ainsi que de l'ensemble des odes dites « romaines », III, 1 à 6. L'œuvre de G. Pasquali est à la fois très dense et très ciblée : on n'y trouve pas de considérations sur le lien qu'Horace a tissé avec Sappho, ou de manière plus ténue, avec Stésichore, Anacréon ou encore Pindare dans ses *Carmina*. De même, si l'imitation que le poète romain a pu mettre en

19 Emily A. Mc Dermott, dans « Greek and Roman Elements in Horace's Lyric program » (p. 1650), souligne : « Early in this century, first Reitzenstein (1908), then Pasquali (1920) stressed the extent of Horace's relationship to Hellenistic poetry. Both their studies take pains to qualify the common assumption that Horace turned directly to the classical lyrists, emphasizing instead a more pervasive thematic debt to the modern Hellenistic world. But in spite of such early appreciations of nonclassical influences on Horace's art, scholars in the English-speaking world were slow to give up the view of Horace as a poet of unadulterated classicism ».

œuvre d'après les poètes hellénistiques est très développée, la potentielle inspiration née des poètes néotériques est passée sous silence. Enfin, G. Pasquali, dans son propos retraçant les divers éléments romains présents notamment au sein de sept odes, ne dit rien de l'inspiration qu'Horace a pu trouver chez ses contemporains tels Virgile ou les poètes élégiaques.

L'ouvrage d'A. Thill, *Alter ab illo : Recherches sur l'imitation dans la poésie personnelle à l'époque augustéenne* (1979), fait écho, dans une certaine mesure, à celui de G. Pasquali tout en apportant des considérations intéressantes sur l'imitation à Rome. A. Thill reprend l'étude des mentions d'Alcée et de la lyrique lesbienne chez Horace. Cependant, dans la mesure où G. Pasquali avait déjà commenté bon nombre d'odes horatiennes où la présence d'Alcée se fait prégnante, elle se concentre davantage sur l'étude du vin – thème alcaïque par excellence – ainsi que sur les procédés d'imitation suivis par Horace. Ensuite, elle consacre toute une partie au lien ambigu qui unit Horace à Pindare : après avoir étudié les thèmes pindariques dans les *Odes*, A. Thill expose les bornes de l'imitation de Pindare selon le poète romain. Dans un troisième temps, elle démontre que l'imitation des anciens lyriques grecs par Horace ne prend tout son sens qu'en faisant un grand cas de l'influence que Callimaque a pu exercer sur sa création. Si l'imitation du poète alexandrin se révèle moins délibérée, moins affirmée, c'est sans doute parce qu'il a grandi dans un milieu tout empreint de culture hellénistique : la formation reçue au I^{er} siècle avant J.-C. dans un certain milieu était en effet tournée vers la poésie, la philosophie et les sciences exactes du III^e siècle avant J.-C.²⁰. À ce sujet, A. Thill ouvre la voie à une réflexion intéressante, qui reste à explorer : en quoi peut-on parler d'influence callimachéenne pour Horace plutôt que d'imitation²¹ ?

L'article d'Emily Mc Dermott intitulé « Greek and Roman Elements in Horace's lyric program » (1981) vient compléter les deux ouvrages précédents : l'auteur énonce un propos très bref concernant l'imitation d'Alcée et de Sappho par Horace pour davantage dépeindre le lien unissant le poète lyrique aux poètes alexandrins, néotériques ou encore élégiaques. Elle insiste aussi sur le fait que nombreux sont les éléments romains – notamment dans la description du décor – qui jalonnent les *Odes* d'Horace. Si ces considérations se révèlent passionnantes, l'article ne comporte qu'une petite quarantaine de pages et toutes les affirmations ne sont pas démontrées dans le détail.

20 A. Thill, *op. cit.*, p. 225.

21 Cette notion d'influence est en total accord avec la technique allusive dont la présence est sans cesse revendiquée au sein de l'écriture callimachéenne.

Dans son ouvrage *Sul limitare, Il « motto » e la poesia di Orazio* (1996), A. Cavarzere décèle la présence – explicite ou allusive – d'autres auteurs au seuil des *Carmina* d'Horace. Dans son parcours des quatre livres d'*Odes*, il précise quels sont les textes qui ont inspiré le poète romain dans les vers liminaires de ses pièces lyriques avant de proposer une analyse comparative approfondie entre le poème-modèle et son héritier. La recherche d'A. Cavarzere ne se limite pas à la poésie lyrique archaïque. Le commentateur s'intéresse aussi aux sources hellénistiques, néotériques, mais aussi épiques et élégiaques auxquelles Horace a pu puiser pour composer ses vers. Une telle étude des modèles, centrée sur l'ouverture des poèmes lyriques d'Horace, est précieuse et mérite selon nous d'être étendue à l'ensemble des vers.

D. J. Coffta a, dans *The influence of Callimachean aesthetics on the Satires and Odes of Horace* (2001), contribué à mettre en lumière, de façon exclusive, quels sont les préceptes de l'esthétique callimachéenne sur lesquels la composition des *Satires* et des *Odes* s'appuie. L'auteur sélectionne les poèmes satiriques et lyriques au sein desquels l'influence du poète alexandrin est la plus prégnante. Dans ses conclusions, il analyse même le procédé de *recusatio* contenu dans l'*Épître* II, 1 adressée à Auguste. Ce parcours de certaines odes constitue pour nous un appui essentiel afin d'étudier plus largement l'influence de Callimaque dans d'autres pièces lyriques et de la faire entrer en dialogue avec d'autres modèles horatiens.

Plus récemment, de nombreux travaux, plus ponctuels, ont été réalisés concernant le lien fort unissant la lyrique d'Horace et celle de ses prédécesseurs lesbiens. A. Barchiesi, dans « Poetry, Praise, and Patronage : Simonides in Book 4 of Horace's *Odes* » (1996), analyse la présence de Simonide de Céos au sein de ce dernier livre lyrique. Dans son article intitulé « Sappho au banquet d'Horace » (2002), O. Thévenaz démontre que, malgré la présence de la strophe alcaïque à trente-sept reprises dans les *Odes* contre vingt-cinq pour la strophe sapphique, la poétesse de Lesbos est tout aussi présente dans l'œuvre. Enfin, R. Glinatsis, dans son article « Horace et la question de l'*imitatio* » (2012), expose la conception horatienne de l'imitation dans les *Épîtres* et propose surtout de courtes analyses et interprétations sur la présence d'Alcée, de Sappho et de Pindare dans les *Odes*.

3.2. Les *Odes* d'Horace comme poésie civique, un héritage de la lyrique grecque

La dimension politique et civique de la lyrique horatienne, connue dès l'Antiquité, a été interrogée dans une étude fondatrice, celle d'E. Fraenkel, *Horace* (1957). Si le critique

cherche à mettre en lumière ce qui fait la complexité et la richesse de la lyrique horatienne – et pas uniquement dans son rapport au pouvoir augustéen –, nous pensons que la démarche qu’il adopte ne lui permet pas d’atteindre cet objectif. En effet, E. Fraenkel distingue, dans son étude, les odes où se lit l’imitation d’Alcée de celles qui font l’éloge de l’empereur. Il ne fait pas entrer en dialogue les odes littéraires et les odes civiques ou politiques. Or, une telle disjonction empêche, selon nous, de rendre compte de l’essence de la lyrique d’Horace.

S. Commager propose, dans son commentaire intitulé *The Odes of Horace, a critical study* (1962), une analyse des exemples mythologiques et de leur visée auprès de l’empereur. Toutefois, la dimension civique de la lyrique horatienne semble reléguée au second plan, tandis que l’aspect religieux des odes est nié. Or, une telle conclusion nous paraît également mettre à distance l’héritage lyrique grec archaïque – qui puise l’essentiel de sa substance dans le contexte de la cité – dont s’inspire Horace.

Dans les années 1980 et au début des années 1990, la critique va tendre à davantage s’intéresser à ce qu’on appelle « l’idéologie augustéenne » et les rapports entre poésie et pouvoir seront surtout interrogés sous l’angle de la propagande. Ainsi pouvons-nous citer l’ouvrage dirigé par T. Woodman et D. West, *Poetry and Politics in the Age of Augustus* (1984) ou encore celui de A. Powell, *Roman Poetry and Propaganda in the Age of Augustus* (1992). Il est à noter que ces travaux ne contiennent pas d’analyses de passages des *Odes*. Ce sont bien plutôt les *Fastes* d’Ovide qui semblent avoir nourri la réflexion des commentateurs durant cette période.

Le bimillénaire de la mort d’Horace va être suivi d’un nouvel engouement pour les études horatiennes. Peu de temps après cette célébration est publié l’ouvrage de R. O. A. M. Lyne, *Behind the public poetry* (1995). Le critique s’intéresse à la spécificité de la lyrique romaine et à la place qu’elle occupe dans le principat augustéen. Ainsi, dans son souci de démontrer l’unité des *Odes* d’Horace, R. O. A. M. Lyne analyse comment voix publique et voix privée coexistent et à quel point leur articulation crée une unité dans les *Carmina*. Si cette étude est fort intéressante pour notre réflexion, nous sommes néanmoins d’avis qu’elle passe sous silence un élément essentiel : la réappropriation des modèles de la lyrique grecque archaïque.

C’est surtout depuis une vingtaine d’années que cette question est au cœur des études critiques sur les *Odes* d’Horace. Les travaux de D. Feeney, « Horace and the Greek Lyric Poets » (1993), d’A. Barchiesi, « Rituals in Ink : Horace on the Greek Lyric Tradition »

(2000) et de M. Lowrie, *Writing, Performance and authority in Augustan Rome* (2009) ont offert un nouveau souffle dans le traitement du rapport entre le principat augustéen et les *Odes* d'Horace, héritières de la lyrique grecque archaïque, poésie civique et politique.

Les actes du colloque organisé les 6-8 juin 2012 par l'ENS de Lyon et l'université de Lausanne, dont les textes ont été réunis par B. Delignon, N. Le Meur et O. Thévenaz sous le titre *La poésie lyrique dans la cité antique – Les Odes d'Horace au miroir de la lyrique grecque archaïque* (2016), permettent de mieux comprendre l'essence de la lyrique grecque archaïque, qui se fait souvent plurielle. Par exemple, l'article de A. Aloni, « Κῶμος et cité », présente les rapports complexes que la lyrique entretient avec les contextes sociaux et politiques de la Grèce archaïque. Celui de S. Caciagli, « Lesbos et Athènes entre πόλις et οἰκία » précise l'importance de distinguer les contextes sociaux et politiques dans lesquels s'ancre la lyrique grecque archaïque et qui sont différents d'une cité à l'autre. Cet ouvrage insiste non seulement sur l'écart culturel et cultuel, mais aussi sur la différence de temporalité qui existent entre cette lyrique et celle d'Horace et que le poète romain cherche parfois à combler. Le propos de L. Athanassaki, « *Pindarum quisquis studet aemulari* : Greek and Roman civic performance contexts (Pindar's *Fourth* and *Fifth Pythians* and Horace's *Odes* 4.2) », clarifie ainsi le lien ambigu qu'Horace entretient avec Pindare et met en avant les raisons sociales et politiques de la *recusatio* du *Carmen* IV, 2. L'article de M. Briand, « Entre spectacle et texte : contextes, instances et procédures, pragmatiques chez Pindare et Horace » abonde également dans ce sens : il donne notamment à lire une étude comparative entre les *Odes* IV, 4 et IV, 14 d'Horace et les épiniées pindariques. Si le critique relève bon nombre de points communs entre les textes des deux auteurs, son analyse met en lumière les différences culturelles qui séparent leurs poèmes et avec lesquelles Horace doit composer. Dans « Cicéron, Horace et la légitimation de la lyrique comme poésie civique », M. Citroni revient sur le fait qu'Horace ait décidé de s'illustrer dans le domaine de la lyrique et qu'il ait tenu à lui donner une dimension civique à Rome. Si cela ne va de prime abord pas de soi, il démontre que l'héritage lyrique archaïque, marqué par la variété, ouvre au poète romain le champ des possibles, que ce soit dans le domaine public ou dans le domaine privé, d'ailleurs.

Dans sa thèse intitulée *Rome et le prince dans les Odes d'Horace : construction d'une mythologie impériale romaine* (2018), M. Schilling parcourt l'ensemble de l'œuvre lyrique d'Horace et donne à voir la reconstruction de la ville de Rome après les guerres civiles et l'édification du mythe impérial, à travers les figures homériques, héroïques ou divines

choisies par le poète. Sa réflexion est très riche et montre parfaitement les enjeux de l'élaboration du mythe poétique, en parallèle du mythe politique érigé par le *princeps* lui-même. L'imitation – celle des modèles grecs archaïques aussi bien que celle des poètes contemporains, épiques ou élégiaques – y est présente et accompagne, en toile de fond, la démonstration des enjeux d'ordre politique et religieux. Toutefois, sa recherche n'est pas systématique dans les poèmes analysés par M. Schilling. Une voie reste donc ouverte, voie qui nous permettra de prendre pleinement conscience non seulement de la spécificité de chacun des modèles imités en fonction de la place qu'ils occupent, mais aussi des enjeux de leur présence dans les *Carmina*.

L'ouvrage de B. Delignon, *La morale de l'amour dans les Odes d'Horace – Poésie, philosophie et politique* (2019) est très éclairant quant aux particularités de la lyrique grecque archaïque et aux stratégies déployées par Horace pour imiter une poésie qui ne connaît ni la même temporalité, ni le même contexte d'occasions à Rome. En outre, il permet de prendre conscience de l'espace de liberté – notamment dans le jeu avec les genres et la pragmatique des formes – qui s'offre au poète romain qui se veut l'héritier non seulement de la lyrique grecque archaïque, mais aussi de la période hellénistique. Enfin, la question de l'imitation et celle de la morale – point essentiel pour tout poète qui revendique le statut de *uates* –, interrogées à l'aune des seules odes érotiques par B. Delignon, peuvent être étendues à l'ensemble des pièces lyriques d'Horace.

Il nous semble donc intéressant de prendre ces différents ouvrages et articles comme points de départ afin de mener à bien une étude nouvelle, inscrite dans un cadre plus large, sur les différentes sources d'inspiration – grecques, notamment – d'Horace, sur les éléments qui font de ses *Carmina* une œuvre éminemment romaine, mais aussi sur les enjeux poétiques et civiques de l'imitation pour un poète qui revendique un statut particulier dans la société et qui assimile sa poésie lyrique à un don d'éternité.

3.3. L'éternité en acte : la postérité des Odes d'Horace

Un lien entre l'imitation des modèles de la lyrique grecque archaïque et l'éternité a déjà été établi. Cependant, soit il a été analysé dans des articles qui traitent cette question au détour de quelques odes ciblées : ainsi, A. Barchiesi, dans « Poetry, Praise and Patronage :

Simonides in Book 4 of Horace's 'Odes' » (1996), analyse l'immortalité poétique, héritière des *uates* du passé dans les *Odes* IV, 8 et IV, 9 ; G. Bouchaud, dans « Pouvoir et impuissance poétique : éléments de comparaison entre Pindare et Horace » (2012), démontre, en prenant notamment appui sur les *Odes* IV, 9 et III, 4, que, chez Horace comme chez son prédécesseur grec, la parole poétique est essentielle dans le processus de la renommée et de l'éternité non seulement de celui qui est célébré, mais aussi de celui qui célèbre ; enfin, D. Feeney, dans « Horace and the literature of the past : lyric, epic, and history in *Odes* 4 », analyse comment le poète romain, dans son dernier recueil d'*Odes*, fait dialoguer modèles lyriques et modèles épiques. Il apporte ainsi la preuve qu'Horace, désireux d'immortaliser le principat augustéen, a voulu montrer la puissance de la lyrique en rivalisant avec la poésie épique. Soit ce lien est interrogé dans des commentaires de plus grande envergure – c'est le cas de celui qu'offre M. C. J. Putnam dans *Artifices of Eternity : Horace's Fourth Book of Odes* (1986) ou, plus récemment de celui de P. Fedeli et d'I. Ciccarelli, *Q. Horatii Flacci Carmina, Liber IV* (2008) – au sein desquels il est aisé de se perdre. Ces articles et ouvrages présentent néanmoins l'intérêt d'ouvrir la voie à un sujet qui ne demande qu'à être exploré et approfondi pour lui-même.

Cette certitude d'Horace que sa lyrique est une poésie porteuse d'immortalité a trouvé, au fil des siècles, une effectivité. Quelques critiques se sont donc interrogés – de façon encore timide toutefois – sur le parcours d'Horace, imitateur devenu modèle à son tour, sur le chemin de l'éternité. L'article de N. Dauvois, « Horace à la Renaissance, modèle de *uarietas* et modèle d'écriture, l'exemple des poèmes à l'éloge d'Horace » (2012) et l'ouvrage *Chacun son Horace – Appropriations et adaptations du modèle horatien en Europe (XV^e – XVII^e siècles)* (2019), sous la direction de N. Dauvois, M. Jourde et J.-C. Monferran, présentent les textes qu'Horace a inspirés aux auteurs de la Renaissance ainsi que ceux dans lesquels un hommage au poète romain est donné à lire, quoique le processus d'imitation n'intervienne pas. Ces deux ouvrages ne se limitent pas à l'admiration et l'imitation de l'Horace lyrique. Bon nombre des travaux sont consacrés à la postérité de l'Horace satirique et du théoricien de l'*Ars Poetica*. R. Vignest, dans *Victor Hugo et les poètes latins – Poésie et réécriture pendant l'exil* (2011), a quant à lui travaillé sur le ravissement qu'a suscité en Victor Hugo la première lecture des vers lyriques d'Horace et sur l'imitation qui a bientôt suivi.

De tels ouvrages offrent des pistes intéressantes de réflexion et permettent de dresser un tableau rapide de la rencontre d'Horace et de ses *Odes* avec ses successeurs.

4. Grandes étapes de l'enquête et corpus

L'axe central de notre enquête est celui de l'imitation. Pour un poète latin du I^{er} siècle avant J.-C., elle se situe entre la Grèce et Rome. Le premier chapitre de notre travail prend la forme de prolégomènes : nous reviendrons sur les origines philosophiques de l'imitation, sur les raisons historiques et esthétiques de l'imitation à Rome, puis nous étudierons les méthodes et procédés tels que définis par les Anciens pour bien imiter. L'étude du vocabulaire de l'imitation propre à l'œuvre horatienne – qu'on rencontre dans des pièces réflexives telles que les *Satires* I, 4, I, 10 et II, 1, les *Épîtres* I, 19 et II, 2 et l'*Ars Poetica* – nous permettra de mettre en lumière des concepts-clefs et des outils herméneutiques qui nous seront utiles dans la suite de la thèse. Nous aurons également recours à la notion d'intertextualité afin d'analyser si la terminologie et les concepts de la critique contemporaine peuvent être fructueux pour notre étude. À partir de là, nous bénéficierons d'une terminologie affinée pour l'analyse des *Carmina*.

Dans une première partie, après avoir défini qui sont les destinataires de l'éternité dans les *Odes*, quelles sont les fonctions du *uates* dont Horace entend endosser le rôle et ce que l'adaptation de la lyrique grecque archaïque à Rome comporte de difficultés et offre de possibilités, nous tenterons d'établir quels sont les modèles grecs qu'Horace s'est choisis pour son œuvre lyrique. Nous commencerons d'abord par interroger le canon des *uates lyrici* tel que défini dans l'*Ode* IV, 9. Puis, nous reviendrons non seulement sur ceux qu'Horace confirme, dans ses odes réflexives (*Carm.* I, 32, II, 13 et IV, 2), prendre comme modèles, mais aussi sur ceux dont l'influence plus discrète sur sa lyrique a parfois pu être contestée par les commentateurs : les poètes alexandrins – Callimaque, en tête – et les néotériques – Catulle²², surtout. Ensuite, nous analyserons huit odes – choisies pour la *uarietas* des thèmes communs à Horace et à ses modèles grecs qui s'y déploie : l'amour, le banquet, l'art de vivre, la guerre et la paix, la politique et la religion – afin d'examiner la double présence d'une imitation

22 Catulle a en effet réalisé une première tentative d'imitation de Sappho dans ses poèmes 11 et 51 et constitue en cela un modèle potentiel pour Horace. Voir *infra*, pp. 128-133.

grecque et d'une inspiration romaine. Nous tâcherons de démontrer quelle est la spécificité, l'originalité de la lyrique horatienne pour la composition de laquelle il revendique le statut de *primus* à Rome et en laquelle il fonde ses espoirs d'éternité.

L'une des transformations majeures qu'Horace apporte dans le cadre de son écriture est celle de la romanisation. Le statut du poète qui apparaît dans les *Odes* est avant tout celui d'un poète romain qui écrit dans une ère marquée par le renouveau : l'ère augustéenne. Dans une deuxième partie, après avoir rappelé les grandes étapes de la construction du principat par Auguste, nous verrons comment, en tel contexte, le poète est parvenu à imposer sa lyrique comme poésie civique²³, alors que cela ne va, de prime abord, pas de soi. De fait, Auguste apparaît progressivement comme l'un des destinataires privilégiés de la lyrique d'Horace. Or, faire entrer Rome et son prince dans l'éternité est un geste poétique très fort : à l'imitation, le poète doit ajouter autre chose. C'est la conjugaison de ces deux éléments que nous analyserons dans des poèmes issus des deux recueils d'*Odes*. Cela nous permettra de mesurer l'évolution poétique à laquelle Horace soumet les figures de Rome et d'Auguste comme fragments d'éternité, entre les poèmes du livre I et ceux du livre IV. En outre, puisque, du moins en partie, l'éternité de l'empire semble dépendre de l'éternité de la poésie et que l'éternité du *princeps* paraît subordonnée à celle du poète, ne peut-on pas interroger en miroir l'importance du patronage d'Auguste sur le statut du poète lyrique et sur son accession à l'éternité ? Le dernier chapitre – qui suivra toujours l'axe majeur qui est le nôtre : celui de l'imitation – sera le lieu de l'analyse de l'*Épître* II, 1 adressée à Auguste ainsi que d'odes cette fois uniquement issues du livre IV afin de pleinement prendre acte du changement de statut d'Horace à la fin de sa carrière, après les Jeux Séculaires de 17 avant J.-C. Toutefois, le *Carmen Saeculare*, composé à cette occasion, ne sera pas intégré à notre corpus. Il s'agit en effet d'une œuvre de circonstance, inscrite dans un contexte politique et religieux précis, qui relève d'une bibliographie spécifique et qui exigerait un traitement particulier.

Enfin, dans un court épilogue, nous tâcherons d'identifier à partir de quand la lyrique d'Horace a suscité un engouement suffisant chez ses lecteurs postérieurs pour qu'ils la prennent comme modèle de leurs propres écrits. Puis, nous achèverons notre étude en retraçant les grandes lignes du parcours d'Horace et de son œuvre lyrique sur le chemin de l'éternité.

23 Lorsque cela nous semblera pertinent, nous n'hésiterons pas à dresser des parallèles entre les *Odes* d'Horace et l'iconographie augustéenne.

Pour citer les fragments de la lyrique grecque archaïque, nous nous référons à l'édition d'Eva-Maria Voigt (abrégée V.) pour Alcée et Sappho ; à l'édition Snell et Maehler, pour Pindare ; à l'édition Maehler, pour Bacchylide ; et enfin à l'édition de Denys L. Page (abrégée P.M.G.), pour les autres. Pour Callimaque, c'est à l'édition de D'Alessio que nous avons recours. En ce qui concerne les *Odes* d'Horace, c'est le texte établi par F. Villeneuve que nous retenons. Si nous décidons de nous tourner vers une autre leçon, nous le signalerons, le cas échéant, par une note de bas de page. Pour les autres auteurs latins, nous adoptons le texte tel que proposé par la CUF.

Concernant les *Vies des douze Césars* de Suétone, nous nous référons à la traduction récente de G. Flamerie de Lachapelle. Pour l'*Énéide* de Virgile, c'est à la traduction de J. Perret que nous avons recours. Pour les autres auteurs, sauf mention contraire, nous proposons nos propres traductions.

Prolégomènes

Pour un cadre conceptuel

Dans les odes les plus réflexives d'Horace émane le geste de penser à l'éternité de sa poésie. En cela, Horace fait ce qu'avaient fait ses prédécesseurs en leur temps : il adopte un geste déjà présent chez les poètes grecs. L'imitation possède des fondements philosophiques : on reproduit l'attitude de ceux que l'on prend pour modèles. Puis, un déplacement s'opère vers la littérature : le poète, entre autres, reproduit, au sein d'une œuvre personnelle, ce qu'il a trouvé de bon chez d'autres qui ont écrit avant lui. Or, une telle imitation requiert un savoir-faire, une *ars* pourrait-on dire, qui s'acquiert dès le plus jeune âge, à l'école. Aussi celui qui, à l'âge adulte, entreprend d'écrire est-il à même de distinguer la bonne imitation de la mauvaise. Afin de comprendre quelles sont les méthodes pour bien imiter, nous nous référerons aux théories d'auteurs postérieurs à Horace. Par exemple, le chapitre X. 2 de l'*Institutio Oratoria* de Quintilien sera éclairant pour comprendre comment la véritable imitation peut conduire à la production d'une œuvre nouvelle, personnelle et pourquoi une telle démarche est nécessaire. Ce que Quintilien décrit pour l'orateur au I^{er} siècle de notre ère s'applique au poète, au I^{er} siècle avant J.-C. Ce pas de côté nous permettra de mieux comprendre le vocabulaire de l'imitation telle qu'Horace entend la mener à bien dans son œuvre poétique, et dont témoignent certaines *Satires*, *Odes* ou encore *Épîtres* dans lesquelles le poète s'interroge, comme en miroir, sur son acte d'écriture.

En somme, notre propos n'est pas ici de refaire une théorie exhaustive de l'imitation. Notre dessein est de poser le cadre philosophique, puis littéraire de l'imitation vers laquelle Horace a tourné ses *Carmina*. Cette analyse nous conduira ensuite vers la notion d'intertextualité, à laquelle l'imitation est intrinsèquement liée.

1. L'imitation

1.1. Origines philosophiques de l'imitation

La théorie de l'imitation trouve sa source dans la philosophie. Elle correspond, dans la *République* de Platon, au terme grec de *mimèsis*. Pour lui, l'activité artistique est à considérer comme l'imitation de choses réelles ou plutôt, de leur apparence. En effet, dans la mesure où les choses elles-mêmes s'éloignent de l'Idée d'un degré, il ne peut considérer l'œuvre d'art que comme une imitation au second degré.

C'est au livre III de la *République* que Platon précise les raisons pour lesquelles il entend expulser les poètes de la Cité : « La première porte sur le contenu (*logos*) des œuvres, qui doit être (et trop souvent n'est pas) essentiellement moralisant : le poète ne doit pas représenter des défauts, notamment chez les dieux et les héros, et encore moins les encourager en représentant la vertu malheureuse ou le vice triomphant. La seconde porte sur la « forme » (*lexis*), c'est-à-dire sur le *mode de représentation*. Tout poème est récit (*diégèsis*) d'événements passés, présents ou à venir²⁴ »²⁵. Ce récit au sens général peut revêtir trois formes selon Platon : purement narrative (*haplè diégèsis*), mimétique (*dia mimèseôs*) ou « mixte ». Ces trois modes de *lexis* correspondent, selon Platon, à ce que nous appelons des « genres » poétiques : il s'agit de la tragédie et de la comédie pour le mimétique pur, de l'épopée pour le mixte et « surtout » (*malista pou*) du dithyrambe pour le narratif pur²⁶. L'*haplè diégèsis* consiste à raconter l'événement, à ne pas le faire jouer par des personnages. Cette *lexis* correspond à ce que le poète transmet « en parlant en son nom propre, sans essayer de nous faire croire que c'est un autre qui parle »²⁷. Il s'agit d'un récit par où l'action est narrée, mais non actée : « Il y a donc *diégèsis* quand le narrateur narre les discours ou les événements entre les discours »²⁸. Pour cette *lexis*, le narrateur use du discours indirect, ce qui confère un aspect objectif au récit. Il n'existe pas d'identification entre le poète-narrateur et ses personnages. Celui-là n'appartient pas à l'histoire. Il parle en son nom et non en celui de

24 Platon, *République*, 392 d.

25 GENETTE, G., *op. cit.* [1979], p. 14.

26 *Ibid.*, pp. 14-15.

27 Platon, *op. cit.*, 393 a.

28 *Ibid.*, 393 b.

ses personnages. Cette exigence d'objectivité nécessite l'effacement du narrateur. Cette *lexis* ne peut être qu'approuvée par Platon, dans la mesure où elle ne cherche pas à tromper.

Ensuite, vient le récit mimétique total (*dia mimèseôs olê*, 394 c1). Cette fois, le poète imite les paroles et le style des personnages, en les rendant au discours direct. Au livre III de la *République*, cette *mimêsis* correspond à la notion d'incarnation. Elle consiste, pour le poète, à devenir un personnage de l'histoire : « se rendre semblable à un autre par la voix ou l'apparence, c'est imiter celui auquel on se rend semblable (393 c5-6) ». Il s'agit donc d'une représentation actée, opposée au mode diégétique pur (*oti tautès au enantia gignetai*, 394 b4-5). On la trouve dans les pièces de théâtre, et particulièrement dans la tragédie. C'est le genre le plus condamnable aux yeux de Platon. La *mimêsis* est trompeuse et n'a donc pas sa place dans sa République Idéale. Il souligne d'ailleurs le risque moral auquel l'imitation peut conduire : un bon citoyen pourrait en venir à imiter les paroles et les actions d'hommes mauvais. Ce péril est d'autant plus grand si l'imitation touche la jeunesse : dans un esprit encore malléable, ce qui est imité peut laisser une empreinte durable et nocive.

Enfin, dans la mesure où, dans ses deux épopées, l'*Illiade* et l'*Odyssée*, le poète Homère mélange *diégèsis* et *mimêsis*, sur un mode mixte (*di'amphotérôn*), il est nuisible pour Platon et mérite d'être chassé de la cité²⁹.

Au début du livre X de la *République*, Platon revient aux réflexions des livres II et III et condamne, du point de vue de l'ontologie, la *mimêsis*. L'imitation est désignée comme un art d'illusion. Elle s'éloigne de ce qui est vrai. Dans cette définition étroite de la *mimêsis*, aucune place n'est faite à la poésie lyrique, qui ne relève ni de la *diégèsis*, ni de la *mimêsis* – dans la mesure où elle ne raconte pas et où elle ne représente ni les actions ni les paroles d'un personnage³⁰.

29 Platon, *op. cit.*, 398 a-b.

30 GENETTE, G., *op. cit.* [1979], p. 15 : « A cela se réduit tout le « système » : de toute évidence, Platon n'envisage ici que les formes de la poésie « narrative » au sens large – la tradition ultérieure, après Aristote, dira plus volontiers, en intervertissant les termes, « mimétique » ou *représentative* : celle qui « rapporte » des événements, réels ou fictifs. Il laisse délibérément hors du champ toute poésie non représentative, et donc par excellence ce que nous appelons poésie lyrique [...] Exclusion, non pas seulement de fait, mais bien de principe, puisque, je le rappelle, la représentation d'événements est ici la définition même de la poésie : il n'y a de poème que représentatif. Platon n'ignorait évidemment pas la poésie lyrique, mais il la forclôt ici par une définition délibérément restrictive. Restriction peut-être *ad hoc*, puisqu'elle facilite la mise au ban des poètes (excepté les lyriques ?), mais restriction qui va devenir, *via* Aristote et pour des siècles, l'article fondamental de la poétique classique ».

Pour Aristote, imiter est un comportement naturel chez l'homme. Grâce à l'imitation, il « acquiert ses premières connaissances »³¹. C'est une définition beaucoup plus englobante de la *mimèsis* que propose l'auteur de la *Poétique*. Selon lui, tous les arts imitent des paroles, mais aussi des objets, des caractères ou encore des sentiments. Loin de considérer la tragédie comme un genre condamnable, il en fait un véritable moyen d'éducation :

« La tragédie est l'imitation (*mimèsis*) d'une action noble menée jusqu'à son terme et d'une certaine étendue, dans un langage relevé d'assaisonnements d'une espèce particulière selon les parties de l'œuvre, imitation faite par des personnages en action et non au moyen du récit et qui, suscitant pitié et crainte, opère la purgation (*catharsis*) de ce genre d'émotions »³².

Selon Aristote, la tragédie diffère de l'histoire : contrairement à elle, elle ne cherche pas à copier le réel, mais à le recréer dans un *muthos*, une fiction, tout en permettant une épuration des sentiments. Le plaisir que le spectateur prend à voir cette représentation de paroles et d'actions nobles l'amène à apprendre, le pousse vers la philosophie. En cela, aux yeux d'Aristote, la tragédie est supérieure à la comédie. Dans celle-là, l'objet imité se voit au moins conservé, au plus amélioré : la tragédie représente un homme supérieur de par sa condition et par la noblesse et la gravité de ses sentiments. Dans celle-ci, l'imitation peut déprécier ce qu'elle imite : la comédie, en effet, imite des hommes à la condition inférieure et moque les défauts de ses personnages. Dans les chapitres 23 à 26, alors qu'il compare l'épopée et la tragédie, Aristote insiste encore sur la supériorité de cette dernière.

Dans sa *Poétique*, Aristote n'émet donc pas un jugement aussi sévère que Platon à l'égard de la *mimèsis*. Toutefois, alors qu'il la définit comme une faculté naturelle et qu'on attendrait qu'il l'étende à toutes les activités artistiques, Aristote ne fait pas ou peu de cas des formes non imitatives de la poésie. Aussi la poésie lyrique, qui a sans doute trop à voir avec le subjectif, est-elle laissée de côté.

31 Aristote, *Poétique*, 1448 b 7-8.

32 *Ibid.*, chapitre 6, traduction proposée par Monique Trédé, p. 241, in *Histoire de la littérature grecque*, Suzanne Saïd, Monique Trédé, Alain Le Boulluec, PUF, Paris, 1997, 2004.

1.2. L'imitation à Rome

À l'époque hellénistique, l'imitation des grands auteurs s'ajoute à celle de la nature. C'est ainsi qu'à Rome, à partir du III^e siècle avant J.-C., l'imitation est entendue dans ce sens plus littéraire, et se situe du côté des générations d'écrivains. Elle est de l'ordre de « l'évidence »³³. Dans son *Épître aux Pisons*, Horace s'adresse, au moyen d'un vocatif, à l'écrivain par le biais de cet impératif : [...] *famam sequere [...] scriptor*³⁴. Horace souligne l'importance de l'*imitatio*, présente en filigrane dans le verbe *sequi*. On peut aisément transposer ce qui vaut pour les versions connues de la légende racontée ou mise en scène dans le cadre de l'imitation d'une œuvre antérieure. Dans ce vers se lit la démarche qui fut celle d'Horace pour tous les genres poétiques dans lesquels il s'est illustré : épodes, satires ou encore odes. En prenant en compte ce nouvel aspect de l'imitation, le genre lyrique ne saurait plus être laissé à la marge. *L'Art poétique*, qu'on peut qualifier de pièce métapoétique, nous délivre donc un précepte essentiel à son auteur : suivre, en écrivant, la tradition. Écrire, en s'ancrant dans une démarche imitative.

A. Thill, dont l'ouvrage *Alter ab illo* a inspiré et nourri notre réflexion, propose deux types de raisons à cette imitation.

Historiques, d'abord. Selon H. Bardon, « les grands peuples sont de grands assimilateurs »³⁵. Grand peuple par excellence, les Romains n'ont pas dérogé à cette règle et même, revendiquaient, voire – si l'on en croit le discours que Salluste fait prononcer à César, lors du débat visant à décider du sort de ceux qui s'étaient faits les complices de Catilina – tiraient une certaine fierté de cette imitation : « Nos ancêtres, Pères conscrits, n'ont jamais manqué de sagesse ni d'audace, et aucun orgueil ne les empêchait d'adopter les institutions étrangères, pourvu qu'elles fussent bonnes. Aux Samnites, ils empruntèrent la plupart de leurs armes offensives et défensives, aux Étrusques, la plupart de leurs magistratures. En un mot, tout ce qui leur semblait bien fait chez leurs alliés comme chez leurs ennemis, ils s'empressaient de le réaliser chez eux, aimant mieux imiter les bons exemples que d'en être

33 THILL, A., *op. cit.*, p. 1.

34 Horace, *Ars Poetica*, v. 119, « Toi qui écris, suis la tradition ». Se lit ici l'importance de suivre la tradition, de se conformer aux versions connues du mythe raconté ou mis en scène. Par exemple, lorsqu'on entreprend de remettre Achille au théâtre, celui-ci doit être infatigable, irascible, inexorable, ardent... Bien que le verbe *sequi* ne signifie pas imiter une œuvre antérieure dans ce vers, on peut toutefois comprendre une évolution du sens qui glisserait vers la démarche imitative d'œuvres de prédécesseurs.

35 BARDON, H., *Le génie latin*, Bruxelles, Latomus, 1963, Avant-propos.

jaloux »³⁶. Si les Romains doivent beaucoup aux Étrusques, ils ont surtout emprunté aux Grecs. Dans l'Épître II, 1, Horace ne manque d'ailleurs pas de souligner, avec ironie, qu'à la conquête de la Grèce par les Romains a succédé l'hellénisation de Rome :

*Graecia capta ferum uictorem cepit et artes
intulit agresti Latio*³⁷...

La Grèce conquise a conquis son vainqueur féroce et elle a importé ses arts au sein du Latium encore agreste³⁸...

Alors que Rome est encore une terre rustique, l'appropriation de ce qui est grec, notamment dans les domaines de la pensée, de la littérature et des arts, s'avère être « une condition d'existence qui devient ensuite une tradition »³⁹. Dans la mesure où elle naît après elle, la littérature latine n'a pu se constituer qu'à partir de l'existence première de la littérature grecque. Dès le III^e siècle avant notre ère⁴⁰, à travers Homère, les tragiques ou encore les orateurs attiques, le classicisme grec occupe une place bien affirmée. A cela s'ajoute une théorie, à la fois esthétique et pratique au cœur de laquelle se trouve la notion de convenance⁴¹. Aussi la traduction d'écrits grecs a-t-elle remporté un vif succès à Rome. Au I^{er} siècle avant J.-C., on voit un Cicéron ou un Catulle traduire des discours ou des poèmes⁴². Horace n'a d'ailleurs pas manqué de fréquenter, à l'école d'Orbilius Pupillus, son *grammaticus*, l'*Odyssia* de Livius Andronicus, une traduction de l'*Odyssée* d'Homère, alors

36 Salluste, *Cat.* LI, 37, traduction A. Ernout, Salluste, Les Belles Lettres, Paris, 1946. Polybe (*Hist.* VI, 25, 11) avait lui aussi souligné le fait que les Romains prenaient chez les autres peuples ce qui leur semblait bon et propre à améliorer ce qui existait déjà chez eux.

37 Horace, *Epist.* II, 1, v. 156-157.

38 Nous rappelons que toutes les traductions des textes horatiens proposées au sein de cette thèse sont personnelles.

39 GUILLEMIN, A.-M., *L'imitation dans les littératures antiques et en particulier la littérature latine*, REL 2, 1924, p. 35.

40 A. Dardenay précise que l'art grec pénètre à Rome, surtout dès le III^e siècle avant J.-C., à l'occasion des défilés de généraux triomphants. Elle insiste sur le fait qu'il était connu des Romains avant cela, mais qu'il existait « une certaine réticence des élites sénatoriales vis-à-vis de l'introduction de la culture grecque à Rome », in *Rome, les Romains et l'art grec : translatio, interpretatio, imitatio, aemulatio...*C. Bonnet et F. Bouchet. *Translatio : Traduire et adapter les Anciens*, Garnier, pp. 331, 2013, Classiques Garnier, 978-2-8124-0860-1. halshs-00938998.

À la page 110, A. Dardenay s'appuie sur deux citations : l'une de Plutarque, *Vie de Marcellus*, XXI, 4-7 et l'autre de Tite-Live, XXXIV, 4.

41 THILL, A., *op. cit.*, p. 12 : « Ils possédaient avec Homère, les tragiques, les orateurs attiques, une solide tradition littéraire et, de plus (fait capital, comme on le verra, pour l'appréciation de la poésie latine), une théorie esthétique et pratique qui accordait à chaque genre son rang et commandait sa technique ».

42 On peut penser aux traductions de Cicéron dans *Du meilleur genre d'orateurs*, ou encore dans le *De Oratore* et à celle que Catulle donne du poème de Sappho (*Carmen* 51).

fort considérée à Rome, dont la littérature n'était encore qu'à ses premiers pas. N'oublions pas que, comme le rappelle A. Thill, le terme *poeta*, qui tire son origine du grec *poiêtès*, possède le double sens de « poète » et de « traducteur ».

L'autre raison de l'*imitatio* à Rome est d'ordre esthétique. D'après H.-I. Marrou, « la culture classique repose sur la paisible possession d'un trésor considéré pour l'essentiel comme acquis »⁴³. Les grands maîtres de la littérature sont présents dans les esprits les plus cultivés. Ils sont admirés et leurs œuvres représentent un fonds prêt à être imité. La poésie antique repose sur de nombreux éléments qui se répètent et qui constituent une source inaltérable dans laquelle les poètes viennent puiser pour nourrir leurs écrits : formules, figures de styles, récits mythologiques, *etc.* Chaque poète reprend alors à son compte ce dont les chaînes de générations précédentes ont usé afin d'en faire son miel et de les faire vivre sur un plan nouveau. C'est pour cela que le problème de l'*imitatio* se pose davantage dans le domaine poétique que dans celui de la prose : s'ils sont contraints par des règles, les historiens et orateurs ont pour sujets principaux le monde dans lequel ils évoluent ainsi que les thèmes qui régissent l'époque et le pays dans lesquels ils vivent. Les poètes, quant à eux, voient leurs œuvres dépendre de formes fixes du cadre desquelles il est plus difficile de sortir. En outre, il n'est pas uniquement question, pour ces formes fixes, des lois générales liées aux genres littéraires tels que l'épopée, la tragédie ou encore la poésie lyrique. Depuis la période alexandrine, des genres de moindre envergure, tels le *paraclausithyron*, le *propempticon*, la *recusatio*⁴⁴, *etc.*, sont aussi à prendre en compte⁴⁵.

Les Anciens voyaient, à travers l'imitation fondée sur ces reprises, le plaisir intellectuel de la reconnaissance. Cette idée est soulignée chez Aristote⁴⁶. L'étude de la doctrine de la *mimêsis* a atteint son apogée à l'époque hellénistique, dans la poésie alexandrine notamment : « L'imitation y est faite pour être repérée, produisant chez le lecteur non seulement le plaisir de la reconnaissance, mais aussi l'excitation d'une forme de décryptage »⁴⁷. D'après A. Thill, puisqu'il fait souvent débiter ses *Carmina* par un « *motto* »,

43 MARROU, H.-I., *Histoire de l'éducation dans l'antiquité*, 5^e éd., Paris, Éditions du Seuil, 1960, p. 225.

44 Voir l'ouvrage de Francis CAIRNS, *Generic Composition in Greek and Roman Poetry*, Edinburgh University Press, Edinburgh, 1972.

45 THILL, A., *op. cit.*, p. 6. Voir également JACHMAN G., *Die Originalität der römischen Literatur*, Antrittsvorlesung, Köln, Leipzig, 1926.

46 Aristote, *Poétique*, 1448 b.

47 FRANCHET D'ESPEREY, S., « Réception et transmission des modèles – L'Énéide comme modèle aux époques néronienne et flavienne » p. 75, in *Réceptions antiques – Lecture, transmission, appropriation intellectuelle*, Textes édités par Laetitia Ciccolini, Charles Guérin, Stéphane Itic et Sébastien Morlet, éditions

Horace se montre désireux d'évoquer la présence d'Alcée à ses lecteurs⁴⁸. Ce plaisir esthétique, fondé sur un écho de termes et de sonorités, sur des jeux de rythmes, est d'ailleurs souligné par Macrobe, dans ses *Saturnales* (*Sat.* V, 3, 16) : *quid enim suavius quam duos praecipuos uates audire idem loquentes*⁴⁹. Pour G. C. Fiske, la considération esthétique des Anciens a à voir avec la circulation du sang qui « anime l'esprit humain dans sa tentative d'exprimer sous une forme durable l'idéal de la vérité et de la beauté »⁵⁰. L'idée du plaisir de la reconnaissance du modèle est aussi présente chez les théoriciens modernes, alliée à la nécessité de sentir quelque chose de nouveau⁵¹.

Dans l'Antiquité, le livre, une fois proposé au public, n'est plus le bien de son auteur et devient, selon les dires d'Horace, *publica materies*⁵². À partir de là, chacun a le droit d'emprunter à l'autre ce que bon lui semble pour la création de son propre écrit. Bien plus, puisque, dans son œuvre personnelle, le poète est en droit d'opérer des reprises à ce qu'ont écrit ses prédécesseurs et qu'il cherche à ce que la citation qu'il en fait soit reconnue par ses lecteurs, cette dernière passe « pour un hommage, et une imitation habile est saluée »⁵³. Dès que l'auteur emprunte à son modèle tout en l'assumant et en visant d'autres fins, alors l'imitation ne peut être qualifiée de vol.

Si cet hommage est d'importance pour celui qui imite, il n'est évidemment pas son seul dessein. Cette démarche mimétique permet également au *scriptor* de montrer qu'il est savant, *doctus*. Peut-être même cherche-t-il, de la part de son lecteur, à être comparé au modèle qu'il suit : « Chaque poète (et chaque artiste romain) est jugé en lui-même, mais par rapport à un Grec, parce que l'écrivain antique est lié aux lois d'un genre, défini par le sujet et le mètre, et que l'archétype de chaque genre a valeur canonique »⁵⁴. Chez l'auteur latin, règne le souci d'être l'« homologue du Grec »⁵⁵ qu'il choisit, entre autres, d'imiter. La *syncretis*, la volonté de comparer un auteur à un autre, émane des Grecs. Au sein d'un même genre, ces derniers opéraient déjà des comparaisons : entre les poètes tragiques, les historiens ou encore

rue d'Ulm, 2006.

48 THILL, A., *op. cit.*, p. 9.

49 Macrobe, *Sat.* V, 3, 16, « En effet, qu'y a-t-il de plus doux que d'entendre les deux éminents poètes parler pour ainsi dire la même langue ? »

50 FISKE, G. C., *Lucilius and Horace, A Study in the Classical Theory of Imitation*, University of Wisconsin, Studies, n°7, 1920, p. 5.

51 WELLER, R., WARREN, A., *La théorie littéraire*, traduction française, Paris, éditions du Seuil, 1971, p. 330.

52 Horace, *Ars Poetica*, v. 131 : « le domaine public ».

53 THILL, A., *op. cit.*, p. 8.

54 *Ibid.*, p. 13.

55 *Ibid.*, p. 1.

les orateurs. Les Grecs aimaient à comparer les différents peuples entre eux. Toutefois, ils ne sont pas allés aussi loin que les Romains dans cette démarche. D'ailleurs, ces derniers n'ont jamais trouvé un peuple aussi digne que les Grecs d'être imités par eux, tant sur le plan intellectuel qu'artistique⁵⁶. Il semble que c'est à partir du I^{er} siècle avant J.-C., notamment avec Varron, Cicéron ou encore Virgile que la *syncrisis* a revêtu une forme littéraire à Rome. La forme la plus aboutie de cette tradition se trouvera chez Quintilien⁵⁷, un siècle plus tard.

On sait que, dans l'Antiquité, la recherche de l'originalité n'était pas celle qu'on connaît en particulier depuis le romantisme et, à plus forte raison, on ne considère pas l'imitation de la même façon aux XX^e et XXI^e siècles et dans l'Antiquité. Aujourd'hui, dans un contexte marqué par les droits d'auteur et d'éditeur, l'imitation est souvent soupçonnée. Imiter revient parfois, dans nos esprits, à manquer d'originalité, voire à plagier. Or, comme le souligne A. Thill, « le miracle romain » réside dans le fait que l'observance de règles fixes et strictes n'a pas fait que les meilleurs poètes se contentent d'une littérature figée, de ce que les Grecs leur avaient inspiré⁵⁸.

Quelle démarche était alors adoptée afin d'éviter de tomber dans l'écueil de l'imitation dépourvue de création ?

1.3. Méthodes et procédés pour bien imiter

1.3.1. De la lecture et des exercices variés d'imitation

La rencontre avec les chaînes de générations précédentes d'écrivains s'opère par la lecture. Aélius Théon, auteur des *Progymnasmata* – ouvrage consacré à l'étude des exercices préparatoires menés par l'élève chez le *grammaticus* puis le *rhétor* – en atteste. Il a probablement écrit à la fin du I^{er} siècle, donc à la même époque que Quintilien⁵⁹. Bien qu'il

56 *Ibid.*, p. 13.

57 Quintilien, *Institutio Oratoria* X, 1 : la *syncrisis* concerne aussi, pour lui, les tragiques, les orateurs – par exemple Cicéron et Démosthène –, ou encore les historiens : on peut voir que Salluste et Tite-Live sont comparés à Hérodote et Thucydide.

58 THILL, A., *op. cit.*, p. 7.

59 Voir sur ce point, l'excellente introduction de Michel Patillon aux *Progymnasmata* d'Aélius Théon, aux Belles Lettres.

soit postérieur à Horace, on peut penser que le système d'éducation qu'il décrit est resté à peu près le même. La différence majeure réside dans le fait qu'à chaque génération, il y a davantage d'auteurs à lire.

Aélius Théon se réfère aux propos d'Apollonios de Rhodes et décrit la lecture comme la nourriture de l'expression. Pour lui, la meilleure des imitations repose sur un travail assidu de l'esprit exercé sur de bons exemples⁶⁰. En plaçant cet argument dans la bouche d'un Ancien, il lui confère une autorité indéniable, qui traverse les siècles. De même que les aliments donnent des forces à l'enfant et le font croître jusqu'à ce qu'il atteigne sa taille d'homme, de même, la lecture des bons auteurs doit lui permettre d'acquérir les qualités nécessaires afin, une fois devenu adulte, de suivre son propre chemin, d'acquérir son propre style au sein du genre littéraire dans lequel il aura pour dessein de s'illustrer.

Cette métaphore de la nourriture est également employée par Quintilien, dans son *Institutio Oratoria*. Pour lui, le lecteur est libre de mener à bien sa lecture comme il l'entend. Il peut, s'il le souhaite, revenir sur des pages précédemment lues, dans le but d'examiner un passage avec plus d'acuité ou de mieux le retenir. Le geste de la lecture doit s'apparenter à une mastication lente qui permet une digestion plus aisée des aliments : ce qui a été lu doit avoir été « broyé et trituré » avant de parvenir à la mémoire et au geste de l'imitation⁶¹. Ce que Quintilien applique ici au futur orateur, au I^{er} siècle de notre ère, est aussi valable pour le futur poète, à l'époque augustéenne. Pour être auteur, il faut d'abord être lecteur.

En cela, les lectures faites au cours de l'enfance sont primordiales, puisque c'est l'âge où l'écriture d'autrui laisse une empreinte très nette dans l'esprit du lecteur. Elle nécessite donc des préceptes clairement fixés afin que ce qu'il y a de plus honnête et de plus éloquent laisse sa marque dans l'âme tendre des enfants⁶². De fait, c'est à l'école que débute la formation de poète. Les lectures qu'Horace a pu mener à bien tout au long de sa scolarité – Homère, les tragiques et lyriques grecs⁶³, Livius Andronicus, Ennius, Lucrèce, *etc.* – lui ont permis d'évoluer d'un statut de jeune lecteur à celui d'auteur⁶⁴, en ne cessant pas « d'allier un

60 Aélius Théon, *Progymnasmata*, p. 4.

61 Quintilien, *Institutio Oratoria*, X, 1, 19 : *Lectio libera est nec ut actionis impetus transcurrit, sed repetere saepius licet, siue dubites siue memoriae penitus adfigere uelis. Repetamus autem et tractemus et, ut cibos mansos ac prope liquefactos demittimus quo facilius digerantur, ita lectio non cruda sed multa iteratione mollita et uelut confecta memoriae imitationique tradatur.* Cette idée est d'ailleurs toujours présente à la Renaissance, dans le cadre de l'innutrition.

62 *Ibid.*, I, 8, 4 : *Cetera admonitione magna egent, in primis, ut tenerae mentes tracturaeque altius quidquid rudibus et omnium ignaris insederit, non modo quae diserta, sed uel magis quae honesta sunt, discant.*

63 *Ibid.*, I, 8, 6 : *Utiles tragoediae : alunt et lyrici, si tamen in auctores modo, sed etiam partes operis elegeris.*

64 GRIMAL, P., *Horace, « Écrivains de toujours »*, Éditions du Seuil Paris, 1958, p. 13 : « Quelques rudes qu'aient pu sembler à son oreille les vers saturniens de Livius, ils n'en ont pas moins initié l'enfant aux

sens moral très exigeant à une grande familiarité avec les classiques de la littérature grecque et latine »⁶⁵.

Toutefois, si la lecture est la première étape dans le dur labeur qui mène à la naissance d'un écrivain, le futur poète ne saurait s'en contenter. Aélius Théon compare alors la démarche des futurs auteurs à celle des apprentis peintres. Ceux-ci ne pourront tirer aucun profit de l'étude des œuvres d'Apelle, de Protogène ou d'Antiphilos, sans chercher à prendre eux-mêmes le pinceau et à créer leurs propres toiles, et de même, ceux-là ne pourront se nourrir des œuvres de leurs prédécesseurs, « ni de l'abondance des idées, ni de la pureté de l'expression, ni de l'harmonie de l'arrangement des mots, ni des finesses de l'audition, ni, en un mot, d'aucune des beautés de l'art oratoire », s'ils ne s'entraînent pas chaque jour au travail écrit⁶⁶. Après avoir mené à bien ses lectures, l'enfant doit donc s'adonner à la pratique de l'écriture, et ce, avec la plus grande assiduité.

Dans la scolarité des jeunes Romains, l'*exercitatio* – qui consiste en la manipulation d'un texte préalablement choisi – est liée à l'*imitatio*. L'introduction de l'imitation dans l'apprentissage scolaire remonte à Isocrate qui a créé la triade : talent naturel (*phusis*), imitation (*mimèsis*) et pratique (*mélété*). La *Rhétorique à Hérennius* s'inspire d'ailleurs de lui. Selon A. Thill, « les Grecs insistèrent sur leur classicisme une fois que, la puissance politique passée aux mains des vainqueurs, ils entreprirent de les former à leur tour »⁶⁷. C'est Denys d'Halicarnasse qui insiste pour que la *mimèsis* soit reconnue comme une véritable formation : l'élève doit prendre les avantages et qualités de plusieurs modèles afin de prétendre atteindre le beau. De même, l'auteur anonyme du *Traité du Sublime* insiste sur la nécessité de la *mimèsis* des œuvres d'autrui afin de parvenir à s'élever vers le sublime. Se pose alors la question du modèle unique ou de la pluralité des modèles. Dans la *Rhétorique à Hérennius*, qu'on date du I^{er} siècle avant J.-C., l'auteur revendique les emprunts d'exemples à un seul modèle : « Il est fort important que celui qui souhaite apprendre voie si un seul homme peut posséder toutes les qualités oratoires ou si personne ne le peut (chacun ayant une qualité différente). S'il pense en effet que toutes les qualités peuvent se trouver réunies en un seul, il essaiera lui aussi de les acquérir toutes. S'il désespère d'y arriver, il se perfectionnera dans

cadences fondamentales de sa langue. Ils lui ont montré ce qui était possible et ce qui ne l'était pas. »

65 RICOUX, O., Horace, *Odes*, p. IX, traduction de François Villeneuve, Classiques en poche, Les Belles Lettres, Paris, 2002.

66 Aélius Théon, *op. cit.*, p. 4.

67 THILL, A., *op. cit.*, p. 16.

quelques-unes seulement. [...] Personne n'en viendrait à de telles idées, si les rhéteurs avaient emprunté leurs exemples à un seul écrivain [...] » (IV, 7-9). L'auteur de la *Rhétorique à Hérennius* s'oppose ainsi à ce qui est écrit dans les traités de rhétorique dont les auteurs n'ont pas cru qu'un même écrivain puisse briller dans toutes les parties de l'élocution et qui ont ainsi tiré leurs exemples à l'ensemble des orateurs et poètes.

Horace, par son éducation, a à sa disposition plusieurs modèles possibles qu'il n'hésitera pas à exploiter. En cela, il se rapproche des auteurs de traités du I^{er} siècle de notre ère, qui défendent la pluralité de ces derniers.

Cette théorie de l'*imitatio* par l'*exercitatio* tire son origine dans l'étude approfondie des œuvres des grands auteurs grecs, que celles-ci soient en prose ou en vers. À l'école du *grammaticus* puis du *rhetor*, des explications et des commentaires accompagnent la lecture et sont suivis, lorsque l'élève a acquis une certaine maîtrise, d'exercices variés. Après avoir souligné l'importance de la lecture, Aélius Théon présente l'audition comme une appropriation du texte entendu par la mémorisation et la réécriture. C'est un exercice qui vise à s'approprier le modèle, en tentant de le reproduire⁶⁸. Il est donc lié à l'écriture. Aélius Théon présente également la paraphrase comme un exercice d'écriture, selon certaines règles (développement, réduction, modification...). Elle peut alors aboutir au pastiche. Quintilien, dans son *Institutio Oratoria* (I, 8 et I, 9), présente, lui aussi, les exercices d'imitation que les élèves mènent à bien chez le *grammaticus*. Par exemple, l'*interpretatio* qui consiste en la transposition, mot pour mot, de la poésie en prose (*mox mutatis uerbis interpretari*, I, 9, 2). Puis, en II, 4 et II, 5, il nous renseigne sur ce que les adolescents travaillaient auprès du *rhetor*:

Ces exercices fondés sur l'imitation se sont vus favorisés par l'utilisation de résumés d'œuvres, de manuels de mythologie – on peut alors penser à celui que Parthénios de Nicée avait dédié à Gallus ou encore aux *Fabulae* d'Hygin, contemporain d'Auguste, qui est une compilation d'informations sur la mythologie grecque et romaine et qui se révèle une source précieuse –, mais aussi par des maximes, des proverbes, des chries, des aphorismes ou encore des collections d'anecdotes, *etc.* Afin de faire gagner son texte en force et en puissance, l'élève doit être attentif à ce que Quintilien désigne comme *audacius uertere* (I, 9, 2) : qu'il ajoute des passages ou en abrège d'autres, selon son dessein. L'imitation ne saurait en effet

68 Aélius Théon, *op. cit.*, p. 100.

être un asservissement. L'élève est en droit de retrancher ce qui est superflu ou d'orner un texte lorsque la situation l'exige⁶⁹.

Horace a fourni ces efforts de lecture et d'écriture lors de sa scolarité, face à ses maîtres d'école. Fort de cet entraînement et dans la continuité de ces exercices littéraires, il avoue s'être adonné, dans sa jeunesse, à l'écriture de petits vers grecs, peut-être des épigrammes proches de pièces poétiques de l'*Anthologie*⁷⁰:

*Atque ego cum graecos facerem, natus mare citra,
versiculos [...]*⁷¹

Et moi-même, comme je façonnais de petits vers grecs, né de ce côté
de la mer [...]

Ce travail sur les auteurs grecs se poursuivra lors du séjour à Athènes qu'Horace effectuera aux alentours de ses vingt ans. Sa formation lui permettra de dialoguer avec eux toute sa vie durant.

Les exercices qui ont été réalisés au cours de la scolarité se poursuivent à l'âge d'homme. Nous en voulons pour preuve Quintilien qui, au livre X de son *Institutio Oratoria*, s'adresse à l'adulte qui veut se perfectionner et qui reprend des exercices d'enfants pour s'entraîner. Ces derniers ont toujours la même visée : bien écrire, tout en prenant appui sur des modèles. Aussi l'adulte peut-il s'exercer à la traduction (*uertere Graecum in Latinum*, X, 5, 3). Cela lui permet de s'interroger sur le système de la langue grecque et de la sienne, la langue latine, en mesurant les différences d'expression qui résident entre elles. On peut également citer la *paraphrasis*⁷², la transformation du modèle (*ex Latinis conuersio*, X, 5, 4) ou encore la *retractatio*, qui est une réécriture d'un texte que l'on a soi-même composé (*sed etiam nostra pluribus modis tractare*, X, 5, 9).

Ces *exercitationes*, qu'elles aient eu lieu dans l'enfance ou à l'âge adulte, loin de limiter la réflexion et la créativité de celui qui s'y adonne, doivent permettre au futur auteur

69 THILL, A., *op. cit.*, p. 19.

70 GRIMAL, P., *op. cit.*, p. 13.

71 RICOUX, O., Horace, *Satires* I, 10, v. 31-32, pp. 108-109, texte établi et traduit par François Villeneuve, Classiques en poche, Les Belles Lettres, Paris, 2002.

72 Ici, Quintilien s'érige contre Cicéron qui a défendu le caractère vain d'un tel exercice ; pour lui, ce qui a été formulé par le modèle était déjà proche de la perfection.

d'imiter pour ensuite parvenir à l'élaboration de l'œuvre la plus aboutie et la plus personnelle possible.

1.3.2. Éviter l'imitation sans création

Selon Quintilien, tout art, dans le sens de la *technê* grecque, commence par l'imitation. Toute conduite dans la vie consiste à vouloir reproduire ce que nous voyons autrui accomplir. Les jeunes musiciens se forment ainsi sur la voix du maître, les peintres, sur les ouvrages de leurs devanciers ou encore les agriculteurs, sur les traditions nées de l'expérience. De même, l'enfant pour s'habituer à écrire, suit les caractères qu'on lui a tracés. Toute étude propose, pour commencer, un modèle à imiter⁷³. Seulement, l'imitation ne peut s'avérer utile que si l'on en use avec circonspection. Elle ne saurait se suffire à elle-même : s'en tenir à ce que d'autres, avant soi, ont inventé est le signe d'un esprit aussi paresseux que stérile. Reproduire tel quel un texte ne peut constituer qu'un objectif pédagogique. Certains, pour s'être approprié les expressions, les formes de composition telles qu'ils les ont trouvées chez leur modèle, pensent avoir reproduit ce qu'il y avait de meilleur en lui et avoir atteint son talent. Or, celui qui prétend au titre de poète doit viser plus loin.

Horace, dans l'*Épître* I, 19, s'adresse à son ami Mécène et dénonce, non sans humour, l'attitude de ceux qui croient égaler Caton et Timagène, sous prétexte qu'ils revêtent l'apparence physique de l'un et l'air spirituel de l'autre :

*Quid ? Siquis uoltu toruo ferus et pede nudo
exiguaeque togae simulet textore Catonem,
uirtutemne repraesentet moresque Catonis ?
Rupit Iarbitam Timagenis aemula lingua
dum studet urbanus tenditque disertus haberi.
Decipit exemplar uitii imitabile ; quodsi*

⁷³ Quintilien, *op. cit.*, X, 2, 2 : *Sic litterarum ductus, ut scribendi fiat usus, pueri secuntur, sic musici uocem docentium, pictores opera priorum, rustici probatam experimento culturam in propositum sibi praescriptum formari uidemus.*

*pallerem casu, biberent exsanguie cuminum*⁷⁴.

Quoi ? Si quelqu'un, le visage farouche et tourmenté, pieds nus, revêtu d'une toge étriquée grâce à l'aide d'un tisserand, imitait Caton, reproduirait-il la vertu et les mœurs de Caton ? Désireux de rivaliser avec la langue de Timagène, Iarbitas se rompit une veine, tandis qu'il se travaillait à paraître distingué et prétendait à la réputation d'homme éloquent. Un modèle facile à imiter par ses défauts est trompeur⁷⁵; si par hasard, mon teint devenait pâle, ceux qui m'imitent boiraient le cumin qui rend exsanguie.

L'emploi du polyptote *Catonem / Catonis*, dont les termes sont tous deux mis en miroir en fin de vers, peut souligner le désir et la volonté de l'imitateur de se faire le reflet exact du modèle imité. Or, cette démarche est vouée à l'échec. L'imitateur, s'il souhaite rester dans les pas de celui qu'il imite, en le suivant sans imagination, sans se l'approprier pour le transformer, restera toujours en deçà. Pire, il s'apparentera à une vile caricature. En cela, l'emploi du groupe nominal *aemula lingua* prête à sourire : ici, nous ne sommes pas en présence d'un émule de Timagène, mais uniquement d'un pâle imitateur.

Pour Quintilien, ce comportement est une honte. En effet, pour résumer son propos, que serait-il advenu si, dans les temps où aucun modèle n'existait, les hommes n'avaient rien fait ou imaginé au-delà de leurs propres connaissances ? Quelle serait la situation, à son époque, si chacun s'était contenté de suivre son modèle, son guide, sans chercher à aller plus avant ? À ces questions oratoires, Quintilien apporte cette réponse : il n'existerait rien en histoire au-dessus des *Annales* des Pontifes, rien en poésie au-dessus de Livius Andronicus. Si l'on dépasse le domaine littéraire, les peintres se contenteraient encore de tracer le contour de l'ombre des corps et ses contemporains navigueraient encore sur des radeaux de fortune⁷⁶. Nulle progression possible avec la seule imitation. Pour voir l'art s'accroître, il faut davantage chercher à rivaliser avec ses modèles ; car, en se bornant à marcher dans les traces de ceux qui l'ont précédé, celui qui suit devra nécessairement toujours marcher derrière eux⁷⁷.

74 Horace, *Epist.* I, 19, v. 12-18.

75 C'est un point important chez Quintilien également : ce n'est pas parce qu'on reprend des tics, des défauts à un auteur, qu'on a bien fait. Le discernement, le *iudicium*, est nécessaire pour faire la part des choses.

76 Quintilien, *op. cit.*, X, 2, 7 : *Turpe etiam illud est, contentum esse id consequi quod imiteris. Nam rursus quid erat futurum si nemo plus effecisset eo quem sequebatur ? Nihil in poetis supra Liuium Andronicum, nihil in historiis supra pontificum annales haberemus, ratibus adhuc nauigaremus, non esset pictura nisi quae lineas modo extremas umbrae quam corpora in sole fecissent circumscriberet.*

77 *Ibid.*, X, 2, 9-10 : [...] *contendere potius quam sequi debent. Nam qui hoc agit, ut prior sit, forsitan, etiam si non transierit, utique insistendum putat : necesse est enim semper sit posterior qui sequitur.*

L'imitation, à elle seule, est infructueuse, inféconde. Il faut donc faire preuve d'esprit critique et ne pas se comporter tel « un mouton de Panurge ». C'est d'ailleurs cette image du troupeau qu'Horace choisit pour dénoncer l'imitation infertile :

*O imitatores, seruum pecus, ut mihi saepe
bilem, saepe iocum uestri mouere tumultus !⁷⁸*

Ô imitateurs, servile troupeau, si souvent votre agitation a remué ma bile, si souvent elle a secoué mon rire !

L'apostrophe *seruum pecus*, au centre de l'hexamètre dactylique, souligne bien l'indignation du poète. La comparaison employée par Horace prive les imitateurs de ce qui distingue l'homme des animaux : la raison. Sans modèle, ces individus sont plongés dans l'errance, au même titre que le bétail, lorsqu'il est séparé de son pâtre. La condamnation horatienne est donc très véhémement : l'imitation « servile » (*seruum pecus*) ne suscite chez lui que colère et moquerie.

Dans l'*Art Poétique*, Horace rejette, sur un ton plus apaisé cette fois, l'imitation étroite, tout en formulant des conseils avisés au futur auteur afin d'éviter qu'il ne tombe dans ce travers :

*Publica materies priuati iuris erit, si
non circa uilem patulumque moraberis orbem,
nec uerbo uerbum curabis reddere fidus
interpres nec desilies imitator in artum,
unde pedem proferre pudor uetet aut operis lex⁷⁹.*

Un matériau qui appartient à tous deviendra ta propriété, si tu ne prends pas de retard à faire le tour d'un cercle banal et accessible à tous, si tu ne prends pas soin de rendre – traducteur bien trop fidèle ! – le mot pour le mot, si tu ne te jettes pas dans une étroite imitation, d'où la pudeur ou l'économie de l'œuvre t'empêcheront de sortir afin de porter ton pied en avant.

78 Horace, *Epist.* I, 19, v. 19-20.

79 Horace, *Ars Poetica*, v. 131-135.

Horace semble ici considérer l'étroite imitation dans le passage du grec au latin. Un auteur qui se limiterait à un simple mot à mot, sans apporter d'éléments personnels, ne serait rien de plus qu'un *interpres*, un traducteur. Par conséquent, le *scriptor*, s'il doit prendre l'imitation comme point d'appui lorsqu'il entreprend d'écrire une œuvre, ne doit toutefois pas s'en contenter. Il doit éviter l'imitation sans création.

Quels sont donc les préceptes que l'écrivain doit suivre afin de parvenir à produire une belle œuvre ?

1.3.3. De la véritable imitation pour créer une œuvre personnelle

Arrivé à l'âge d'homme, celui qui entreprend d'écrire doit considérer l'imitation comme une étape. Pour S. Franchet d'Espèrey, elle est une « interface entre la réception (la lecture) et la production (l'écriture) ». Afin de bien imiter, il est nécessaire de faire preuve de *iudicium*, de discernement. En effet, pour Quintilien, la première étape dans le cadre de l'imitation réside dans le fait de choisir (*eligere*) les modèles à imiter⁸⁰. Si la lecture apparaît comme l'un des points d'appui nécessaires à l'enfant qui doit exécuter les *exercitationes* imposées par son professeur, elle l'est aussi pour le poète adulte. Grâce à elle, il connaît de nombreux auteurs, mais surtout les bons, sur lesquels il va pouvoir faire reposer son imitation. Quintilien, dans son *Institutio Oratoria*, pose la question de la liste des auteurs connus et reconnus, en termes de quantité. Il existe d'une part les listes⁸¹ visant à l'exhaustivité, bien qu'elles supposent malgré tout une forme de sélection, et d'autres dans lesquelles on lit une sélection nette, assumée. Dans celles-là, nous pouvons citer les Πίνακες, des étiquettes attachées au bout des rouleaux de papyrus. Callimaque les a établis lorsqu'il était le bibliothécaire de la bibliothèque d'Alexandrie. Ils sont conçus comme un catalogue systématique. Chaque auteur est accompagné d'une notice biographique. On peut d'ailleurs penser à un type biographique dont on trouve des illustrations avec les vies de philosophes de

80 Quintilien, *op. cit.* X, 20, 35 : [...] *Primum, quos imitemur : nam sunt plurimi qui similitudinem pessimi cuiusque et corruptissimi concupierunt.*

81 Sur cette question, voir principalement les deux articles de M. Citroni et l'étude de J. Cousin. Voir aussi *Roman Eloquence, Rhetoric in Society and Literature*, dir. William J. Dominik, Londres et New York, 1997 et 2005, notamment les articles de Neill O'Sullivan (*Caecilius, the 'canons' of writers and the origins of Atticism*, p. 27) et de W.J. Dominik (*The style is the man : Seneca, Tacitus and Quintilian's canon*, p. 42).

Diogène Laërce, celles de grammairiens et de rhéteurs de Suétone ou encore le *Brutus* de Cicéron. Beaucoup de ces listes ont été perdues.

Parmi les listes brèves, nous pouvons citer les « canons », par exemple, des dix orateurs attiques, des neuf poètes lyriques qui sont au même nombre que les Muses, des trois tragiques grecs, *etc.* Leur constitution a été progressive. Beaucoup se sont vus établis définitivement à Alexandrie, ville où les grammairiens ont joué un rôle de première importance. Nous pouvons retenir les noms d'Aristophane de Byzance ou encore d'Aristarque de Samothrace. Toujours parmi les listes brèves, il y a les canons dits « d'excellence », minimalistes, du type « Démosthène et Cicéron » que cite Quintilien en l'attribuant à Tite-Live, « Homère, Platon et Démosthène », ou encore « Virgile et Cicéron ». Les canons gréco-latins sont intéressants : ils témoignent d'une volonté assumée de les mettre en parallèle. Celle-ci est présente chez Quintilien et perdurera durant l'histoire de Rome ; *Les vies parallèles* de Plutarque en constituent un bon exemple.

Quintilien opte pour une liste ouverte, qui se fonde sur la parenté avec les auteurs considérés comme faisant autorité. Sa liste d'auteurs grecs comporte les auteurs alexandrins, sa liste d'auteurs latins, les auteurs augustéens et post-augustéens. À l'instar de Cicéron dans le *Brutus*, il exclut tout auteur vivant. Il se réfère explicitement aux grammairiens Aristophane de Byzance et Aristarque de Samothrace.

Concernant les auteurs grecs, on trouve beaucoup de ressemblances avec la liste que propose Denys d'Halicarnasse, à l'époque augustéenne. Bien qu'il ne reste que des fragments de son traité *Περὶ μὴσεως*, nous sommes en possession de plusieurs opuscules ou d'extraits d'opuscules sur divers auteurs. C'est d'ailleurs probablement la source principale de Quintilien, à moins que les deux n'aient une source grecque commune. Quoi qu'il en soit, Quintilien ne cite pas son prédécesseur.

Pour ce qui est des auteurs latins, il existait un canon « archaïque » établi par Varron à visée émulative « gréco-latine ». Nous n'en avons plus que la trace. Ce canon a été poursuivi par Cicéron, notamment dans le *Brutus*, et augmenté par les auteurs de l'époque augustéenne, dont Horace ; M. Citroni le nomme d'ailleurs « cicéroniano-augustéen ». Nous pouvons le reconstruire à partir des œuvres rhétoriques de Cicéron, mais aussi des *Satires* et des *Épîtres* d'Horace. Il concerne, de fait, également les auteurs grecs.

Ces listes, qu'elles soient complètes ou brèves, sont autant de garanties pour le poète qui doit choisir les meilleurs supports⁸² pour sa propre œuvre⁸³.

En outre, il est important de suivre plusieurs modèles, et non un seul, quand bien même celui-ci serait excellent⁸⁴. Quintilien souligne, par exemple, la perfection de Démosthène chez les orateurs grecs. Pourtant, il ne nie pas que d'autres aient pu, en certains endroits, avoir dit mieux que lui. Ce n'est donc pas parce que Démosthène est le plus digne d'être imité, qu'il doit être le seul. En effet, l'imitation est un travail difficile : si l'on ne s'attache à imiter qu'un seul modèle, on ne parviendra à rendre qu'une infime partie de ses qualités. Puisqu'il n'y a aucun intérêt à reproduire le modèle en son entier et qu'on n'arrivera, de toute façon, pas à atteindre son talent, il faut emprunter, aux uns et aux autres, ce qu'ils ont écrit de bon et en faire usage dans le lieu de son œuvre qui conviendra le mieux⁸⁵. Dans la mesure où l'imitation parfaite d'un seul modèle est impossible, il faut donc en imiter plusieurs⁸⁶. Pour Sénèque le Père⁸⁷, il est nécessaire et utile de connaître les modèles de son époque, mais également de vouloir connaître ceux de la précédente (*non contenti exemplis saeculi uestri*). Selon lui, plus on a de modèles sous les yeux, plus on fait de progrès vers l'art de bien dire (*quo plura exempla inspecta sunt, eo plus in eloquentiam proficitur*). Il ne faut pas chercher à imiter un seul modèle, aussi éminent soit-il, car l'imitateur ne l'égalera jamais (*Non est unus, quamvis praecipuus sit, imitandus, quia numquam par fit imitator auctori*). En effet, la copie reste toujours au-dessous de l'original (*Haec rei natura est : semper citra ueritatem est similitudo*). C'est d'ailleurs cette démarche qu'Horace affirme suivre au livre IV de ses *Carmina* :

82 Quintilien, *op. cit.*, I, 8, 18 : *Persequi idem, quid quis umquam uel contemptissimorum hominum dixerit, aut nimiae miseriae aut inanis iactantiae est et detinet atque obruit ingenia melius aliis uacatura.*

83 *Ibid.*, X, 1, 59 : [...] *optimis adscuendum est et multa magis quam multorum lectione formanda mens et ducendus color.*

84 On ne saurait alors se ranger du côté du *De oratore* II, 89-96 de Cicéron où Antoine a conseillé au jeune Sulpicius de se choisir, au forum, un seul orateur comme modèle.

85 Quintilien, *op. cit.*, X, 2, 24-26 : *Itaque ne hoc quidem suaserim, uni se alicui proprie quem per omnia sequatur addicere. Longe perfectissimus Graecorum Demosthenes, aliquid tamen aliquo in loco melius alii (plurima ille). Sed non maxime imitandus, et solus imitandus est ? [...] tum in tanta rei difficultate unum intuentis uix aliqua pars sequitur, ideoque cum totum exprimere quem elegeris paene sit homini inconcessum, plurimum bona ponamus ante oculos, ut aliud ex alio haereat et quo quidque loco conueniat aptemus.*

86 Pour Quintilien, l'idée que l'on puisse parfaitement imiter un seul modèle est impossible. Dans son *Institutio Oratoria* X, 2, il fait intervenir un interlocuteur fictif qui lui demande pourquoi ne pas imiter Cicéron seul, puisqu'il est parfait. A cela, Quintilien répond que cela se pourrait s'il pouvait imiter Cicéron.

87 Sénèque le Père, *Controverses et suasoires*, I. Pr.

[...] *ego apis Matinae*
more modoque

grata carpentis thyma per laborem
plurimum circa nemus uuidique
Tiburis ripas operosa paruus
*carmina fingo*⁸⁸.

Quant à moi, sur le mode habituel de l'abeille du Matinus, butinant, par des efforts nombreux, le thym plein d'agréments, non loin du bois épais et des rives du frais Tibur, je façonne⁸⁹ avec modestie des poèmes laborieux.

Selon R. Glinatsis, le souci d'indépendance qui règne dans ces vers horatiens, à travers l'image de l'abeille qui butine de fleur en fleur a valeur de métaphore : ces dernières peuvent être vues comme des legs faits par les poètes grecs aux Latins⁹⁰. Un lien métaphorique se tisse alors entre la fleur et le poème, qui n'est pas sans rappeler l'image de l'abeille qui butine les fleurs de la philosophie épicurienne, chez Lucrèce⁹¹.

Si la qualité intrinsèque des textes, liée à l'autorité de ceux qui sont reconnus comme de bons auteurs, est essentielle dans le choix des modèles dont l'imitation sera le support d'une œuvre nouvelle, elle n'est toutefois pas le seul critère à retenir afin que l'imitation soit un succès. L'auteur doit aussi veiller à choisir ses modèles en accord avec ses capacités et son type naturel de style. Horace insiste sur ce précepte dans son *Art Poétique* :

Sumite materiam uestris, qui scribitis, aequam
uiribus et uersate diu quid ferre recusent,
quid ualeant umeri. Cui lecta potenter erit res,
*nec facundia deseret hunc, nec lucidus ordo*⁹².

88 Horace, *Carm.* IV, 2, 27-32.

89 Nous pouvons remarquer qu'Horace emploie le verbe *ingere*, tandis que Quintilien emploie *effingere* au chapitre X, 2 de l'*Institutio Oratoria*. Ce dernier a pour sens « créer par l'imitation ».

90 GLINATSI, R., « Horace et la question de l'*imitatio* », in *Dictynna*, revue de poésie latine, septembre 2012, article mis en ligne le 26 novembre 2012. URL : dictynna.revues.org/813.

91 Lucrèce, *De Rerum Natura*, III, 11-13. Sénèque le Philosophe, dans ses *Lettres à Lucilius* 84, invite l'écrivain à imiter les abeilles qui volettent de-ci, de-là et butinent les fleurs propres à faire le miel afin de disposer et d'arranger, en rayons, tout leur butin. Il s'appuie alors sur une citation de Virgile : elles « amassent le miel le plus pur et emplissent jusqu'au bord les alvéoles de ce délicieux nectar » (*Aen.* I, 432).

92 Horace, *Ars Poetica*, v. 38-41.

Saisissez-vous, vous qui écrivez, d'un sujet égal à vos forces, et pesez longtemps ce que vos épaules refusent, ce qu'elles acceptent de porter. À qui a choisi sa matière en connaissance de ses capacités, ni l'art de bien dire, ni un ordre plein de clarté ne manqueront.

Il est nécessaire de bien savoir mesurer ses forces, car il existe, selon Quintilien, des éléments que notre insuffisance naturelle ou le genre de notre esprit nous interdit d'imiter. Aussi, il est important qu'un esprit fin et délié ne s'attache pas à imiter un sujet qui demande, quant à lui, de la force, voire de la véhémence. De même, un esprit plein de fougue perdra sa vigueur s'il court après la délicatesse, sans jamais la rencontrer. Rien de pire que de manier avec rudesse et âcreté ce qui est tendre⁹³. Parfois même, Quintilien indique que nous prenons conscience du degré de perfection de certains auteurs que nous souhaitons imiter, par le simple fait que nous n'y parvenons pas⁹⁴. Face à cette apparente aporie, S. Franchet d'Espèrey propose trois issues qui sont cumulatives : tout d'abord, parmi les modèles retenus, l'imitateur tâche, par le *iudicium*, d'exclure les *uitia*, les défauts, pour se concentrer sur leurs *uirtutes*, leurs qualités⁹⁵. Ensuite, son imitation ne se limite pas à un modèle unique mais repose sur une pluralité de modèles choisis. Et enfin, l'auteur apporte des qualités personnelles, au-delà du cadre de l'*imitatio*.

Afin de réussir son imitation, l'auteur devra également être attentif au fait de s'adapter au type de texte et au sujet propres à l'œuvre qu'il entend écrire. C'est le principe de la convenance. Au détour d'une question oratoire, Horace, dans son *Art Poétique*, souligne le fait qu'un poète ne mérite pas ce titre, s'il ne le respecte pas :

*Discriptas seruare uices operumque colores
cur ego, si nequeo ignoroque poeta salutor ?*⁹⁶

93 Quintilien, *op. cit.*, X, 2, 18-19 : *Ergo primum est ut quod imitaturus est quisque intellegat, et quare bonum sit sciat. Tum in suscipiendo onere consulat suas uires. Nam quaedam sunt imitabilia quibus aut infirmitas naturae non sufficiat aut diuersitas repugnet, ne cui tenue ingenium erit sola uelit fortia et abrupta, cui forte quidem sed indomitum amore subtilitatis et uim suam perdat et elegantiam quam cupit non persequatur : nihil est enim tam indecens quam cum mollia dure fiunt.*

94 *Ibid.*, X, 5, 8 : *et quantum uirtutis habeant uel hoc ipso cognoscimus quod imitari non possumus.*

95 Dans l'*Épître* I, 19, v. 28-31, Horace souligne le fait qu'Alcée et Sappho ont imité les mètres d'Archiloque dans leurs propres œuvres, mais qu'ils ont, en revanche, laissé de côté ses sujets et son ton âcre et souvent mordant : *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.*

96 Horace, *Ars Poetica*, v. 86-87.

Pourquoi, si je ne sais et ne puis observer le rôle de chaque mètre et le ton propre à chaque œuvre, me laisser saluer du nom de poète ?

Après avoir choisi les modèles à imiter dans son œuvre, le *scriptor* doit s'adonner à leur lecture et à leur observation consciencieuses. Dans les *Lettres à Lucilius* (lettre 84), Sénèque le philosophe décrit la lecture comme aliment de l'esprit (*alio lectio ingenium*). Elle doit empêcher que l'écrivain ne se contente de son fonds (*ne sim me uno contentus*). Ensuite, puisqu'elle le pousse à se tourner vers les recherches et trouvailles d'autres (*ab aliis quaesita*), elle lui offre la possibilité de constater ce qui a déjà été dit, comment cela l'a été, mais surtout, elle le pousse à réfléchir sur ce qui reste à faire (*et de inuentis iudicem et cogitem de inueniendis*). La lecture lui offre même un délassement après que le labeur et l'étude l'ont fatigué, sans pourtant exclure toute forme d'étude (*non sine studio*). Il invite ensuite l'écrivain à prendre le stylet : ce qui a été récolté lors des diverses lectures doit être classé. Les choses soigneusement ordonnées se conservent mieux (*quaeque ex diuersa lectione connessimus, separare ; melius enim distincta seruantur*). Quintilien insiste sur cette lecture qui n'a rien de reposant : il invite l'auteur à ne pas parcourir les textes des modèles choisis tranquillement, mais à sous-peser chaque élément et à les examiner en profondeur⁹⁷. C'est un véritable travail d'analyse qui s'opère alors à l'intérieur de la lecture. Ce sont les qualités du modèle qui auront toute leur place dans l'œuvre nouvelle qui sont ainsi scrutées minutieusement.

Enfin, la dernière étape consiste en la production du nouveau texte par l'écrivain. Il n'est pas question de reprendre tel quel ce qu'on emprunte à autrui. Il faut faire sienne chacune des qualités empruntées dans la pluralité des modèles choisis⁹⁸. Or, l'imitateur peut encore douter du fait qu'il n'imité pas en surface, mais bien en profondeur. En effet, reproduire les *uirtutes* trouvées chez d'autres ne revient pas à reproduire un texte ou à le transformer par endroits. Il s'agit bien davantage de les assimiler afin de chercher à en recréer

97 Quintilien, *op. cit.*, X, 5, 8 : [...] *sed tractamus singula et necessario introspicimus*.

98 Si l'on considère l'*imitatio* au sens philosophique du terme d'imitation des choses réelles, nous pouvons dresser un parallèle avec ce que dit Horace, dans son *Ars poetica*, v. 240-243 : *Ex noto fictum carmen sequar, ut sibi quiuis / speret idem, sudet multum frustra que labore / ausus idem ; tantum series iuncturae pollet / tantum de medio sumptis accedit honoris*. S'il venait à écrire un drame satyrique, Horace emprunterait à la langue courante de nombreux éléments grâce auxquels il façonnerait ses vers, mais de telle sorte que ceux qui espéreraient pouvoir en faire autant s'usent, s'ils croient pouvoir mener à bien la même entreprise. Tant ont de prix l'ordre et l'arrangement que l'on peut donner à des termes issus de la vie courante ! De même, dans le cadre d'une *imitatio* littéraire, les emprunts faits aux modèles doivent prendre corps dans une structure personnelle à chaque auteur. Sinon, on passe à côté de la beauté de l'art.

les effets au sein d'une production personnelle⁹⁹. À ce propos, Sénèque le Philosophe, use de la métaphore filée du travail de l'écriture et de celui des abeilles : l'auteur doit, en déployant toute la force inventive de son esprit, confondre en une seule saveur les sucres variés qu'il aura retenus des diverses lectures butinées afin qu'il apparaisse que l'emprunt n'est pas une reproduction exacte du modèle, quand bien même celui-ci viendrait à apparaître¹⁰⁰. Dans ce cas, Sénèque souhaite qu'il s'agisse de la ressemblance d'un fils à son père, non pas un portrait qui, à ses yeux, est chose morte. Il est important de digérer (*digere*) cent éléments divers trouvés chez d'autres, afin d'en faire un nombre unique. Aux éléments empruntés aux modèles doivent se joindre des qualités personnelles du *scriptor*, pour suppléer ce qui manque au modèle, retrancher ce qui est en excès et surtout atteindre le dessein qu'il s'est fixé. Pour Quintilien, c'est ainsi que Cicéron, qui s'est beaucoup adonné à l'imitation des Grecs, est parvenu à reproduire la puissance de Démosthène, l'abondance de Platon ou encore la grâce d'Isocrate¹⁰¹. Dans un tel contexte, loin d'offrir une cacophonie dans l'œuvre de celui qui imite, le passage d'un modèle à un autre s'avère être le signe d'une élégance, d'un beau style¹⁰². Pour Quintilien, le premier geste est celui d'inventer, *inuenire*. *Effingere* est plus difficile à traduire. Ce verbe laisse entendre une re-création, par l'imitation. Il faut donc apporter quelque chose de soi. Ce cachet d'originalité est ce qui permettra, selon Sénèque le Philosophe, de faire tendre à l'unité tous les emprunts faits à de nombreux modèles, emprunts qui ne seront que peu, voire plus visibles¹⁰³. Ce sera alors l'effet d'unité qui émane d'un

99 Denys d'Halicarnasse, *Περὶ μῆσεως*, I.1, illustre cette même idée par la convocation de deux fables. La première met en scène un homme des champs qui avait un physique repoussant. Puisqu'il craignait que ses enfants ne lui ressemblaient, il prit la décision de façonner des images de belle apparence et fit prendre à son épouse l'habitude de les contempler. Il s'unit alors à elle et sa femme donna naissance à des fils de belle apparence.

De même, Zeuxis, un peintre réputé à Crotona, devait peindre Héléne nue. Pour l'aider dans son entreprise, les Crotoniates lui envoyèrent les jeunes filles de la ville afin qu'il les contemplât nues. Ce qui méritait chez chacune d'elles d'être reproduit, fut concentré en une seule et même peinture. De la réunion de ces nombreux éléments, Zeuxis parvint à composer une seule image et à atteindre la perfection.

Pour Denys d'Halicarnasse, ces récits trouvent un écho dans l'imitation en littérature : lorsque nous empruntons ce que nous jugeons être meilleur chez tel ou tel modèle, nous réunissons, pour ainsi dire, plusieurs ruisseaux en un seul cours d'eau et nous le dérivons sur notre âme. Il faut recueillir le meilleur chez autrui, puis, grâce à une large culture, façonner, au lieu d'une image éphémère, un bel objet qui pourra prétendre à l'immortalité.

100 Sénèque le Philosophe, *op. cit.*, 84, 5 : *deinde adhibita ingenii nostri cura et facultate in unum saporem uaria illa libamenta confundere, ut etiam si apparuerit unde sumptum sit, aliud tamen esse quam unde sumptum est appareat.*

101 Quintilien, *op. cit.*, X, 1, 108-109 : *M. Tullius, cum se totum ad imitationem Graecorum contulisset, effinxisse uim Demosthenis, copiam Platonis, iucunditatem Isocratis. Ce à quoi il ajoute nec uero quod in quoque optimum fuit studio consecutus est tantum, sed plurimas, uel potius omnes ex se ipso uirtutes extulit immortalis ingenii beatissima ubertas.*

102 LOWRIE, M., *Horace's narrative Odes*, Oxford, 1997, p. 157.

103 Sénèque le Philosophe, *op. cit.*, 84, 8 : *si magni uiri ingenii omnibus quae ex quo uelut exemplari traxit, formam suam impressit, ut in unitatem illa competant.*

chœur de plusieurs voix¹⁰⁴. C'est à cette condition seulement que la perfection peut être envisagée¹⁰⁵. Le fruit du mélange de l'assimilation des *uirtutes* des prédécesseurs et des qualités personnelles de l'imitateur sera la création d'une nouvelle *uera uis*, une nature et une puissance qui lui seront propres¹⁰⁶.

1.3.4. De la nécessité d'un progrès

Inventer (*inuenire*¹⁰⁷) est l'acte premier. Il précède l'imitation. C'est dans cette notion temporelle, cette tension entre un schéma synchronique d'une part, confrontant l'identité et l'altérité, et le schéma diachronique d'autre part, interrogeant l'invention et l'imitation, que Quintilien pose sa réflexion, au chapitre X, 2 de son *Institutio Oratoria*. Dans chaque domaine existe un *primus inuentor*, qui a donné un souffle premier sans pouvoir se reposer sur un modèle quelconque (*sine exemplo*). Quintilien les valorise beaucoup. En effet, ils possèdent un mérite particulier : tout ce qu'ils ont créé émane d'eux-mêmes (*sola mentis natura ducti sunt in hoc ut tam multa generarent*, X, 2, 2). Que dire alors de ceux qui viennent après eux ? Ils ont la tâche plus facile, certes, mais s'impose à eux la nécessité de se donner du mal, de la peine pour aller plus loin. Quintilien cumule alors un argument logique – il n'y aurait rien de nouveau dans les divers domaines d'activités, et notamment littéraire, depuis les origines – et un argument moral – il est honteux de profiter de ce qui a été transmis par les *primi inuectores*, sans chercher à rien apporter. Il faut aller au-delà du modèle, faire naître un progrès de génération en génération¹⁰⁸. Toutefois, le *primus inuentor* ne doit pas nécessairement être vu comme un modèle : il montre la voie à ceux qui le suivent et qui doivent, dans la chronologie, chercher à se montrer novateurs.

104 *Ibid.*, 84, 9 : « Que l'esprit ait bonne provision de connaissances, de préceptes, d'exemples empruntés à mainte époque, mais que tout conspire à une même fin (*sed in unum conspirata*) ».

105 Quintilien, *op. cit.* X, 2, 28 : *Qui uero etiam propria his dona adiecerit, ut suppleat quae deerant, circumdat si quid redundabit, is erit quem quaerimus perfectus orator.*

106 *Ibid.*, X, 2, 11-12 : *iis quae in exemplum adumimus subest natura et uera uis.*

107 Au chapitre X, 2 de son *Institutio oratoria*, Quintilien utilise aussi les synonymes du verbe *inuenire* suivants : *facere, cogitare, reperire, generare* ou encore *eruerere*.

108 Quintilien montre un progrès, non de texte à texte, mais de génération en génération, dans l'histoire des arts. À chaque génération, les bons auteurs essaient de dépasser ceux de la génération précédente. Horace, quant à lui, voit un progrès de la Grèce à Rome. Ce n'est donc pas tout à fait la même chose que chez Quintilien pour lequel, d'une génération à l'autre, on progresse, sans rupture chronologique.

Pour Quintilien, l'idée essentielle est de progresser (*crescere*). L'art, à plus grande échelle que l'individu, imite. Or, aucun art ne peut en rester aux limites de ses débuts. C'est en cela que l'imitation à elle seule n'est pas suffisante (*nihil autem crescit sola imitatione*, X, 2, 8). Le schéma diachronique complet doit être le suivant : *inuenire / crescere / perficere*. Or, pour qu'il soit envisageable, si ce n'est possible, d'atteindre la perfection, il faut ajouter (*adiocere*) à ce que les prédécesseurs ont créé.

Le schéma retenu s'apparente donc à un chemin : soit le *scriptor* reste en arrière (*sequi, uestigiis insistere*), soit il arrive à la même hauteur que son modèle (*aequare*), soit il le dépasse (*transire*). À l'arrière-plan de la réflexion de Quintilien se trouve la question de la seconde place : *neccesse est enim semper sit posterior qui sequitur* (X, 2, 10). Elle est présente en filigrane dans le terme *sequi*, qui est de la famille de *secundus*, et fait écho à *posterior*. Ce qui est ici pointé du doigt, c'est le fait d'imiter seulement. Ce qui est honteux, ce n'est pas d'être le second, c'est de ne pas avoir essayé d'atteindre le premier rang (*summa adpetere*). Mieux vaut chercher à lutter, à rivaliser, plutôt que d'occuper la place de l'éternel suiveur. Un passage de la chronologie à l'axiologie s'opère donc : si le modèle est antérieur chronologiquement à l'imitateur puisqu'il appartient au passé, il se trouve ici projeté en avant. Il est le but à égaler, voire à dépasser.

À l'horizon se tient la question de la perfection qui tend à être atteinte (*quem nunc consummari potissimum oporteat*), à travers l'aboutissement d'un progrès continu, mais aussi de l'accumulation de modèles toujours meilleurs (*cum tanto plura exempla bene dicendi supersunt quam illis qui adhuc summi sunt contigerunt*). Ce qui est valable pour l'orateur peut être entendu comme signe d'espoir pour le poète également, notamment à travers le diptyque *nunc / adhuc*. Quintilien ironise quant à ceux qui pensent que nul progrès n'est possible dans les temps présents. La chaîne des générations va en s'améliorant et un espoir est permis pour la génération présente, lorsqu'elle écrit (*nam erit haec laus eorum ut priores superasse, posteros docuisse dicantur*, X, 2, 9). Comme le souligne Horace dans l'*Épître* I, 19 :

[...] *Qui sibi fidet,*
*dux reget examen*¹⁰⁹ [...]

Celui qui aura confiance en lui-même, en chef de file, prendra
la tête de l'essaim.

109 Horace, *Epist.* I, 19, v. 22-23.

1.3.5. Étude du vocabulaire de l'imitation propre à l'œuvre horatienne

*1.3.5.1. Analyse du vocabulaire de l'imitation dans les pièces réflexives d'Horace*¹¹⁰

Horace emploie un certain nombre de termes liés à l'imitation, dans ses pièces les plus métopoétiques. La fin de notre analyse, qui portera sur le vocabulaire qu'on rencontre essentiellement dans les *Satires* I, 4, I, 10 et II, 1, dans les *Épîtres* I, 19 et II, 2 et dans l'*Art Poétique*, est de distinguer ce qui, chez notre poète, désigne une imitation positive, qui vise à se projeter en avant du modèle choisi, de ce qui ne relève que d'une imitation sans création, qui n'a de fait rien de fructueux, qui est condamnable, et ce, dans l'ensemble de son œuvre poétique.

Dans la *Satire* I, 4, au vers 6, Horace emploie le parfait du verbe *sequor, secutus*, afin de désigner l'action de Lucilius, l'*inuentor* de la satire¹¹¹. Celui-ci a avant tout proposé une traduction des grands maîtres de la comédie ancienne – Eupolis, Cratinus et Aristophane, entre autres – dans ses satires. Or, sa traduction est déjà une re-création. Tout d'abord parce qu'il prend trois auteurs pour modèles et qu'il n'en traduit pas qu'un seul. Ensuite, si Lucilius a « seulement » changé les pieds et les mètres de ses prédécesseurs (*mutatis tantum pedibus numerisque*, I, 4, 7) afin de les adapter à la langue latine et à son œuvre, il a tout de même opéré des changements, ce qui l'éloigne du statut de *fidus interpretis*¹¹², condamné par Horace. Le verbe *mutare* étant ici appuyé par l'adverbe *tantum*, ce n'est pas un changement radical que dépeint Horace, mais bel et bien une adaptation. Le sens est donc proche de celui du verbe *temperare*. En outre, Lucilius a sagement choisi ses modèles afin d'adapter leurs œuvres à ses satires. Comme eux, il souhaite user de la *libertas* afin d'avoir « du sel à pleines mains pour en froter la ville »¹¹³. Selon B. Delignon, les premières cibles d'Aristophane sont les démagogues. Il les assimile à des menteurs qui flattent le peuple en vue de leur seul intérêt personnel, à des calomnieurs s'en prenant aux honnêtes gens qui ont osé se confronter à eux, ou encore à des hommes cupides, gloutons et ivrognes : « Dans *Lysistrata*, le commissaire du

110 Ce détour par le vocabulaire ne possède aucune prétention d'exhaustivité. Il s'agit simplement de constater quels sont les termes qu'Horace fait correspondre à une imitation sans création qu'il dénigre et de laquelle il s'écarte, et lesquels sont en accord avec la démarche qu'il s'est fixée, dans l'ensemble des genres littéraires dans lesquels il s'est illustré.

111 Si Ennius est l'*auctor* de la satire, Lucilius en est bien l'*inuentor*. On peut citer les vers 46-49 de la *Satire* I, 10 d'Horace : *Hoc erat, experto frustra Varrone Atacino / atque quibusdam aliis, melius quod scribere possem, / inuentore minor neque ego illi detrahare ausim / haerentem capiti cum multa laude coronam.*

112 Horace, *Ars Poetica*, v. 133-134.

113 Horace, *Serm.* I, 10, v. 3-4 : *quod salte multo / urbem defricuit.*

peuple, afin d'illustrer la licence des femmes, raconte que la femme du démagogue Démocratos se donnait en spectacle sur le toit de sa maison, parfaitement ivre, pendant que son époux encourageait le peuple et voulait enrôler des hoplites »¹¹⁴. Les citoyens, ne sont, quant à eux, pas en reste, puisque Aristophane leur reproche le même défaut de cupidité. Aussi sont-ils désignés comme des êtres stupides : « Dans l'*Assemblée des femmes*, Praxagora fait allusion à un orateur qui brouillait sans cesse les lettres et qui, pour désigner les places privilégiées à l'Assemblée, prononça *étaipas* (les hétaires) au lieu d'*etépas* (les autres places) ; incapable de maîtriser sa propre langue, il ne peut pas intervenir à l'Assemblée sans soulever les rires et se trouve dans l'incapacité de participer sérieusement à la vie politique »¹¹⁵. Enfin, la débauche sexuelle est aussi un sujet d'attaque : « Dans les *Grenouilles*, le coryphée raille un certain Callias qui livra un combat naval revêtu d'une vulve en guise de peau de lion. La peau de lion rappelle celle d'Héraklès que Dionysos endosse au début de la comédie pour se rendre aux Enfers. Callias est un débauché qui, ne pouvant se passer du sexe des femmes, le porte sur lui »¹¹⁶.

Certes, les fragments que nous possédons d'Eupolis et de Cratinus ne nous permettent pas de nous faire une idée précise des sujets traités dans leurs œuvres. Cependant, si Horace mentionne cette triade des grands maîtres de la *comoedia prisca*, c'est sans nul doute en raison de la proximité des thèmes qu'ils traitent et de la *libertas* dont ils usent. Lucilius les a choisis pour modèles de ses satires et les a suivis avec circonspection. Ce vocabulaire de la *Satire I, 4* désigne donc une démarche d'imitation positive.

Au vers 21 de cette même satire, l'impératif *imitare* retient notre attention. Cette fois, ce terme se situe à mi-chemin entre le sens philosophique et le sens littéraire de l'imitation¹¹⁷. Crispinus vient de proposer à Horace un concours d'écriture. Or, d'après lui, dans cette satire, Crispinus est connu pour préférer la quantité à la qualité. En effet, selon les dires de ce dernier, sera vainqueur de ce concours non pas celui qui aura façonné les plus beaux vers, mais celui qui en aura rédigé le plus en une heure :

[...] *Accipe, si uis,*

114 DELIGNON, B., *Les Satires d'Horace et la comédie gréco-latine : une poétique de l'ambiguïté*, p. 194, édition Peeters, Paris, 2006. La référence à *Lysistrata* concerne ici les vers 391-398.

115 *Ibid.*, p. 196. Ce sont les vers 22-23 de l'*Assemblée des femmes* d'Aristophane qui sont ici pris à l'appui.

116 *Ibid.*, p. 196. La référence à Aristophane concerne ici les vers 428-430 de la comédie les *Grenouilles*.

117 Dans la *Satire I, 4*, 113, c'est l'imitation au sens philosophique du terme qui est ciblée par Horace. En effet, par l'expression *Ne sequeretur moechas*, Horace reproduit les paroles de son père qui l'engageait à s'éloigner de l'adultère. Le verbe *sequor* signifie ici « mettre ses pas » dans ceux des femmes de petite vertu, et donc les suivre, sans réfléchir, sans chercher à les dépasser et à s'éloigner d'elles.

*accipiam tabulas ; detur nobis locus, hora
custodes, uideamus uter plus scribere possit*¹¹⁸.

Prends, si tu le veux bien, des tablettes ; j'en prendrai moi aussi ; que nous soient donnés un lieu, une heure, des surveillants. Voyons lequel de nous deux pourra écrire le plus.

Horace affirme qu'il ne sacrifiera jamais la qualité à la quantité. Lorsque, aux vers suivants, il se décrit comme un homme à l'esprit stérile et petit, il ne fait montre d'auto-dérision que pour mieux pointer du doigt l'attitude de son adversaire. Il remercie d'ailleurs les dieux de l'avoir fait tel qu'il est puisque, s'il écrit peu, il estime écrire bien. Au détour d'un *tu* englobant qui peut viser n'importe lequel de ses lecteurs, Horace, avec dédain, invite qui le souhaite à imiter le comportement de Crispinus (*ut mauis, imitare*, I, 4, 21). Évidemment, il condamnerait cette attitude. Même si Horace ne désigne pas la qualité du bon imitateur par le mot de *iudicium*, central chez Quintilien, on peut considérer qu'il s'agit de la qualité requise. Ce précepte peut s'appliquer rétrospectivement à ce que décrit ici Horace.

Au vers 17 de la *Satire* I, 10, Horace en revient à l'imitation des maîtres de l'Ancienne comédie (*hoc sunt imitandi*). Ce sont eux que doit prendre pour modèles quiconque entreprend d'écrire des satires :

*[...] Ridiculum acri
fortius et melius magnas plerumque secat res.
Illi, scripta quibus comoedia prisca uiris est,
hoc stabant, hoc sunt imitandi ; quos neque pulcher
Hermogenes umquam legit, neque simius iste
nil praeter Caluom et doctus cantare Catullum*¹¹⁹.

La plaisanterie tranche généralement plus fortement et mieux les affaires importantes que l'âcreté. C'est en cela que ces hommes, par lesquels a été écrite la comédie ancienne, se tenaient debout, c'est en cela qu'ils doivent être imités ; eux que n'ont jamais lu ni le bel Hermogène, ni cette espèce de docte singe qui ne sait rien chanter, excepté Calvus et Catulle.

118 Horace, *Serm.* I, 4, v. 14-16.

119 *Ibid.*, I, 10, v. 14-19.

La plaisanterie est, aux yeux d'Horace, la méthode la plus efficace pour résoudre les problèmes les plus délicats : en effet, les maîtres de la *comoedia prisca* ont su, grâce à elle, trancher des questions de première importance bien mieux que ne l'aurait pu une énergie rude. Les adverbes *fortius* et *melius*, courts mais ciblés, miment l'efficacité du *ridiculum* dans les vers de l'Ancienne comédie. S'il arrive que le franc-parler soit trop virulent, le rire en constitue un contre-point qui permet d'adoucir quelque peu le propos, tout en atteignant son but. Par l'emploi de l'anaphore interne en *hoc* et de l'adjectif *imitandi*, Horace confère donc un sens positif à l'imitation : la démarche adoptée par Eupolis, Cratinus et Aristophane mérite d'être adaptée aux qualités personnelles d'un satiriste. En cela, Hermogène¹²⁰ et Démétrius sont condamnés par Horace pour n'avoir jamais lu ces auteurs qui sont, à ses yeux, de grands modèles. Démétrius ne voit d'ailleurs son nom apparaître qu'aux vers 79 et 90¹²¹ de cette satire. Il est en revanche, au vers 18, désigné par le nom de *simius*, le singe, qui signifie aussi « l'imitateur servile ». Hermogène Tigellius était « un chanteur contemporain d'Horace, sans aucun rapport avec Tigellius le Sarde »¹²². Le nom de Démétrius, au vers 79, côtoie celui de Fannius (*Serm.* I, 4, 21 et I, 10, 80). Selon B. Delignon, Fannius partage le *cognomen* de C. Fannius, l'un des plus loyaux partisans de Sextus Pompée. Démétrius, quant à lui, porte le nom d'un affranchi, favori de Pompée. Nous ne possédons aucun témoignage concernant leur production littéraire. De fait, il est possible que ce soit de toutes autres personnes qu'Horace prend pour cibles. Il n'est d'ailleurs sans doute pas indifférent qu'il ne leur donne qu'une partie de leur nom. B. Delignon propose, sur ce point, les deux hypothèses suivantes : soit deux rivaux du poète portaient ces noms et, en ne précisant pas leur identité, Horace renvoie à leurs homonymes connus. Cette homonymie est d'ailleurs l'occasion de pouvoir s'en prendre au parti adverse et de le mettre à mal, sans avoir à en passer par une attaque directe, revendiquée. Soit, ces deux noms sont purement fictifs et Horace, à travers des pseudonymes finement choisis, peut prendre pour cibles chacun de ses rivaux¹²³.

120 Hermogène était déjà la cible d'Horace, aux vers 71-74 de la *Satire* I, 4 : *Nulla taberna meos habeat neque pila libellos / quis manus insudet uolgi Hermogenisque Tigelli, / nec recito cuiquam nisi amicis, idque coactus, / non ubiuis coramue quibuslibet*. Horace refuse de vendre son recueil de satires dans les boutiques du forum et de le voir manipulé en tous sens, par les mains peu délicates du *uolgus* dont celles d'Hermogène Tigellius font partie.

121 Horace, *Serm.* I, 10, 90-91 : [...] *Demetri, teque, Tigelli, / discipularum inter iubeo plorare cathedras*. Après avoir énuméré les différents amis entre les mains desquels il souhaite placer ses satires et auxquels il espère plaire, Horace témoigne de son profond mépris pour Démétrius et Hermogène Tigellius de l'avis desquels il n'a que faire.

122 RICOUX, O., Horace, *Satires*, *op. cit.*, note de bas de page 78, p. 42.

123 DELIGNON, B., *op. cit.*, p. 128.

Dans la *Satire* II, 1, la réflexion liée à l'imitation est moindre. Notons toutefois l'emploi du verbe *sequor*, au vers 34 :

[...] *Me pedibus delectat claudere uerba
Lucili ritu, nostrum melioris utroque.
Ille uelut fidis arcana sodalibus olim
credebat libris, neque si male cesserat, usquam
decurrens alio, neque si bene ; quo fit ut omnis
uotiuua pateat ueluti descripta tabella
uita senis. Sequor hunc [...]*¹²⁴

Il me plaît d'enfermer des mots dans les pieds d'un vers, à la manière de Lucilius, qui était meilleur que chacun de nous deux. Celui-là, autrefois, confiait ses secrets à ses livres, compagnons fidèles. Il n'optait jamais pour d'autre recours, ni dans les mauvaises situations, ni dans les bonnes, de telle sorte qu'il se produit que la vie du vieillard s'y étende toute tracée, comme sur un tableau votif. Je le suis [...].

Horace explique à son interlocuteur, Trébatius, que son bon plaisir est d'enfermer des mots dans les pieds d'un vers, comme le faisait en son temps Lucilius, qui a vécu une étroite relation avec ses écrits, comme s'il s'agissait de *comites*, et qui est demeuré constant dans son choix d'écrire des satires, qu'il ait vécu le succès ou essuyé des échecs. Il affirme suivre ses pas, lui qu'il a pris comme exemple (*Sequor hunc*). Ce terme revêt un caractère positif car, contrairement à Démétrius dont il pointe l'attitude du doigt, Horace connaît Lucilius. Si, à ses yeux, il est un homme raffiné, spirituel (*facetus*¹²⁵) et subtil (*emunctae naris*¹²⁶), Horace ne manque pas de souligner les défauts dont Lucilius fait montre, surtout dans la forme de ses poèmes. Son style est à la fois rude (*durus componere uersus*¹²⁷) et similaire à un fleuve bourbeux (*lutulentus*¹²⁸) qui charrie bon nombre d'éléments qu'on pourrait retrancher, supprimer¹²⁹. De plus, Lucilius est un homme bavard (*garrulus*¹³⁰), paresseux pour ce qui est

124 Horace, *Serm.* II, 1, v. 28-34.

125 Horace, *Serm.* I, 4, v. 7. Ce trait est une autre caractéristique que Lucilius partage avec les maîtres de l'Ancienne Comédie. Cicéron, dans le *De Legibus* II, 37, appelle d'ailleurs Aristophane *facetissimus poeta ueteris comoediae*.

126 *Ibid.*, v. 8.

127 *Ibid.*, v. 8.

128 *Ibid.*, v. 11.

du travail de la forme de ses satires (*piger scribendi ferre laborem*¹³¹). Par cette attitude nuancée face à celui qu'il prend pour modèle dans ses satires, Horace fait preuve de discernement nécessaire afin d'adapter ce qu'il imite chez son prédécesseur, par le biais de qualités personnelles.

Si nous dressons un premier bilan, il apparaît que, dans ses *Sermones*, Horace considère que les termes *secutus*, *imitandi* et *sequor* ont à voir avec une imitation positive. En revanche, l'impératif *imitare* et le nom *simius* sont condamnés par le poète, car – sans que cela soit dit explicitement – non liés à l'usage d'un jugement critique.

Dans l'*Épître* I, 19, Horace oppose les verbes *simulet*, au vers 13, et *repraesentet*, au vers 14 :

*Quid ? si quis uoltu ferus et pede nudo
exiguaeque togae simulet textore Catonem,
uirtutemne repraesentet moresque Catonis*^{132?}

Quoi ? Si quelqu'un, le visage farouche et tourmenté, pieds nus, revêtu d'une toge étriquée grâce à l'aide d'un tisserand, imitait Caton, reproduirait-il la vertu et les mœurs de Caton ?

Le verbe *simulare*¹³³ est employé afin de désigner l'imitation en surface à laquelle s'adonne celui qui, en prenant l'air renfrogné et farouche, en se baladant pieds nus et avec la toge étriquée, selon les conseils du tisserand, souhaite ressembler à Caton. Ainsi, il ne parviendra jamais à reproduire en profondeur, *repraesentare*, les mœurs du citoyen admiré pour sa *uirtus*. Si le premier verbe est condamné par Horace, c'est bien le second qu'il faut avoir à cœur, lorsqu'on écrit, de mettre au centre de sa démarche poétique. Pour O. Thévenaz, cette

129 Quintilien, dont l'admiration pour Lucilius est totale, se montre moins modéré qu'Horace : *Ego quantum ab illis, tantum ab Horatio dissentio, qui Lucilium 'fluere lutulentum' et esse aliquid quod tollere possis putat. Nam et eruditio in eo mira et libertas atque inde acerbitas et abunde salis.* (X, 1, 94).

130 Horace, *Serm.* I, 4, v. 12.

131 *Ibid.*, v. 12.

132 Horace, *Epist.* I, 19, v. 12- 14.

133 Le verbe *simulare* se rencontre de nouveau au v. 20 de l'*Ars Poetica* : il désigne le fait de représenter, à la surface d'une toile, un cyprès, sans chercher à atteindre en profondeur le sujet que le commanditaire exige.

opposition est « la différence entre l'imitation servile, qui peut s'attacher également aux défauts, et la re-performance, l'incarnation nouvelle et originale d'un rôle antérieur »¹³⁴.

Au vers suivant, Horace indique que Iarbitas qui serait, d'après les scholiastes, un écrivain gétule, aurait voulu imiter Timagène, un rhéteur amené comme captif d'Alexandrie à Rome par Gabinius, puis affranchi, et qu'il se serait rompu un vaisseau :

*Rupit Iarbitam Timagenis aemula lingua
dum studet urbanus tenditque disertus haberi*¹³⁵.

Désireux de rivaliser avec la langue de Timagène, Iarbitas se rompit une veine, tandis qu'il se travaillait à paraître distingué et prétendait à la réputation d'homme éloquent.

Il désigne la démarche d'Iarbitas par le groupe nominal *aemula lingua*. L'*aemulatio*, qui trouverait sa place dans la rivalité entre deux langues, selon le propos horatien, semble ici présentée de façon négative lorsque la lutte se joue entre deux individus seulement.

Au vers 17 se rencontre l'adjectif *imitabile* :

*Decipit exemplar uitii imitabile ; quodsi
pallerem casu, biberent exsanguie cuminum*¹³⁶.

Un modèle facile à imiter par ses défauts est trompeur ; si par hasard, mon teint devenait pâle, ceux qui m'imitent boiraient le cumin qui rend exsangue.

Il est, lui aussi, à entendre négativement : Horace souligne que les *uitia*, les défauts d'un modèle sont faciles à imiter, puisque ce sont eux que nous rencontrons en premier, à la surface. Le nom *imitatores*, au vers 19, entre en résonance avec cet adjectif. Dans la mesure où ce dernier a pour apposition le syntagme *seruom pecus*, il condamne l'imitation servile de ceux qui ne savent suivre leur(s) modèle(s) qu'à la manière du bétail restant dans les pas de son berger. Ces deux termes, *imitabile* et *imitatores* ont donc à voir avec une imitation négative.

Au vers 24, nous retrouvons le participe *secutus* :

134 THEVENAZ, O., « Sappho au banquet d'Horace » [in] *Camena* n°12, juin 2012, p. 10.

135 Horace, *Epist.* I, 19, v. 15-16.

136 *Ibid.*, v. 17-18.

[...] *Parios ego primus iambos*
*ostendi Latio, numeros animosque **secutus***
Archilochi, non res et agentia uerba Lycamben ;
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 [...]*¹³⁷

[...] Moi, le premier, j'ai montré les iambes de Paros au Latium, suivant les rythmes et l'énergie d'Archiloque, et non pas ses sujets ni les mots qu'il dirige contre Lycambe. Et n'orne pas mon front d'une couronne aux feuilles qui durent moins longtemps parce que j'ai craint de changer ses rythmes métriques et sa versification. La mâle Sappho règle le pas de sa Muse sur celui d'Archiloque, Alcée règle le sien de même, mais celui-ci est différent par les sujets et la disposition [...]

Secutus est, quant à lui, en apposition au pronom *ego* et désigne la marche suivie par Horace afin d'être le premier à faire connaître les iambes de Paros, en imitant les rythmes (*numeros*) et la vivacité (*animosque*) d'Archiloque. Toutefois, il n'a pas agi sans discernement, puisqu'il a su laisser de côté les sujets (*res*) et les mots (*uerba*), que son prédécesseur faisait s'acharner contre ses adversaires. Puisque Horace a su agir avec circonspection, le terme *secutus* est lié à une imitation positive.

Enfin, dans cette épître où la réflexion d'Horace sur l'imitation est riche, nous pouvons constater une nouvelle opposition entre deux verbes : *mutare* (v. 27) et *temperat* (en anaphore aux v. 28-29). Le premier indique un changement, une évolution, une transformation, tandis que le second a davantage à voir avec un dosage, une adaptation, un équilibre, une organisation entre ce qu'on trouve chez ses modèles et ce qu'on apporte soi-même. Aucune condamnation ici, mais Horace affirme davantage se placer du côté du verbe *temperare*. Il illustre son choix par le fait de n'avoir changé ni les rythmes métriques (*modos*) ni la facture de la poésie d'Archiloque (*carminis artem*). Il a agi comme Alcée et Sappho en réglant son pas dans celui de son prédécesseur, tout en refusant d'imiter ses sujets et sa disposition. Pourtant, ce n'est pas parce qu'il refuse certains emprunts qu'il n'a pas à cœur de reprendre les *uirtutes* dans l'œuvre archiloquienne.

137 *Ibid.*, v. 23-29.

Dans l'Épître II, 2, Horace s'agace : il faut que les poètes jouissent du silence et de l'ombre des bois pour écrire. Or, à Rome, il ne trouve qu'un tumulte et un brouhaha permanents :

*Scriptorum chorus omnis amat nemus et fugit urbem,
rite cliens Bacchi somno gaudentis et umbra ;
tu me inter strepitus nocturnos atque diurnos
uis canere et contracta sequi¹³⁸ uestigia uatum ?¹³⁹*

Tout le chœur des écrivains aime les bois et fuit la ville, client, selon le rituel, de Bacchus qui tire sa joie du sommeil et de l'ombre. Et toi, tu veux que, au beau milieu des tumultes nocturnes et diurnes, je chante et suive les empreintes étroites des poètes inspirés ?

Au détour d'une question oratoire, Horace demande à Florus, destinataire de cette épître, s'il espère de lui qu'il chante et qu'il imite les *uates*, dans le cadre que lui propose la ville de Rome. De nouveau, il s'agit là de suivre, mais pas sans prise de distance et sans réflexion, les sillons tracés par les prédécesseurs, puisque Horace entend voir son nom rejoindre ceux des poètes inspirés, à son tour. La négation porte simplement ici sur sa capacité de le faire dans le tourbillon d'occupations, de bruits et de fatigues que charrie Rome.

Dans l'Épître aux Pisons, au vers 33, Horace emploie le verbe *imitari* au futur (*imitabitur*), dans le sens philosophique de l'imitation des choses réelles :

*Aemilium circa ludum faber imus et unguis
exprimet et mollis imitabitur aere capillos,
infelix operis summa, quia ponere totum*

138 Dans l'Épître I, 10, 48, c'est le sens philosophique de l'imitation qui est désigné par *sequi* : *Imperat aut seruit collecta pecunia cuique, / tortum digna sequi potius ducere funem*. Horace y souligne la nécessité pour l'homme de dédaigner les richesses et de ne pas suivre la corde de chanvre tenue par l'argent, ce qui viserait à le réduire en esclavage des biens. Selon le propos horatien, il revient à l'argent de suivre, plus que de conduire (*sequi potius quam ducere*). À l'inverse, il faut que l'homme soit en tête (*ducere*) et que ce soit l'argent qui suive (*sequi*). Si l'on transpose ces vers dans le domaine littéraire, il apparaît que le verbe *sequi* prend un sens négatif, car il revient à occuper une éternelle seconde place alors que c'est celui qui prend la tête de l'essaim et qui le conduit (*Epist. I, 19, 22-23, Qui sibi fidet, / dux reget examen*) qui doit remporter tous les suffrages.

139 Horace, *Epist. II, 2, v. 77-80*.

*nesciet*¹⁴⁰. [...]

Autour de l'école d'armes d'Aemilius, un sculpteur apportera une finition irréprochable aux ongles et reproduira en bronze des cheveux souples, improductif dans ses travaux, puisqu'il ne saura pas camper un tout.

Horace critique ici le mauvais sculpteur qui sait reproduire les ongles et la souplesse des cheveux avec finesse, voire perfection, tout en étant incapable de composer un bel ensemble. Il en va de même en littérature, lorsque le *scriptor* parvient à reprendre des qualités chez ses modèles, mais qu'il n'arrive pas à les faire siennes au sein d'une œuvre belle, car unifiée.

Au vers 134, c'est cette fois le nom *imitator* qui est employé dans un sens négatif. Il désigne l'imitateur qui, s'apparentant à un traducteur trop fidèle (*fidus interpres*), ne sait pas s'extirper du cadre trop étroit des reprises à autrui. Une imitation qui ne changerait rien, assimilée ici à une simple traduction, doit être dépassée. Quand il écrit ces vers, Horace a dans l'esprit l'idée d'un modèle grec. Dans son schéma, l'imitation servile serait une traduction, une transposition à laquelle rien de nouveau, rien de personnel, ne serait ajouté.

Enfin, notons que le verbe *sequar*, au vers 240, est employé dans son acception positive : Horace souligne qu'en empruntant des termes au langage courant (*Ex noto fictum carmen sequar*), il parvient à façonner des vers tout personnels.

Le bilan lié à l'analyse du vocabulaire de l'imitation dans les épîtres horatiennes est le suivant : sont entendus dans un sens positif les termes *repraesentare*, *secutus*, *temperare*, *sequi*, *sequar* ou encore *ducere*. Possèdent un caractère péjoratif les mots et syntagmes : *sequi* (si l'on se borne à rester derrière, à suivre, sans chercher à égaler ou surpasser), *simulare*, *aemula lingua*, *imitabile*, *imitatores*, *imitabitur*; ou encore *imitator*.

Bien que certaines d'entre elles puissent être qualifiées de métopoétiques, les *Odes* d'Horace ne laissent pas entrevoir une réflexion approfondie sur le vocabulaire de l'imitation. Seul le verbe *aemulari* au premier vers de l'ode IV, 2, pourrait renvoyer à cette notion. Horace l'emploie afin de présenter à Julie Antoine les dangers qu'encourt tout poète à essayer

140 Horace, *Ars Poetica*, v. 32-35.

de rivaliser avec Pindare. Ce conseil laisse entendre que l'*aemulatio* se situe entre deux langues distinctes et qu'elle n'a pas sa place à l'échelle de deux individus.

À présent, il est temps de dresser un bilan global de cette étude du vocabulaire de l'imitation propre à l'œuvre horatienne. En parcourant les pièces métapoétiques des *Satires* et des *Épîtres* et en opérant un détour du côté des *Odes* (*Carm.* IV, 2), qui ne traitent pas toutes de l'imitation de manière aussi développée, nous en arrivons aux conclusions suivantes :

Termes liés à une acception positive de l'imitation	Termes qui ont à voir avec un sens négatif de l'imitation
<ul style="list-style-type: none"> – <i>secutus</i> – <i>sequor</i> – <i>sequi</i> – <i>sequar</i> – <i>repraesentare</i> – <i>temperare</i> – <i>imitandi</i> 	<ul style="list-style-type: none"> – <i>sequi</i> – <i>simulare</i> – <i>imitabile</i> – <i>imitator(es)</i> – <i>imitabitur</i> – <i>imitare</i> – <i>simius</i> – <i>aemula lingua</i> – <i>aemulari</i>

Cette analyse est le reflet de ce qu'Horace pense de l'imitation, pour l'ensemble des genres dans lesquels il s'est illustré. Si les termes de la famille du verbe *imitari* sont clairement identifiés par Horace comme liés à une imitation sans création, cela n'apparaît pas aussi explicitement pour les mots de la famille du verbe *sequi*. Il revêt un sens négatif quand il signifie « suivre, rester dans les pas de »¹⁴¹. À l'inverse, celui qui suivra ses modèles, tout en cherchant à rivaliser avec eux, afin de les égaler, voire de les dépasser, confèrera un sens positif au verbe *sequor*. Mais alors pourquoi l'*aemulatio* semble-t-elle ici refusée par Horace ? C'est qu'à chaque fois qu'il a employé ce terme, celui-ci concernait des *scriptores* qui ne faisaient pas usage de jugement critique, de discernement dans leur démarche et qui plaçaient leur rivalité certes dans le passage d'une langue à une autre, mais à l'échelle de deux individus.

141 Ce verbe est aussi employé avec un sens négatif au chapitre X, 2 de l'*Institutio Oratoria* de Quintilien, lorsque que l'imitateur se contente de suivre les pas de ses modèles, d'occuper la seconde place, sans jamais chercher à atteindre la première.

1.3.5.2. *L'aemulatio, au cœur de l'œuvre d'Horace ?*

Pour trouver une définition de l'*imitatio* ou de l'*aemulatio*, et ainsi savoir si une place peut être réservée à cette dernière par Horace dans sa démarche poétique, il faut se tourner vers deux auteurs grecs, Denys d'Halicarnasse – qui est à peu près contemporain d'Horace – et le Pseudo-Longin, auteur plus tardif¹⁴². Dans son traité intitulé Περὶ μιμήσεως, le premier définit ainsi l'imitation (livre I, fr. 2) :

« L'imitation est l'action (*energeia*) de reproduire le modèle (*paradeigma*) dans les règles (*dia tòn théorématôn*) ».

Suit celle de l'émulation :

« L'émulation (*zèlos*) est l'élan actif (*energeia psuchès*) de l'âme, mis en mouvement par l'admiration (*thauma*) de ce qui lui paraît beau ».

Le Pseudo-Longin, dans le traité nommé Περὶ ὕψους, a pour objectif de mettre en relief les qualités littéraires qui permettent d'atteindre l'effet sublime. Une analyse de l'imitation est donnée au chapitre 13 :

« Il y a encore une autre voie pour parvenir au sublime. Quelle est-elle ? Quelle en est la nature ? C'est l'imitation, l'émulation des grands génies du passé, tant en prose qu'en vers. [...] Non, l'imitation n'est pas un larcin ; c'est comme une empreinte qu'on tire d'un beau caractère, d'une belle œuvre plastique, d'un bel ouvrage manuel (*zèlos*) ».

Cette définition de l'imitation est l'occasion pour l'auteur d'insister sur les bienfaits de l'émulation, le *zèlos*¹⁴³.

142 La date de son écriture n'est pas certaine. Cependant, une possibilité est qu'il soit contemporain de Quintilien.

143 A. Dardenay souligne, en s'appuyant sur les travaux de R.Wünsche, qu'au sein de l'art grec réside également une distinction entre la copie exacte, l'*interpretatio*, l'*imitatio* (l'imitation libre d'une œuvre, c'est-à-dire une variante) et l'*aemulatio* (une nouvelle création inspirée par plusieurs prototypes).

Ces définitions, au regard de l'analyse des termes horatiens liés à l'imitation, assurent le fait que l'*aemulatio* s'inscrit pleinement dans le projet poétique d'Horace. A. Thill souligne d'ailleurs : « Sans que le mot soit prononcé, l'idéal d'Horace est l'*aemulatio* et non la simple *imitatio* [...]. Il ne s'agit donc nullement pour Horace de faire la même chose que les Grecs, mais d'écrire aussi bien qu'eux, ce qui a manqué aux poètes de la vieille génération »¹⁴⁴. L'*aemulatio* est donc à situer dans l'écart existant entre deux langues, deux cultures, et plus précisément entre la Grèce et Rome. Elle est liée, selon le précepte de Quintilien¹⁴⁵, à l'idée d'un progrès. Seulement, elle ne saurait se situer entre deux individus – souvenons-nous de la recommandation qu'Horace exprime à Julie Antoine, dans les *Carm.* IV, 2, 1 quant au risque de se faire l'émule de Pindare –, mais bien dans le passage de la pluralité des poètes grecs à ceux de Rome.

L'*aemulatio* semble donc être la notion la plus adaptée afin de définir la démarche horatienne. En souhaitant faire aussi bien, voire mieux, au I^{er} siècle avant J.-C., que ses prédécesseurs grecs, il a un projet fondamentalement différent de celui qui consiste en la simple manipulation d'un texte afin d'obtenir une meilleure formulation. En tel contexte, la *contaminatio*¹⁴⁶, « l'utilisation simultanée de plusieurs modèles », est intrinsèquement liée à l'*aemulatio*. Cette dernière s'apparente à un ἀγών, une rivalité, une lutte pour la beauté, exercée face aux modèles grecs.

Quelles formes cette lutte qui réside entre l'auteur latin et ses prédécesseurs prend-elle alors ?

144 THILL, A., *op. cit.*, p. 448.

145 Les termes *aemulari* et *aemulatio* sont quasiment absents du chapitre 2, au livre X de l'*Institutio Oratoria* de Quintilien. Or, cela n'est pas un hasard selon S. Franchet d'Espèrey. En effet, l'*aemulatio* perd son sens si on la place hors du cadre Grèce / Rome. Cependant, l'idée est bel et bien présente, dans ce chapitre, avec le verbe *contendere*.

146 GALAND-HALLYN, P., *Le reflet des fleurs : description et métalangage poétique d'Homère à la Renaissance*, Genève, 1994, p. 101.

2. L'intertextualité

La notion d'*imitatio-aemulatio* ne va pas sans l'analyse du degré d'intertextualité présent dans des œuvres qu'on peut qualifier de palimpsestes ni sans interroger la place occupée par le lecteur. De prime abord, l'intertextualité permettrait d'évaluer dans quelle mesure et à quel degré un auteur a imité, dans son œuvre, celles de ses prédécesseurs et quelles transformations il a opérées. L'objet de notre réflexion est de savoir comment définir l'intertextualité, quel vocabulaire ses théoriciens emploient et enfin, quelles conséquences elle engendre sur la considération de l'auteur, du monde et du sens que le lecteur peut tirer des œuvres. Pour cela, notre étude s'inspire de l'ouvrage de S. Rabau, *L'intertextualité*, et notamment de son introduction.

La recherche sur la poésie latine a pris en compte cette tradition critique sur l'intertextualité, en particulier dans les années 1990-2000¹⁴⁷. Elle est souvent associée à la thématique de la réception. Toutefois, les genres littéraires qui ont servi de support à l'élaboration d'une théorie spécifique sont principalement l'épopée et l'élégie.

Le concept d'intertextualité et les notions afférentes tels qu'ils ont été définis par les théoriciens généralistes sont-ils pertinents pour une étude des *Odes* d'Horace, dans leur rapport aux auteurs grecs imités ?

2.1. L'intertextualité face aux notions de source et d'influence

L'appellation « intertextualité » date de 1969. S. Rabau souligne que, pour comprendre cette notion, il est nécessaire d'accepter de ne plus suivre la chronologie afin d'établir des réseaux non linéaires entre les textes et de les considérer ainsi comme le bien commun de tous les écrivains, sorte de *publica materies*¹⁴⁸ pour reprendre les termes horatiens. Bien plus, l'intertextualité ne serait pas à entendre comme une autre appellation pour décrire l'étude des sources et influences que des textes ont pu exercer sur d'autres. « Elle engage à repenser notre

147 Pour les références, voir *infra*, p. 65.

148 Horace, *Ars Poetica*, v. 131.

modèle de compréhension des textes littéraires, à envisager la littérature comme un espace ou un réseau, une bibliothèque si l'on veut, où chaque texte transforme les autres qui le modifient en retour »¹⁴⁹. Pour J. Kristeva¹⁵⁰ d'abord, puis pour R. Barthes¹⁵¹, l'intertextualité rompt avec les concepts de source et d'influence qui étaient jusqu'alors des outils permettant d'étudier les relations qui existaient entre les textes. En effet, alors que l'influence retenait la source du texte, son point d'origine, ou même encore le trajet effectué depuis ce point A jusqu'au point B, texte d'arrivée, l'intertextualité ne prend plus en compte que ledit point B et les transformations qu'il opère sur A¹⁵². « Étudier ce que le texte fait des autres, comment il les transforme, les assimile ou les disperse, et non pas en quoi les textes qui le précèdent peuvent permettre d'expliquer ou encore de dater un texte, [...] voilà comment on pourrait définir une poétique de l'intertextualité »¹⁵³. Si cette poétique de l'intertextualité est venue en second lieu sur l'axe chronologique, force est de constater qu'il s'agit de l'emploi le plus répandu qui est fait d'elle. Dans les années 1970-1980, la critique post-structuraliste élabore de nombreux tableaux et typologies de ces procédés par lesquels un texte B s'approprie un texte A. Cette démarche taxinomique trouve un écho dans ce que fait la narratologie avec les diverses formes de récit.

Afin d'étudier comment Horace a assimilé les écrits de ses prédécesseurs grecs, comment il les a transformés afin de créer ses *Carmina*, une œuvre propre, personnelle, nous ne saurions laisser de côté la critique des sources avec laquelle les théoriciens généralistes de l'intertextualité rompent. La notion de source a une utilité et une pertinence dans l'histoire littéraire : la recherche des *loci similes*, des reprises verbales, a été à l'origine de la philologie allemande et européenne. Elle adopte le point de vue du chercheur, comme l'indique le terme allemand utilisé pendant longtemps, « *Quellenforschung* », la recherche des sources. La notion d'influence a également son bien-fondé, car elle se place aussi du point de vue du chercheur, mais elle est plus générale, moins technique que celle de source et nous la laisserons donc de côté.

La notion de source considère que la littérature a à voir avec une logique causale et un axe chronologique. Ainsi, les textes se suivent dans le temps, le précédent permet d'entendre

149 RABAU, S., *L'intertextualité*, p. 15, Corpus Lettres, GF Flammarion, 2002.

150 KRISTEVA, J., « Le mot, le dialogue, le roman », *Sémiotikè, Recherches pour une sémanalyse*, pp. 144-145, Seuil, 1969.

151 BARTHES, R., « Texte (théorie du) », *Encyclopaedia Universalis*, 1973.

152 PIEGAY-GROS, N., *Introduction à l'intertextualité*, pp. 32-35, Dunod, 1996.

153 RABAU, S., *op. cit.*, p. 16.

le suivant, tout comme le précédent peut être compris à la lumière du suivant. Un va-et-vient permanent sur l'axe chronologique, entre Horace et les prédécesseurs qu'il s'est choisis, nous semble indispensable pour comprendre la nécessité de projection en avant et sa volonté d'acquisition de la primauté dans le domaine lyrique. Sans celui-ci, la notion de progrès perd tout son sens. Le recours à la « critique spatiale »¹⁵⁴, intrinsèquement liée à la notion d'intertextualité, ne nous semble donc pas pertinente afin d'analyser les *Carmina* d'Horace.

Enfin, l'intertextualité envisage le texte en soi, indépendamment de l'auteur et, dans sa version extrême, de sa démarche créatrice. C'est un point commun à tout le structuralisme¹⁵⁵. Or, l'important pour Horace – comme pour tous les poètes de l'Antiquité –, c'est que cette transformation est consciente et volontaire¹⁵⁶.

En outre, pour S. Rabau, « l'auteur du texte second renégocie l'autorité et la valeur du texte premier, soit qu'il lui donne le statut de texte fondateur, soit qu'il le rétrograde au rang de simple précurseur d'un chef-d'œuvre, soit encore qu'il rende risible le texte sacré ou renforce l'autorité d'un texte qui n'avait pas grande valeur culturelle »¹⁵⁷. Dans le cas d'Horace, cette analyse ne peut venir que dans un second temps. D'abord, il choisit ses modèles en fonction de leur autorité et de leur talent qui leur ont permis de produire des écrits qui ont pu traverser les siècles et ainsi parvenir jusqu'au sien. S'il souhaite, lui aussi, s'inscrire dans cette chronologie, il considère ses modèles comme un point d'origine qui lui permettront d'être élevé au statut de *primus* dans la poésie lyrique romaine. C'est seulement s'il parvient à atteindre son but qu'Horace offrira la possibilité à ses prédécesseurs de continuer leur parcours sur ce chemin intertextuel afin d'être connus non seulement par sa génération, mais également par les suivantes qui les découvriront en lisant ses *Odes*. En effet, la lecture et l'éducation, d'après la notion d'*innutritio*¹⁵⁸ apparue à la Renaissance,

154 *Ibid.*, p. 44 : « Plus radicalement la notion même d'intertextualité engage à modifier le paradigme qui fonde le travail de l'interprétation, à passer du temps à l'espace, de la métaphore du fleuve à celle de la bibliothèque : car l'espace, au contraire du temps, permet toutes les trajectoires que l'intertextualité invite à multiplier. Une critique spatiale, si l'on veut ».

155 En ce qui concerne l'auteur et le contexte dans les théories générales de l'intertextualité, voir *infra*, pp. 67 *sqq.*

156 Voir *supra*, sur l'imitation, pp. 22 *sqq.*

157 RABAU, S., *op. cit.*, p. 37.

158 Ce terme a été inventé par Joachim du Bellay afin de définir l'imitation d'un texte antique dans une réécriture contemporaine. C'est une notion essentielle dans la Pléiade.

permettront ainsi aux générations suivantes d'être nourries des écrits des Anciens et de perpétuer leur mémoire¹⁵⁹ au sein de textes nouveaux.

2.2. Les transformations du texte et la notion de modèles : cadre théorique

À partir de 1976, L. Jenny¹⁶⁰ réduit le sens de l'intertextualité et lui confère le statut d'outil d'analyse littéraire. L'intertextualité ainsi considérée comme un moyen, mise au service de la poétique des textes, apparaît comme omniprésente. Pour G. Genette, l'intertextualité est indissociable de la littérature : « Il n'est pas d'œuvre littéraire qui, à quelque degré et selon les lectures, n'en évoque pas quelque autre, et en ce sens, toutes les œuvres sont hypertextuelles [...] »¹⁶¹. A. Compagnon, affirme, de manière moins nuancée encore : « Toute écriture est collage et glose, citation et commentaire »¹⁶². R. Barthes pense que l'intertextualité est « la condition de tout texte quel qu'il soit »¹⁶³. Ph. Sollers précise que « tout texte se situe à la jonction de plusieurs textes »¹⁶⁴.

En 1982, G. Genette procède à la classification de pratiques qu'il ne nomme plus « intertextuelles », mais « transtextuelles »¹⁶⁵. Pour lui, ce ne sont plus que les relations de co-présence ou d'inclusion entre deux textes qui sont désignées par le terme d'intertextualité. Il rend ainsi pleinement le sens étymologique de la préposition *inter* : le texte A est à l'intérieur de B. En revanche, c'est le terme d'hypertextualité qui désigne toutes les relations de dérivation : le texte B dérive du texte A, soit par imitation, soit par transformation.

Afin de dresser une typologie et une poétique de ces relations entre les textes, A. Compagnon¹⁶⁶ envisage d'étudier les relations d'inclusion entre deux textes et G. Genette

159 La mémoire est une notion-clef chez les Anciens : ils connaissent les textes par cœur. Ceci est particulièrement vrai pour les poètes, car ils ont été appris chez le *grammaticus*. La mémoire est aussi primordiale dans l'apprentissage de l'éloquence, chez le *rhétor*.

L'une des questions que l'on peut d'ailleurs se poser est la suivante : Horace avait-il les textes des poètes grecs auxquels il se réfère sous les yeux, ou ceux-ci étaient-ils seulement présents dans sa mémoire ?

Voir Quintilien, *I.O.*, XI, 2.

160 JENNY, L., « La stratégie de la forme », pp. 262-263, *Poétique* 8, 1976.

161 GENETTE, G., *Palimpsestes, La littérature au second degré*, p. 16, Seuil, 1982.

162 COMPAGNON, A., *La Seconde Main ou le travail de la citation*, p. 32, Seuil, 1979.

163 BARTHES, R., *op. cit.*

164 SOLLERS, Ph., *Théorie d'ensemble*, p. 75, Seuil, 1971.

165 GENETTE, G., *op. cit.* [1982], pp. 7-14.

166 COMPAGNON, A., *op. cit.*

prend en compte, quant à lui, les relations de dérivation. Aussi, pour A. Compagnon, « la citation se caractérise par un signe clair de la présence du texte étranger, généralement par le biais de guillemets, par une indication de son origine, au moins de son auteur, et par une intégration du texte étranger dans la continuité ou tout au moins la logique du texte qui le cite ; enfin, le texte cité est présent littéralement dans le texte et non pas seulement évoqué »¹⁶⁷. Toutefois, les quatre caractéristiques désignées par A. Compagnon pour définir la citation peuvent aussi évoluer et ainsi être amenées à décrire d'autres relations d'inclusion, de co-présence entre des textes. On peut, par exemple, citer la référence : « un texte renvoie à un autre mais sans le citer explicitement, il donne en revanche l'origine de ce renvoi, en signale les limites, bien que moins clairement que dans le cas de la citation et l'intègre dans sa logique »¹⁶⁸. T. Samoyault¹⁶⁹ distingue, quant à elle, le processus dit « d'intégration » de celui qu'elle appelle « de collage ». Celui-là désigne l'insertion d'un texte A dans la continuité du texte B, tandis que celui-ci insiste sur la discontinuité dans l'insertion du texte A dans B. Aussi la catégorie de « l'intégration » recoupe-t-elle des procédés que l'on peut dire « de l'installation » lorsque des marques typographiques permettent de repérer explicitement la présence d'un texte A dans B – et c'est le cas de la citation, aussi bien que de la référence précise –, mais elle va également jusqu'aux procédés de « l'absorption », lorsque aucun signal ne permet d'affirmer la présence d'un texte A dans B – on pense alors à « l'implication » qui consiste à fondre une citation dans le texte, tout en précisant son existence à un autre endroit, par exemple au sein d'une liste d'auteurs en fin de texte, ou, *a fortiori*, au plagiat. Cette démarche de croisement de critères se retrouve dans *Palimpsestes*.

Ces relations de co-présence entre un texte et celui qui l'a précédé, telles qu'analysées par les théoriciens généralistes de l'intertextualité, ne semblent pas correspondre de manière pertinente à ce qu'on observe chez Horace. En effet, si une continuité est toujours assurée – et cela écarte le processus de « collage » – entre ce qu'Horace écrit et ce qu'il emprunte aux auteurs grecs qu'il imite, la présence du texte étranger n'est pas matérialisée par des guillemets et son origine n'est pas précisée. La ponctuation, absente des manuscrits et, au-delà, des *papyri* de l'Antiquité, est due aux éditeurs¹⁷⁰. De fait, point de « citation » ni de

167 RABAU, S., *op. cit.*, pp. 17-18.

168 *Ibid.*, p. 18.

169 SAMOYAUULT, T., *L'Intertextualité, Mémoire de la littérature*, p. 116, Nathan, 2001.

170 C'était là la manière d'écrire des scribes dans les manuscrits. Et cela était déjà vrai à l'époque romaine, sur les rouleaux de *papyrus*, puisque le premier travail de lecture à l'école était de trouver les pauses dans le *continuum* du texte, de repérer les phrases.

« référence » chez Horace. « L'absorption » serait alors la relation de co-présence qui conviendrait le mieux pour analyser ses *Carmina*, sans toutefois aller jusqu'à « l'implication », car aucune citation empruntée à ses modèles ne fait l'objet d'une précision à un endroit extérieur à ses *Odes*, dans le paratexte par exemple¹⁷¹. Le cadre théorique de l'intertextualité généraliste ne correspond donc qu'imparfaitement à ce que nous rencontrons dans les *Odes* d'Horace.

Dans le domaine de la poésie latine, la notion d'intertextualité a été largement exploitée, notamment dans les années 1990-2000, mais essentiellement pour l'épopée et l'élégie. Nous pouvons d'abord citer les auteurs italiens, G. B. Conte et A. Barchiesi, qui sont héritiers de l'*arte allusiva* qu'a conçue G. Pasquali¹⁷². Du côté des Anglo-saxons, nous pensons à Ph. Hardie, D. Quint, C. Martindale, S. Hinds, L. Edmunds¹⁷³, ainsi qu'à A. Deremetz¹⁷⁴, en France.

On peut se demander pourquoi la lyrique horatienne a été une matière moins féconde pour ce type d'approche : c'est sans doute, encore une fois, parce qu'il s'agit d'une imitation assumée comme telle. Mais parmi les notions élaborées par la critique pour la poésie latine, nous emprunterons à G. B. Conte la paire *modello esemplare / modello codice*¹⁷⁵. Globalement, on peut dire que le premier, « modèle copie », consiste en une simple reprise verbale, alors que le second, « modèle code » correspond à « une imitation de la structure d'ensemble d'un passage, d'un chant ou même d'une œuvre entière »¹⁷⁶.

Avant même la floraison des études critiques sur l'intertextualité, G. Pasquali a fourni pour les *Odes* d'Horace un terme qui permet bien de décrire une forme de co-présence spécifique, qui est l'insertion d'un vers grec au seuil des poèmes. C'est le terme de « *motto* » : « il s'agit d'un procédé, typiquement horatien, consistant dans la reprise liminaire d'un ou de

171 Si dans l'*Ode* IV, 9, Horace précise qui sont, à ses yeux, les grands maîtres de la poésie lyrique et qu'il laisse entendre que ce sont eux qu'il imite, il n'indique en revanche jamais à son lecteur ni où ni comment cette *imitatio-aemulatio* se déploie.

172 PASQUALI, G. « *Arte allusiva* », pp. 11-20 ; CONTE, G. B. *Memoria dei poeti e sistema letterario : Catullo, Virgilio, Ovidio, Lucano*, G. Einaudi, Turin, 1974 ; BARCHIESI, A., *La Traccia del modello, Effetti omerici nella narrazione virgiliana*, Giardini Pisa, 1984.

173 HARDIE, Ph., *The Epic Successors of Virgil, A study in the dynamics of a tradition*, Cambridge University Press, 1992 ; QUINT, D., *Epic and Empire : Politics and Generic Form from Virgil to Milton*, Princeton University Press, 1993 ; MARTINDALE, C., *Reedeming the Text, Latin Poetry and the Hermeneutic of reception*, Cambridge, 1993 ; HINDS, S., *Allusion and Intertext, Dynamics of Appropriation in Roman Poetry*, Cambridge, 1998, ou encore EDMUNDS, L., *Intertextuality and the Reading of Roman Poetry*, Baltimore, 2001.

174 DEREMETZ, A., *Le Miroir des Muses, Poétiques de la réflexivité à Rome*, Septentrion Presses Universitaires, 1995.

175 CONTE G. B., « A proposito dei modelli in letteratura », p. 149. A. Barchiesi appelle le *modello codice*, « *modello genere* » (*La Traccia del modello*, p. 96).

176 FRANCHET D'ESPEREY, S., *op. cit.*, p. 75.

plusieurs vers grecs issus d'un poème célèbre »¹⁷⁷. On peut voir en ce « *motto* » l'occasion pour le poète d'incarner ses modèles grecs en l'espace de quelques vers afin de faire ensuite entendre sa propre voix tout en assurant un *continuum* dans son *carmen*. Le « *motto* » trouve un écho dans ce que G. B. Conte nomme le *modello esemplare*, à savoir la simple reprise verbale qui, si l'on se réfère à une lecture alexandrine des *Carmina*, repose sur le principe du jeu intertextuel hérité des Alexandrins, sur le plaisir esthétique qu'un lecteur peut tirer de cette reconnaissance.

Ce *modello esemplare*, ces simples reprises verbales, peuvent toutefois dépasser ce jeu intertextuel et mener le lecteur vers le *modello codice*, comme des « *embrayeurs sémiotiques*. Ils disent l'emprunt, ils invitent à passer du niveau de la phrase au niveau de la structure »¹⁷⁸. Ni Horace ni Quintilien, qui ont accordé une place certaine à la question de l'imitation dans leurs œuvres¹⁷⁹, n'ont conçu une notion qui correspondrait au *modello codice*¹⁸⁰. Cependant, ce « modèle code » permet d'appréhender l'imitation comme une transformation et ce point, nous l'avons vu, est essentiel chez les auteurs latins qui ont souligné l'importance d'éviter une imitation sans création, qui n'apporterait rien de nouveau avec elle.

Cette notion de *modello codice* fait quant à elle écho à ce que G. Genette nomme « l'hypertextualité », mais nous semble plus pertinente pour analyser les relations de dérivation des *Odes* d'Horace par rapport aux textes imités. Ce « modèle code » est héritier de *l'arte allusiva* décrite par G. Pasquali. Il est, de fait, moins perceptible, plus implicite que le *modello esemplare*, et renvoie à une intertextualité plus complexe. On peut penser notamment aux strophes alcaïque et sapphique qu'Horace emprunte à ses prédécesseurs grecs, Alcée et Sappho, mais qu'il prend soin de transformer afin d'être considéré comme « le premier à avoir annexé le chant d'Éolie aux cadences italiennes »¹⁸¹. Cette transformation des modèles est à entendre à la fois du point de vue du style, – la reprise structurelle ne saurait être une copie conforme –, mais aussi du point de vue du sens. Le chant que propose Horace doit être celui d'un poète romain du I^{er} siècle avant J.-C.

177 GLINATSI, R., *op. cit.* Voir aussi G. PASQUALI, *op. cit.* [1920], pp. 44 *sqq.*, et A. CAVARZERE, *op. cit.* [1996].

Nous nous rangeons aux côtés d'A. CAVARZERE qui a réfuté l'hypothèse de Richmond selon laquelle le « *motto* » horatien est toujours tiré d'un début de poésie grecque.

178 FRANCHET D'ESPEREY, *op. cit.*, p. 80.

179 Voir *supra*, la première partie de ces prolégomènes sur l'imitation, pp. 22 *sqq.*

180 Voir S. Franchet d'Espèrey, *op. cit.*, pp. 76-77.

181 Horace, *Carm.* III, 30, v. 13-14 : *princeps Aeolium carmen ad Italos / deduxisse modos*.

C'est donc la terminologie de G. B. Conte et de G. Pasquali que nous retiendrons afin d'analyser la présence des modèles grecs dans les *Odes* d'Horace.

2.3. La mort de l'auteur et celle du monde, conditions nécessaires à l'intertextualité ?

L'intertextualité est née dans le contexte du structuralisme des années 1960. Sa fonction est alors de définir la littérature. Dans ce cadre, ce ne sont pas les éléments extérieurs au texte littéraire (l'auteur, la société, le monde) qui permettraient de l'expliquer. Le texte doit être compris comme l'élément d'un réseau, d'un système textuel. L'auteur et le monde restent concernés par l'intertextualité, mais en étant considérés comme des éléments du texte. Ils ne font plus partie d'un contexte non verbal. En outre, ils ne permettent plus, à eux seuls, de rendre compte du sens des textes.

Si l'on suit la théorie de M. Riffaterre¹⁸², le réel ne peut expliquer la littérature. Cette dernière renvoie à un vaste réseau textuel, mais pas au monde. Ce qui est à l'extérieur du texte est considéré comme étant encore du texte. En effet, le structuralisme littéraire repose sur l'idée d'une clôture et d'une immanence du texte littéraire. Dans un tel contexte, l'intertextualité permettrait « d'élargir la notion de texte clos, de penser l'extériorité du texte sans renoncer à sa clôture »¹⁸³. Aussi, puisqu'en sortant du cadre du texte, c'est encore du texte qu'il est question, l'intertextualité, liée à l'idée de clôture textuelle, aurait à voir à la fois avec la mort de l'auteur et l'illusion référentielle.

Au début des années 1960, la crise du sujet littéraire qui avait trouvé ses prémices dans l'œuvre mallarméenne, atteint son acmé. R. Barthes et M. Foucault proclament la mort de l'auteur. A. Brunn souligne que l'auteur se réduit à une simple invention de l'époque moderne, que le texte ne lui appartient pas et que le sens de l'œuvre n'est pas à chercher en lui¹⁸⁴. Pour deux raisons, l'intertextualité apparaît comme l'outil idéal pour se débarrasser de l'auteur : d'abord « l'idée que les textes communiquent entre eux, que la littérature peut se lire comme la somme de leurs relations met à mal l'idée d'individualité auctoriale »¹⁸⁵. Puisque

182 RIFFATERRE, M., *La Production du texte*, pp. 29-33, Seuil, 1979.

183 RABAU, S., *op. cit.*, p. 23.

184 BRUNN, A., *L'Auteur*, GF-Corpus, 2001.

185 RABAU, S., *op. cit.* p. 25.

tout texte fait partie du bien public, il peut être repris par tous et ne peut être cantonné à ce qu'a écrit son auteur : son écriture se poursuivrait au gré des citations ou de la réécriture d'autres que lui. Ensuite, la notion d'intertextualité porte en elle la réponse à la question qu'on est en droit de se poser : qui écrit le texte si l'auteur est mort ? A cela, l'intertextualité répond que « c'est le texte lui-même qui produit l'intertexte, qui le retravaille, lui donne son sens »¹⁸⁶. R. Barthes parle de « productivité du texte ». En effet, un texte B transforme un texte A : il le travaille donc d'une certaine façon, en agissant sur lui. Puisque les sources d'un texte sont à chercher et à trouver en lui-même, les premiers théoriciens considèrent que le texte se produit lui-même. C'est le texte qui serait acteur, ce qui permettrait de nier sa production par un auteur.

De même, dans le structuralisme des années 1960, les théoriciens prennent appui sur l'intertextualité afin d'affirmer que le texte littéraire et le monde n'interfèrent pas : le texte fait partie d'un réseau textuel, d'un système qui exclut tout objet émanant du réel. Mais une question se pose : une telle théorie est-elle effective, dans la pratique ?

En effet, il est difficile de croire que l'intertextualité puisse nier l'existence de l'auteur et une référence possible du texte au monde. Peut-être alors que l'intertextualité offre la possibilité de s'interroger sur ces questions de l'auteur et du monde, sans chercher à les éliminer à tout prix. Comme le souligne S. Rabau, « il est très difficile de penser aux relations entre les textes sans poser la question de l'auteur, sans noter que l'écriture intertextuelle engage le rapport d'un sujet à ceux qui l'ont précédé et sans se demander premièrement si la personne de l'auteur fonde l'identité du texte, deuxièmement quel est exactement le rapport entre création et originalité, troisièmement à qui appartient le texte littéraire »¹⁸⁷. H. Bloom¹⁸⁸, en 1973, affirme que tout texte naît de la réaction d'un auteur face à ses prédécesseurs qui font autorité et qu'il est donc le moyen par lequel un écrivain essaie de rivaliser avec les Anciens. Puisque l'auteur, dans son texte, opère des reprises verbales, stylistiques, structurelles, *etc.*, se pose la question de l'identité et de l'altérité qui n'aurait aucune raison d'être si l'existence de l'auteur était niée. S. Rabau s'interroge sur la traduction et prend pour appui l'ouvrage de P. Brunet qui a compilé, au sein d'un même livre, cent traductions françaises d'un même poème de Sappho¹⁸⁹ : sont-ce cent poèmes différents qui sont donnés à lire aux lecteurs ou s'agit-il toujours de la même œuvre, celle de Sappho, passée de mains en mains ? Il paraît difficile

186 *Ibid.*, p. 25.

187 *Ibid.*, p. 27.

188 BLOOM, H., *The Anxiety of Influence, A Theory of Poetry*, Oxford, Oxford University Press, 1973.

189 Sappho, *L'Égal des dieux*, Cent versions d'un poème recueillies par P. Brunet, Allia, 1998.

qu'un auteur prétende faire œuvre originale en traduisant dans une autre langue un texte initial. De fait, l'identité d'un texte ne résiderait pas seulement dans ses mots, mais surtout dans un lien tissé avec son auteur. Cette identité serait donc plus « sémantique que littérale » et aurait à voir avec « la personne de son auteur, ses intentions, le contexte de production, le sens plus que la lettre »¹⁹⁰.

La question de l'originalité semble essentielle dans le cadre de notre réflexion. La valorisation de l'originalité est relativement récente dans l'histoire de la culture et de l'esthétique européenne¹⁹¹. Jusqu'au XVIII^e siècle, nous pouvons affirmer que c'est la doctrine de l'imitation qui occupe la première place : il est nécessaire de faire un pas de côté vers les textes écrits par les figures d'autorité du passé si l'on entend créer une belle œuvre. Cependant, dès le XVIII^e siècle, et plus encore à partir du romantisme allemand, l'œuvre littéraire doit émaner du génie de chaque auteur. Évidemment, cette évolution dans l'histoire de l'originalité ne revient pas à nier son existence avant le XVIII^e siècle et à nier celle de l'imitation aux XIX^e et XX^e siècles. Le fait qu'une œuvre soit reconnue comme n'appartenant qu'à son seul auteur date de la fin du XVIII^e siècle. En France, une loi reconnaît à l'auteur un droit de propriété sur son œuvre en 1791 et en 1793, une autre accorde à l'auteur un droit exclusif de reproduction sur sa propre œuvre¹⁹². Le refus de l'auteur ne saurait donc être considéré que comme une étape dans la théorie de l'intertextualité. Aussi peut-on dresser, avec S. Rabau, « un parallèle entre l'avènement de la notion d'intertextualité et l'évolution de l'originalité au XX^e siècle : c'est au moment où l'originalité n'est plus incompatible avec la reprise d'autres textes que l'intertextualité permet de penser, non pas tant la mort de l'auteur qu'une poétique qui rend compte d'un travail original sur le texte d'autrui »¹⁹³.

Le refus de l'illusion référentielle s'apparenterait, quant à lui, à une réaction au mouvement romantique qui considère le sujet littéraire comme en lien permanent et direct avec la Nature. On peut affirmer que la *mimèsis* antique, qui n'entre dans aucune polémique, est plus riche que la notion de l'intertextualité liée à ce refus de l'illusion référentielle. Le texte et le monde n'y sont pas séparés. D'ailleurs, J. Bompaire¹⁹⁴ souligne bien que la *mimèsis* grecque a à voir aussi bien avec l'imitation du réel qu'avec l'imitation en art ou en littérature.

190 RABAU, S., *op. cit.*, p. 29.

191 MORTIER, R., *L'Originalité. Une nouvelle catégorie esthétique au siècle des Lumières*, Droz, Genève, 1982.

192 RABAU, S., *op. cit.*, p. 30.

193 *Ibid.*, p. 30.

194 BOMPAIRE, J., *Lucien écrivain. Imitation et Création*, p. 27, E. de Boccard, 1958.

Tout repose dans le choix de bons modèles, quels qu'ils soient. Sans doute ne serait-il pas possible, dans cette simple réaction au romantisme, de trouver une stricte équivalence entre la référence au monde et celle au texte. Le texte littéraire et le monde ne sauraient être considérés comme deux éléments à séparer. Ils entrent en interaction l'un avec l'autre. Cette équivalence entre référence textuelle et référence au monde a été nommée « référencialité » par T. Samoyault¹⁹⁵ : elle est le propre de toute représentation littéraire et sa caractérisation est en lien intrinsèque avec la notion de *mimèsis*¹⁹⁶. Et S. Rabau de conclure : « Ainsi l'intertextualité est un flux entre le réel et le livre plus qu'une fuite du réel dans le livre »¹⁹⁷. Si elle n'exclut pas l'idée d'auteur ou la référence au monde réel, l'intertextualité interdit cependant toute interprétation qui ne reposerait que sur l'auteur et sur le monde afin d'offrir une explication au texte littéraire. Doit alors s'opérer un déplacement ; « là où on interprétait le texte en fonction de ses causes extérieures, selon un axe logico-temporel – le monde qu'il imite, l'auteur qui le produit, l'œuvre qui l'influence -, il va falloir l'interpréter en fonction d'un réseau où il se trouve pris »¹⁹⁸.

Qu'en est-il pour Horace et son œuvre lyrique ? Le cadre théorique de l'intertextualité et la place qu'il fait à la notion d'auteur et au contexte ne correspondent qu'imparfaitement à sa démarche créatrice. En effet, la *persona* du poète lyrique s'exprime à la première personne, parfois même dans des odes que le poète revendique comme étant autobiographiques. Le « je » est au cœur des *Carmina*. Il est impossible de nier la place prépondérante qu'occupe Horace dans la conception et l'élaboration de son œuvre lyrique.

De même, Horace est indissociable de la société, de l'époque dans lesquelles il évolue. Il est d'ailleurs souvent désigné comme « poète augustéen ». Le monde dans lequel Horace vit a autant à nous dire sur lui qu'Horace, sur le monde dans lequel il vit. De nouveau, cette réflexion nous permet de confirmer le caractère essentiel de l'axe chronologique, dans le cadre de l'analyse des rapports d'Horace à ses prédécesseurs grecs, mais aussi au monde romain du I^{er} siècle avant J.-C.

L'un des avantages du *modello codice* tel que défini par G. B. Conte est que la transformation des modèles est de l'ordre du sens. Comme le souligne S. Franchet d'Espèrey, c'est là que l'idéologie, entendue, pour une œuvre littéraire, comme son rapport au monde,

195 SAMOYAULT, T., *op. cit.*, p. 87.

196 GEFEN, A., *La Mimèsis*, GF-Corpus, 2002.

197 RABAU, S., *op. cit.*, p. 32.

198 *Ibid.*, p. 33.

trouve sa place : « elle peut exercer sur le poète une pression directe, comme dans le cas d'une commande, ou indirecte, par l'intermédiaire de l'horizon d'attente des lecteurs »¹⁹⁹. Si l'intertextualité peut s'apparenter à un jeu dans le cas des simples reprises verbales, du *modello esemplare*, elle contribue aussi à l'élaboration du sens²⁰⁰, particulièrement avec le *modello codice*. Et c'est un sens qui ne peut être considéré qu'en lien avec son auteur et avec le contexte dans lequel il évolue.

2.4. Et le lecteur dans tout cela ?

Si l'intertextualité est considérée comme une herméneutique, elle est alors le résultat d'une interprétation qui émane d'un lecteur²⁰¹. Bien que, pour les structuralistes, le sens du texte ne se trouve que dans le cadre du texte lui-même, M. Riffaterre souligne qu'un lecteur doit être là pour repérer l'intertextualité : « Le texte mobilise alors la culture et la sagacité du lecteur »²⁰². Celle-ci pourrait même viser un destinataire de manière systématique. J. Bessière²⁰³ considère que l'intertextualité est voulue par l'auteur, mais ce dernier cherche à ce que le lecteur la reconnaisse, voire la comprenne. Aussi ne peut-on pas considérer, avec le *Reader's response theory*, que c'est le lecteur seul qui construit le sens, refusant ainsi à l'auteur « le droit de savoir ce qu'il veut dire »²⁰⁴. Ce sont deux missions différentes qui incombent à chacun.

Cette réflexion est éclairante pour nous. En effet, Horace appartient à une tradition littéraire fondée sur l'imitation, donc sur la notion de modèles sous ses deux formes : le *modello esemplare* et le *modello codice* pour reprendre la terminologie de G. B. Conte. Cette imitation ouvre la voie à des transformations et n'étouffe pas l'inspiration. La créativité d'Horace lui permet de tenir les rênes du jeu intertextuel qu'il entend mener, du sens qu'il confère à son œuvre et ainsi d'instaurer une connivence avec son lecteur. À l'instar de Lucilius qu'il a imité en considérant ses livres de satires comme des *comites*, des compagnons

199 FRANCHET D'ESPEREY, S., *op. cit.*, p. 77.

200 S. Franchet d'Espèrey précise d'ailleurs qu'un « infléchissement idéologique du texte » est « à proprement parler une transformation ». On peut également parler de réécriture.

201 PIEGAY-GROS, N., *op. cit.*, pp. 93-105. Voir aussi *Le Lecteur*, GF-Corpus, 2002.

202 RIFFATERRE, M., « La trace de l'intertexte », *La Pensée*, n°215, octobre 1980.

203 BESSIERE, J., *Dire le littéraire*, Points de vue théoriques, pp. 232-234, Mardaga, Bruxelles, 1990.

204 FRANCHET D'ESPEREY, S., *op. cit.*, p. 81.

auxquels il peut se confier, Horace voit ses *Odes* comme des lieux privilégiés de conversations. Une forme d'intimité fraternelle se tisse entre ses prédécesseurs, son lecteur et lui. Cette connivence est accentuée par l'usage de la « double destination », concept décrit par G. Rosa : le lecteur peut s'identifier au « *tu* », lorsque celui-ci touche un destinataire fictif²⁰⁵.

Les jeux intertextuels, « de translittération²⁰⁶», qui tirent leur origine de la poésie alexandrine, et, *a fortiori*, les imitations de structures d'ensemble, liées à l'*arte allusiva* décrite par G. Pasquali, plus complexes à repérer, requièrent des compétences de la part d'un lecteur érudit, *doctus*. U. Eco parle de « lecteur modèle »²⁰⁷. Ce dernier doit connaître le texte imité pour que l'intertextualité fasse sens. Toutefois, il y a une grande différence entre le fait de sentir la présence de l'intertexte et celui de pouvoir le situer et l'analyser avec précision. De là, « chaque auteur calcule non pas exactement le sens qu'il donne à l'intertexte, mais plutôt la compétence qu'il exige de son lecteur, entre l'ignorance totale de l'intertexte qu'il n'a même pas besoin de reconnaître pour lire (tel est le cas par exemple du plagiat) et la nécessité absolue d'une connaissance de l'intertexte [...] »²⁰⁸. Si certains auteurs offrent des indications sur l'intertexte à leurs lecteurs, dans les préfaces ou les annexes par exemple, d'autres, comme Horace, ne leur donnent pas la possibilité explicite de repérer la présence de l'intertexte. D'après B. Delignon, « comme le fait remarquer G. Genette lui-même, l'allusion est la catégorie la plus floue et la plus extensible de l'intertextualité. Dans la mesure où aucune citation littérale et aucune déclaration d'emprunt ne sont nécessaires pour parler d'allusion, c'est le lecteur seul qui la décrète. C'est ce qui a conduit M. Riffaterre à distinguer une 'intertextualité aléatoire' qui varie selon le lecteur et la culture qui est la sienne, d'une 'intertextualité obligatoire' qui est nécessaire à la compréhension du texte »²⁰⁹. De là, un défi est lancé au lecteur chez lequel l'auteur souhaite retrouver les mêmes connaissances – on pourrait dire la même encyclopédie – que lui. On peut même parfois appliquer le concept de « lecture générationnelle », tel que défini par S. Franchet d'Espèrey dans son article sur la

205 Seul face au livre, le lecteur est invité par la syntaxe du discours à s'identifier à ce « *tu* ». Le discours adressé qui constitue le lyrisme a donc un destinataire double : bien qu'adressé à une instance fictive, il convoque, de par sa forme même, le lecteur comme interlocuteur. Même si la place semble déjà occupée par le destinataire fictif explicite de l'ode, le lecteur, lui aussi, est convié à s'identifier à ce « *tu* ». Or, le seul cas du destinataire fictif est ici recevable : le destinataire réel – ami, parent, amour, *etc.* – partage avec le poète des souvenirs et des émotions intimes auxquels ne participe pas le lecteur. Il n'est alors qu'un simple témoin.

206 GLINATSI, R., *op. cit.*

207 ECO, U., Lector in fabula, *Le rôle du lecteur ou la coopération interprétative dans les textes narratifs*. Traduit de l'italien par M. BOUZAHHER, Paris, 1979, pp. 61 sqq.

208 RABAU, S., *op. cit.*, p. 35.

209 RIFFATERRE, M., *op. cit.*, pp. 4-9. Cf : DELIGNON, B., *op. cit.*, p. 75.

réception de l'*Énéide*, pour les *Odes* d'Horace : « Le poète s'adresse à des lecteurs qui, non seulement ont lu et étudié les mêmes œuvres que lui, mais qui appréhendent le monde et l'histoire comme lui, et ceci au-delà des divergences d'opinion »²¹⁰. Il ne s'agit pas de tous les Romains qui vivent à la même époque qu'Horace, mais de tous ceux qui, comme lui, ont reçu une éducation délivrée par le *grammaticus* puis, éventuellement par le *rhetor*, et qui partagent des références culturelles, par exemple politiques ou religieuses, avec le poète. Bien entendu, le degré d'éducation peut varier dans ce lectorat générationnel : ils ne sont pas tous des lecteurs *docti* auxquels Horace destine en priorité ses poèmes. En effet, il ne confie pas la lecture de ses *Carmina* à n'importe quel lecteur et cette réflexion nous permet d'interpréter le vers liminaire du troisième livre des *Odes* :

Odi profanum uolgi et arceo.

J'ai de l'aversion pour la foule profane et la tiens éloignée de moi.

Horace use ici du langage des prêtres qui, au commencement des cérémonies, tiennent écartés les *profani*, les assistants non-initiés²¹¹. On peut alors facilement transposer ce qui vaut pour la religion dans le cadre de la poésie : Horace indique implicitement qu'il écrit avec l'exigence d'être compris par les initiés, à savoir un cercle restreint composé de ceux qui possèdent une culture, des références littéraires similaires aux siennes.

L'intertextualité serait donc « l'œuvre non seulement d'un auteur, mais aussi d'un interprète »²¹². L'auteur a souvent dû commenter, interpréter les intertextes qu'il a choisis afin de les intégrer dans son œuvre, un peu comme un étudiant le ferait. Parfois même, il peut devenir difficile voire impossible de distinguer le travail de commentaire de la poétique de l'intertextualité. Ce travail de l'auteur qui attend donc, en retour, la compétence du lecteur, apte à déceler la présence et le sens de l'intertexte, ne peut qu'être retenu dans l'analyse des *Odes* d'Horace.

Au-delà des lecteurs directs, il y a la postérité, les générations futures. Ce thème, qui est au cœur de notre enquête, se prête bien à une approche par le biais des théories de la lecture et de l'intertextualité. C'est ce que fait S. Franchet d'Espèrey, avec la notion de

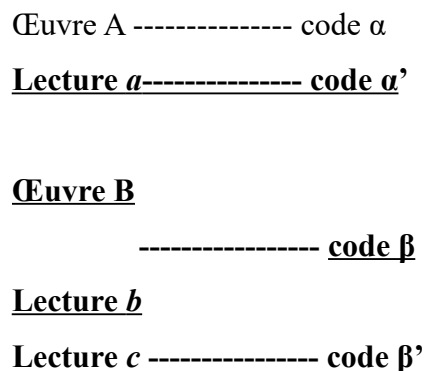
210 FRANCHET D'ESPEREY, S., *op. cit.*, p. 80.

211 RICOUX, O., Horace, *Odes*, *op. cit.*, note de bas de page 1, p. 157.

212 RABAU, S., *op. cit.*, p. 35.

« lecture générationnelle ». Or, pour l’auteur, cela doit commencer par la lecture de sa propre œuvre. Il serait alors « le lecteur premier de son œuvre » : « le poète est en même temps auteur et lecteur de son œuvre et c’est la concomitance entre les deux qui lui permet de faire le lien entre son modèle, son œuvre et ses lecteurs. Il s’emploie à rendre lisible par ses contemporains le code qu’il a tiré de la lecture de son modèle, en le mettant à l’épreuve de sa propre lecture. [...] Il y a un dédoublement de la *persona* de l’auteur, qui est insaisissable, mais qui donne la clé de la création. L’auteur en tant que lecteur de ce qu’il écrit, de ce qu’il est en train d’écrire, donne à la fois le code et le sens »²¹³. Cette notion permet de réinterpréter, sans priver l’auteur du droit de savoir ce qu’il veut dire, les théories déconstructivistes qui considèrent que c’est au lecteur seul qu’il incombe de construire le sens de l’œuvre. Si l’on considère qu’il s’agit de ce premier lecteur de l’œuvre, à savoir l’auteur lui-même, cela permet d’éviter les aberrations²¹⁴.

Nous reproduisons ici le schéma proposé par S. Franchet d’Espèrey²¹⁵ :



C’est l’œuvre B qui est au cœur de ce schéma. Sa création se fait à partir de la lecture de l’œuvre A (lecture *a*) qui a permis au poète de découvrir le code α , qui, passé au prisme de sa propre lecture, devient le code α' . La lecture *a* précède donc l’écriture de l’œuvre B, mais la lecture *b* est simultanée à cette écriture. De cette concomitance naît le code β . Entre le code α

213 FRANCHET D’ESPÈREY, S., *op. cit.*, p. 81.

214 Pour S. Franchet d’Espèrey, la notion de « lecteur implicite », lecteur idéal construit par l’auteur, est assez proche de celle de « l’auteur, lecteur premier de son œuvre », tout en étant plus abstraite. « L’auteur, lecteur de ce qu’il écrit » est englobé dans la lecture générationnelle, ce qui lui confère, une réalité historique (*op. cit.*, p. 81).

215 Ce qui est souligné désigne ce qui appartient à l’auteur de l’œuvre B ; que ce qui est en gras, ce qui correspond à sa génération.

et le code β réside l'écart que porte nécessairement avec elle la transformation de l'œuvre du modèle. La lecture c , quant à elle, est celle des contemporains : c'est « la lecture générationnelle ». Elle est proche de la lecture de l'auteur, la lecture b , et donne naissance au code β' , dérivé de β . Puisque chacun de ces lecteurs peut entreprendre d'imiter l'œuvre B, après l'avoir lue, tout comme l'auteur de B avait imité l'œuvre A suite à sa lecture, nous pouvons imaginer que ce schéma se poursuit :

Œuvre C

----- code γ

Lecture d ²¹⁶

Lecture e ²¹⁷ ----- code γ'

On peut considérer des œuvres C' , C'' , *etc.* écrites par les lecteurs c , après leur lecture de l'œuvre B. De même, il est possible de poursuivre ce schéma en imaginant des lecteurs postérieurs de l'œuvre B qui se succéderaient dans la chronologie et qui l'imiteraient « en fonction de la mentalité et des expériences de leur propre génération »²¹⁸. Cela est tout à fait pertinent dans le cas d'Horace qui pense à la gloire et à l'éternité de sa poésie lyrique²¹⁹. Pour lui, son œuvre a une vocation universelle et sera donc amenée à dépasser les barrières spatiales et temporelles. Il n'est pas à douter qu'il projette son œuvre dans un futur transhistorique et qu'il s'imagine être lu et imité par des lecteurs qui ne seront pas Romains. Tout comme lui a lu et imité les poètes lesbiens, alors qu'il n'était pas Grec. Nous soulignons de nouveau l'importance de l'axe chronologique avec lequel les théoriciens généralistes de l'intertextualité rompent, au profit d'une critique spatiale.

216 Il s'agit de la lecture de l'auteur, lecteur premier de son œuvre.

217 C'est la lecture générationnelle de l'œuvre C.

218 FRANCHET D'ESPEREY, S., *op. cit.*, p. 82.

219 On trouve la même démarche chez les poètes épiques latins. Voir en particulier : Virgile, *Aen.* 9, 446-449 ; Lucain, *Phars.*, 7, 205-213 ; 9, 980-986 ou encore Stace, *Théb.*, 10, 445-448.

Bilan

L'imitation trouve son origine dans la philosophie platonicienne et aristotélicienne. D'après Aristote, tout art est imitation. Horace ne déroge pas à cette règle lorsqu'il imite le geste de penser à l'éternité de sa poésie, qui était déjà celui de ses prédécesseurs grecs. En outre, dès l'époque hellénistique, à l'imitation de la nature s'ajoute celle des œuvres littéraires.

L'imitation à Rome relève de l'évidence. Historiquement, les Romains ont beaucoup assimilé ce qu'ils trouvaient bon dans le domaine grec, au sens large. D'un point de vue esthétique, ils apprécient de pouvoir reconnaître, en littérature, les emprunts à des œuvres antérieures ou au fonds stylistique ou mythologique qui est le bien commun à tous les *scriptores*. Un tel contexte nous permet de comprendre pourquoi Horace s'est tourné vers les poètes de la lyrique archaïque pour rédiger ses *Odes*. Il est cher à un Romain d'écrire afin d'être comparé à un prédécesseur grec. Cela n'est pas par hasard que la *syncrisis* est reconnue comme forme littéraire au I^{er} siècle avant J.-C.

Cependant, bien imiter n'est pas inné. La véritable imitation relève de l'*ars scribendi* et elle s'apprend dès le plus jeune âge. Aussi la lecture et les *exercitationes* proposées tant par le *grammaticus* que par le *rhetor* sont-elles essentielles à l'*imitatio*. D'ailleurs, comme en témoigne Quintilien, parvenu à l'âge d'homme, celui qui veut se perfectionner et devenir *scriptor* se doit de reprendre ces exercices. Cet entraînement vise à éviter une imitation stérile, sans création. Horace la condamne. La voie que Quintilien décrit pour bien imiter est celle qu'Horace a suivie, un siècle plus tôt. C'est en cela que le chapitre X. 2. de l'*Institutio Oratoria* est éclairant. D'abord, celui qui entreprend d'écrire doit choisir plusieurs bons modèles et imiter leurs *uirtutes*, non leurs *uitia*. Pour reprendre la métaphore décrite par Horace au livre IV de ses *Carmina*, le poète doit butiner de modèle grec en modèle grec afin d'en extraire le suc qu'il intégrera dans sa propre œuvre²²⁰. Cependant, les modèles doivent être choisis en accord avec les capacités du poète et son type naturel de style. En contrepartie – et c'est le principe de la convenance –, le poète doit s'adapter au type de texte et au sujet propres à son œuvre. Afin d'éviter une imitation en surface, le poète doit être attentif à

220 Nous l'avons vu, cette métaphore de l'abeille sera reprise plus tard par Sénèque le Philosophe, dans sa lettre 84 à Lucilius.

assimiler les *uirtutes* retenues chez divers modèles afin d'en recréer les effets dans la production d'une œuvre nouvelle, originale pourrait-on dire.

En effet, une re-création par l'imitation est possible. Elle s'accorde avec la nécessité d'un progrès, d'une projection en avant afin que la littérature ne reste pas cantonnée aux limites de ses débuts. Le poète doit chercher à faire aussi bien, sinon mieux que ses modèles, s'il espère pouvoir atteindre la perfection.

C'est bien dans cette démarche d'imitation qu'Horace s'inscrit pour écrire à son tour des pièces poétiques par lesquelles il souhaite atteindre le statut de *primus*. S'il rejette des verbes comme *simulare* ou *imitari*, c'est parce qu'ils ont à voir avec une imitation dans laquelle aucune place n'est laissée à la création. En revanche, pour Horace, les verbes *sequi*, *repraesentare* ou encore *temperare* ont une connotation positive, car ils donnent à voir une imitation en profondeur, une adaptation des qualités de plusieurs modèles, fondues dans une œuvre nouvelle, inédite. C'est dans ce cadre qu'il situe l'*aemulatio* avec ses prédécesseurs grecs, et c'est cette notion qui semble le mieux décrire le projet d'Horace de rivaliser avec eux.

En outre, de nombreux points liés à la notion d'intertextualité, telle qu'elle a été conçue par les théoriciens généralistes, ne nous semblent pas pertinents pour analyser les *Odes* d'Horace. En effet, nous ne saurions laisser de côté l'étude des sources à laquelle elle tourne le dos. L'axe chronologique rejeté par l'intertextualité au profit d'une critique spatiale nous semble essentiel pour prendre conscience des va-et-vient entre Horace et ses prédécesseurs grecs puisque leurs démarches s'éclairent de manière réciproque.

Les classifications des pratiques intertextuelles opérées par A. Compagnon et G. Genette ne nous semblent pas non plus adaptées à l'analyse des phénomènes intertextuels chez Horace. Nous retiendrons plutôt l'appellation que propose G. Pasquali, les « *motto* » ou encore celle de G. B. Conte, le *modello esemplare*. Quant aux relations de dérivation qui font partie, selon G. Genette, de « l'hypertexte », nous emprunterons les expressions de *modello codice* et d'*arte allusiva*, respectivement à G. B. Conte et G. Pasquali susnommés.

Concernant l'auteur et la référence au monde dont le statut se trouve peut-être plus interrogé que mis à mal, nous ne pouvons nous ranger du côté de la théorie générale de l'intertextualité. Le « je » est au cœur de la poésie lyrique d'Horace et on ne saurait

comprendre cette dernière sans se référer, à maints endroits, au contexte social et politique dans lequel son poète écrit.

Il existe cependant un point que nous retenons dans les théories de l'intertextualité, c'est la place accordée au lecteur. Il doit être là pour, au moins repérer, si ce n'est comprendre l'intertexte. Ce n'est pas à lui qu'incombe de construire le sens d'une œuvre. Cette mission ne peut qu'être le propre de l'auteur. Horace écrit avant tout pour un lecteur compétent, *doctus*, qui a la même culture, le même bagage littéraire que lui. De là naît une connivence, voire une fraternité entre les prédécesseurs, l'auteur et le lecteur, trois entités indispensables au déploiement de l'œuvre. Ce lecteur est bien sûr celui qui prend place au sein de la « lecture générationnelle », mais il est aussi le lecteur postérieur grâce auquel la pérennité, l'éternité de l'œuvre se trouveront assurées.

Après cette analyse, nous comprenons mieux pourquoi les théories généralistes de l'intertextualité qui ont été appliquées au domaine de la latinité, surtout par la critique italienne et anglophone, concernent presque exclusivement l'épopée et l'élégie. Ce n'est pas un hasard si les concepts des théoriciens généralistes n'ont pas donné lieu à des ouvrages spécifiquement consacrés aux *Odes*. Horace a été davantage étudié du point de vue de l'imitation, car, dans la poésie lyrique, le poète qui s'exprime à la première personne est conscient d'imiter. Le « je » des *Carmina* fait que l'auteur est forcément présent et surtout qu'il assume – qu'il revendique même – son imitation, sa référence aux auteurs grecs et son désir de rivaliser avec eux, de les recréer. La relation se tisse alors moins de texte à texte, que d'auteur à auteur.

Maintenant que le cadre théorique de l'*imitatio-aemulatio* et de l'intertextualité est posé, voyons, en pratique, d'abord quels modèles Horace a choisis puis comment il a procédé à leur assimilation, à leur transformation afin de donner naissance à une œuvre nouvelle, à la coloration toute romaine afin d'atteindre l'éternité.

Partie I : Pour une double éternité de la poésie lyrique

La re-création des modèles grecs par un *uates* romain

Introduction

L'éternité par et pour le *uates lyricus*

Les destinataires de l'éternité dans les *Odes*

La question de l'éternité, qui occupe une place particulière dans les *Odes* d'Horace, peut être lue à deux niveaux. Tout d'abord, elle est à entendre comme éternité que la poésie lyrique confère à ceux qu'elle célèbre. Dans l'*Ode* I, 26, Horace invoque la Muse – *Piplea dulcis* (v. 9) – pour immortaliser la gloire de Lamia :

[...] *O quae fontibus integris
gaudes, apricos necte flores,
necte meo Lamiae coronam,*

*Piplea dulcis. Nihil sine te mei
prosunt honores ; hunc fidibus nouis,
hunc Lesbio sacrare plectro
teque tuasque decet sorores*²²¹.

Ô toi qui te réjouis des fontaines inviolées, tresse des fleurs exposées au soleil, tresse une couronne pour mon cher Lamia, douce Pimpléenne. Sans toi, mes éloges ne sont utiles en rien ; c'est à toi et à tes sœurs de l'immortaliser sur une lyre nouvelle, de l'immortaliser grâce au plectre lesbien.

Les commentateurs se sont beaucoup interrogés sur l'identité de Lamia, qu'Horace entend louer dans son ode. Les *Aelii Lamiae* sont une famille illustre, originaire de Formia, au sud du Latium. Leur renommée a débuté avec L. Aelius Lamia qui a rallié les *equites* en faveur de Cicéron, lorsqu'il était exilé. Il est devenu édile en 45 avant J.-C., puis préteur, trois ans plus tard. Son fils, Lucius, a été légat en Hispanie citérieure en 24 avant J.-C. et a vaincu les Astures et les Cantabres. Un troisième Lucius, fils dudit légat, a également brillé par ses

²²¹ Horace, *Carm.* I, 26, v. 6-12.

actions : il est devenu consul en 3 après J.-C., gouverneur en Afrique en 15-16 après J.-C. Il a acquis le statut de *praefectus urbi* et est mort en 32. Les *Lamiae* sont présents dans deux autres odes d'Horace (*Carm.* I, 36 et III, 17), ainsi que dans l'*Épître* I, 14. R. G. M. Nisbet et M. Hubbard considèrent que notre ode, à l'instar de l'*Ode* III, 17, a sans doute été écrite pour Lucius le légat, qui était davantage le contemporain d'Horace²²². De même, certains commentateurs ont suggéré que cette ode était l'une des premières écrites par le poète, lorsqu'il ressentait une forme d'excitation dans le fait de réinventer la poésie alcaïque dans des vers latins²²³. Nous pensons, avec R. G. M. Nisbet et M. Hubbard qu'elle date plutôt des années 26-25 avant J.-C., lorsque Tiridate²²⁴ (*quid Tiridaten terreat*, v. 5) a rejoint l'Hispanie, et non de 31-30.

Certains ont également pu considérer que cette ode était l'un des premiers essais lyriques d'Horace, car une forme de dépréciation émanerait de ses vers. Le poète affirmerait ne rien pouvoir, sans l'aide des Muses. Or, il n'en est rien. Les premiers mots de ce poème sont *Musis amicus*. Horace se désigne comme étant l'ami des Muses, comme possédant leurs faveurs²²⁵. Or, cet honneur n'est pas le fruit du hasard : Horace est aimé de ces divinités pour son talent. C'est ainsi qu'il peut jouir, sous leur protection, du bonheur exempté de soucis qu'il décrit dans les cinq premiers vers (*tristitiam et metus / tradam proteruis in mare Creticum / portare uentis, quis sub Arcto / rex gelidae metuatur orae, / quid Tiridaten terreat, unice / securus*). En outre, le poète célèbre la nouveauté de sa poésie à travers les *integrae fontes*²²⁶ (v. 6) et les *fides noues* (v. 10). Son chant sera nouveau et lui apportera la gloire, car il sera le premier poète, selon ses dires, à avoir adapté les rythmes d'Alcée et de Sappho, les poètes lesbiens, à la cadence latine²²⁷. Ces poètes occupent d'ailleurs une place toute

222 NISBET, R. G. M., et HUBBARD, M., *A Commentary on Horace, Odes, Book I*, p. 301, Clarendon Press Oxford, 1970 (première édition), réimprimé en 2001.

223 *Ibid.*, p. 302.

224 Tiridate était le roi des Parthes, qui avait détrôné Phraate IV, avant d'être détrôné à son tour par lui. En 30 avant J.-C., il s'est réfugié en Syrie, puis en Hispanie, auprès d'Auguste.

225 Dans l'*Ode* I, 17, v. 13-14, Horace affirme que son talent poétique, sa Muse et lui-même sont favorisés par la providence divine : *Di me tuentur, dis pieta mea / et Musa cordi est*.

226 NISBET, R. G. M. et HUBBARD, M. (*op. cit.*, p. 305) soulignent qu'on retrouve ce thème chez Alcée (*anth.* P. 7. 55. 5-6), à propos d'Hésiode : *τοῖν γὰρ καὶ γῆρυν ἀπέπνεεν ἑννέα Μουσέων / ὁ πρέσβυς καθαρῶν γευσάμενος λιβάδων* ; chez Lucrèce (I, 927 *sqq.*), qui est le modèle immédiat d'Horace ici : *iuuat integros accedere fontis / atque haurire, iuuatque nouos decerpere flores / insignemque meo capiti petere inde coronam / unde prius nulli uelarent tempora Musae*. L'image d'un printemps pur est aussi un motif qu'on trouve chez Callimaque : *οὐδ' ἀπὸ κρήνης / πίνω (Épigrammes 28, 3-4) ou Διοῦ δ' οὐκ ἀπὸ παντός ὕδωρ φορέουσι μέλισσαι, / ἀλλ' ἤτις καθαρὴ τε καὶ ἀνέρπει / πίδακος ἐξ ἱερῆς ὀλίγη λιβάς ἄκρον ἄωτον (Hymnes 2, 110 *sqq.*)*. Horace emploie le même thème dans ses *Satires* II, 4, 94-95 : *fontis ut adire remotos / atque haurire queam uitae praecepta beatae* ou encore dans les *Épîtres* I, 3, 10-11 : *Pindarici fontis qui non expalluit haustus, / fastidire lacus et riuos ausus apertos*.

227 Voir également l'*Ode* III, 30, v. 13-14 : *princeps Aeolium carmen ad Italos / deduxisse modos*.

particulière dans ce poème : le mètre employé est alcaïque et la couronne qu'Horace demande à la Muse de tresser pour Lamia est un symbole de la poésie encomiastique grecque, en particulier sapphique²²⁸. On peut voir, à travers les *flores* à tresser, une métaphore de la poésie horatienne : le poète qui a butiné de modèle grec en modèle grec, notamment du côté de Lesbos, a extrait en eux le suc qu'il mêlera à sa propre voix afin de créer une poésie nouvelle, d'accéder au rang de *primus* et de faire le don de l'éternité à son destinataire, Lamia. Et cela ne peut se faire sans l'aide des Muses : leurs actions, à elles et au poète, doivent, elles aussi, s'unir, se mettre au diapason l'une de l'autre pour atteindre leur but. Au vers 9, le pronom *te* et l'adjectif *mei*, à l'instar des fleurs qui sont tressées au sein d'une même couronne, s'entremêlent. Si les termes *Piplea*, *teque* et *sorores*, qui concernent les Muses, sont mis en relief en début et en fin de vers, dans le troisième quatrain, les mots *mei*, *fidibus nouis* et *plectro*, qui renvoient au poète, n'occupent pas des places moins importantes. Point de dépréciation donc ; c'est une activité poétique collective, entre les Muses et le poète, qui est dépeinte. Nous pouvons même aller plus loin en affirmant que le poète procède moins ici à l'éloge et à l'immortalisation de la gloire de Lamia – il ne dit rien des hauts-faits par lesquels le légat s'est illustré – qu'à la célébration de son propre pouvoir poétique, qui sera capable de louer, d'immortaliser le destinataire de son ode. En effet, le verbe *sacrare*, mis en exergue par ses deux premières voyelles longues et par les allitérations en [s], [c] et [r] aux vers 11 et 12 (*hunc Lesbio sacrare plectro / teque tuasque decet sorores*), peut signifier « consacrer », « sanctifier », mais aussi « conférer l'immortalité par le chant »²²⁹. Horace consacre ici le pouvoir de sa poésie qui sera à même d'inscrire ceux qu'elle célèbre dans l'éternité et se fera donc l'héritier de ses prédécesseurs grecs dans ce geste, présent dès les débuts de la poésie lyrique.

Ce geste concerne, nous l'avons vu, les hommes de la sphère publique ou privée qui sont souvent les commanditaires de l'ode, qui se sont rendus dignes, par leurs actions, d'être immortalisés par le poète. Mais les *Carmina* d'Horace célèbrent des sujets et des objets très divers : hommes ou femmes aimés pour lesquels le poète chante son amour passé ou toujours vif, vins qu'il invite à boire au cours de banquets, paysages qui lui procurent le bien-être nécessaire à l'écriture et à l'existence, ou encore dieux qu'il invoque pour sa poésie ou pour la

228 Nous pouvons citer le passage d'un fragment de Sappho (55 V. 2-3) : οὐ γὰρ πεδέχης βρόδων / τῶν ἐκ Πιερίας.

Voir R. G. M. Nisbet et M. Hubbard, *op. cit.*, p. 306.

229 NISBET, R. G. M., et HUBBARD, M., *op. cit.*, p. 308.

protection de Rome... Puisque tous auront acquis une place dans la poésie lyrique d'Horace, le poète revendiquera pour eux une place dans l'éternité.

Mais « l'éternité de la poésie » peut également être entendue comme celle que le poète souhaite atteindre, tant pour son œuvre lyrique que pour son propre nom. L'expression revêt donc un double sens, conféré par le génitif objectif et le génitif subjectif. C'est la quête d'une double éternité qui se dessine. Ce sens subjectif du génitif est particulièrement lisible dans la pièce liminaire aux trois premiers livres des *Odes* d'Horace. Le premier mot de l'ode, et de l'œuvre tout entière, est *Maecenas*, chevalier romain et conseiller dans lequel Auguste avait placé sa confiance, mais aussi protecteur et ami cher au cœur du poète, qu'il avait rencontré grâce à l'entremise de Virgile et Varius, au printemps de l'an 38 avant J.-C., mais dans le cercle duquel il n'a fait son entrée officielle que dans les premiers mois de l'année 37. Ce lien entre les deux hommes est d'importance aux yeux d'Horace, puisqu'il occupe tout le deuxième vers : *o et praesidium et dulce decus meum*. Cette expression rappelle au lecteur les vers 135-136 de la *Satire* I, 4 – *sic dulcis amicis / occuram* –, ce qui permet d'inscrire *Sermones* et *Carmina* dans un *continuum*²³⁰. Dans cette ode, Horace dresse d'abord la liste d'activités qui ne sont pas les siennes. Il procède par petites touches allusives, en ne citant que rarement le nom des agents : l'athlète vient en premier (*sunt quos curriculo puluerem Olympicum / collegisse iuuat metaque feruidis / euitata rotis palmaque nobilis / terrarum dominos euehit ad eos*, v. 3-6), puis viennent l'homme politique dont Mécène, dédicataire de l'ode peut constituer un bon exemple (*hunc, si mobilium turba Quiritium / certat tergeminis tollere honoribus*, v. 7-8), le fermier (*illum si proprio condidit horreo / quicquid de Libycis uerritur aeris*, v. 9-10) et le marchand (*Luctantem Icariis fluctibus Africum / mercator metuens otium et oppidi / laudat rura sui ; mox reficit rates / quassas, indolicis pauperiem pati*, v. 15-18). Ensuite, vient le tour de l'homme dont l'*otium* est la meilleure occupation (*Est qui nec ueteris pocula Massici / nec partem solido demere de die / spernit, nunc uiridi membra sub arbuto / stratus, nunc ad aquae lene caput sacrae*, v. 19-22). Puis, c'est celui des soldats (*Multos castra iuuant et lituo tubae / permixtus sonitus bellaque matribus / detestata*, v. 23-25) et du chasseur (*Manet sub Ioue frigido / uenator tenerae coniugis inmemor, / seu*

230 C'est toute la démarche de D. J. COFFTA dans *The Influence of Callimachean Aesthetics on the Satires and Odes of Horace* que de montrer cette continuité entre les deux genres littéraires dans lesquels Horace s'est illustré, notamment en analysant l'influence qu'a pu exercer l'œuvre callimachéenne sur chacun d'eux.

uisa est catulis cerua fidelibus / seu rupit teretis Marsus aper plagas, v. 25-28). Par l'emploi de la priamèle²³¹, Horace nous mène vers le véritable sujet de l'ode, son activité poétique :

*Me doctarum hederæ præmia frontium
dis miscent superis, me gelidum nemus
Nympharumque leues cum Satyris chori
secernunt populo, si neque tibus
Euterpe cohibet nec Polyhymnia
Lesboum refugit tendere barbiton.
Quod si me lyricis uatibus inseres,
sublimi feriam sidera uertice*²³².

Moi, les couronnes de lierre, récompenses des doctes fronts, me mêlent aux dieux d'en haut ; moi, le froid bocage et les chœurs légers des Nymphes avec les Satyres me distinguent du peuple, si Euterpe ne contient pas le son de ses flûtes, si Polhymnie ne refuse pas de tendre les cordes du luth des Lesbiens. Mais si tu m'accordes une place parmi les poètes lyriques inspirés, je toucherai les étoiles de ma tête qui s'est élevée.

Nous ne pensons pas, comme certains commentateurs ont pu l'affirmer, que ces vers sont ironiques. Se lit ici, pour la première fois dans toute l'œuvre d'Horace, la possibilité pour le poète *doctus* d'atteindre l'immortalité. D'une part, couronné de lierre, il verrait son talent poétique récompensé, ce qui lui permettrait, d'autre part, d'être distingué – et cela n'est pas sans faire écho au vers liminaire du troisième livre des *Odes* – de la foule, *secernunt populo* (v. 32). Le *gelidum nemus* (v. 30) rappelle le *locus amoenus*, décor du retrait dans la poésie hellénistique, et appuie cette volonté d'acquérir une place séparée du commun. Ces vers au style élevé sont témoins du lien intrinsèque de la poésie horatienne avec les grands lyriques grecs : la présence des Muses – Euterpe, qui représente l'harmonie du jeu de la flûte et de la poésie lyrique qu'elle soutient, et Polhymnie, qui, avant de devenir la Muse de la pantomime, représente d'abord la riche variété des rythmes, notamment dans les hymnes célébrant les

231 La priamèle est un procédé stylistique qui consiste à opérer un détour par l'énumération avant de parvenir au véritable sujet du poème qui en constitue l'acmé. Le Littré propose cette définition : « Poésie didactique qui est l'énoncé d'une proposition générale, comme le dit, le proverbe est la sentence, mais où la proposition générale est précédée ou suivie de l'énumération des faits qu'elle résume ou qui servent à la prouver ».

232 Horace, *Carm.* I, 1, v. 29-36.

dieux et les déesses²³³ – en témoigne. La tradition de la poésie lyrique archaïque est aussi symbolisée par la mention des flûtes, *tibiae* (v. 32) et par celle du luth lesbien, *Lesboun barbiton* (v. 34). Dans cette ode programmatique, Horace souligne l'ambition qui est la sienne : gagner l'éternité par ses *Carmina*. Son projet lyrique est explicitement formulé : par l'emploi d'*inseres* (v. 35), verbe au futur dont les sonorités sont appuyées par les allitérations en [r] et en [s] – *Quod si me lyricis uatibus inseres / sublimi feriam sidera uertice* (v. 35-36) –, Horace dit aspirer à se voir conférer par Mécène une place éternelle en tant que poète romain, dans la lignée des *lyrici uates* (v. 35) : « The paired words, *lyricis uatibus*, are a perfect reduction of the dichotomy between Greek tradition and Roman adaptation »²³⁴. Ces deux termes sont essentiels pour comprendre la place, le statut, qu'Horace entend revêtir dans la société, en tant que poète romain, héritier des lyriques grecs : il veut être le *primus* à adapter la poésie lyrique grecque à ses propres *Odes*.

Horace et le statut de *uates lyricus*

Fonctions du *uates*

Le choix du nom *uates* n'est pas anodin. Il n'est pas un équivalent exact du terme *poeta*, qu'on rencontre à trente-sept reprises dans les *Carmina* et qui désigne un artisan, un *artifex*, du rythme et des vers. Dans l'ensemble de l'œuvre poétique d'Horace, on compte vingt-trois occurrences du nom *uates*. Une fois sur deux, selon D. Molinari, « Horace a voulu évoquer la fonction de poète »²³⁵. Elle précise que *uates* est le plus souvent traduit, chez F. Villeneuve²³⁶, par « poète inspiré » ou par une expression équivalente comprenant l'adjectif « inspiré » (« lyriques inspirés », « chanteur inspiré » ou encore « chantre inspiré »). Cette traduction tire son origine d'une référence étymologique puisque, en germanique, les termes qui possèdent la même racine signifient « inspiré, possédé »²³⁷. Le *uates* serait donc un intermédiaire, un médiateur, entre les dieux et les hommes du commun. L'emploi du nom

233 RICOUX, O., Horace, *Odes*, op. cit., pp. 338 et 346.

234 COFFTA, D. J., op. cit., p. 71.

235 MOLINARI D., « Problématique du '*uates*' chez Horace », [in] *Noesis 4, L'antique notion d'inspiration*, Jacqueline Assaël (éd.), Nice, 2000, p. 197.

236 CUF, Les Belles Lettres, trois volumes, texte établi et traduit par François Villeneuve, Paris.

237 MOLINARI D., op. cit., p. 198.

uates est réparti comme suit : deux emplois dans les *Épodes*²³⁸, un seul dans les *Satires*²³⁹, neuf occurrences dans les *Odes*²⁴⁰ et enfin, onze dans les *Épîtres*²⁴¹. L'usage de ce terme n'a donc cessé de s'accroître à mesure qu'Horace bâtit son œuvre et gagne en confiance quant à son statut de poète.

Interrogeons les vers de la *Satire* II, 5 dans lesquels Horace utilise le nom de *uates*. Au début de ce *sermo* – dans lequel on lit l'héritage de l'*Odyssée* d'Homère –, Ulysse attend du devin Tirésias qu'il l'éclaire quant à son voyage de retour à Ithaque. Cependant, Horace imagine qu'Ulysse a une autre question à lui poser. Tirésias vient de prophétiser que le héros grec allait perdre tous ses biens, à cause des prétendants qui ont pris place dans son palais, et Ulysse désire savoir comment réparer cette perte. Sa deuxième réplique débute par ces mots :

[...] « *O nulli quicquam mentite, uides ut nudus inopsque domum redeam te uate* [...] »²⁴²

[...] Ô toi qui n'as jamais menti en quoi que ce soit à personne, tu vois comme, nu et privé de ressources, je rentre chez moi, d'après tes prophéties [...].

Il existe une différence de nature certaine entre le prophète et le poète. Toutefois, l'ablatif *te uate* reprend, par le pronom, la personne apostrophée dans le syntagme *O nulli quicquam mentite* et permet de lire une identité de fonction entre eux. Le *uates* voit la vérité comme exigence. La définition de cette fonction semble alors compléter celle du *poeta*, pour mieux la transcender. En effet, dans l'*Épître* II, 1, adressée à Auguste, Horace précisera le statut du *poeta* comme étant « utile à la cité », *utilis urbi* (v. 124) :

*Os tenerum pueri balbumque poeta figurat,
torquet ab obscenis iam nunc sermonibus aurem,
mox etiam pectus praeceptis format amicis,
asperitatis et inuidiae corrector et irae,
recte facta refert, orientia tempora notis*

238 *Ep.* XVI, 65 et XVII, 44.

239 *Serm.* II, 5, 6.

240 *Carm.* I, 1, 35 ; I, 31, 2 ; II, 6, 24 ; II, 20, 3 ; III, 19, 15 ; IV, 3, 15 ; IV, 6, 44 ; IV, 8, 27 ; IV, 9, 28.

241 *Epist.* I, 7, 11 ; II, 1, 26 ; II, 1, 119 ; II, 1, 133 ; II, 1, 217 ; II, 1, 249 ; II, 2, 80 ; II, 2, 94 ; II, 2, 102 ; *Ars poetica*, v. 24 et v. 400.

242 Horace, *Serm.* II, 5, v. 5-6.

*instruit exemplis, inopem solatur et aegrum*²⁴³.

Le poète façonne la bouche tendre et balbutiante de l'enfant, il détourne dès lors son oreille des conversations obscènes ; bientôt il forme son cœur par des préceptes amicaux, censeur de l'indocilité, de l'envie et de la colère. Il rapporte de belles actions, il instruit les générations qui s'élèvent par des exemples illustres, il console la pauvreté et le chagrin.

Si le *poeta* est dépeint ici comme étant garant de la formation morale de la jeunesse, la mission qui incombe au *uates* est d'un ordre supérieur. Cette quête d'exigence, de moralité par le *uates* est universelle, atemporelle. De fait, se dessine une image de la chaîne des *uates*. Voilà pourquoi l'inscription dans cet ensemble, dans cette succession de poètes inspirés revêt un caractère si essentiel dans le projet d'Horace tel qu'exposé dans l'*Ode* I, 1 : cette quête commune lui permettra d'atteindre l'éternité à laquelle il prétend, à l'instar de ce qui s'est produit pour les poètes inspirés qui l'ont précédé. D. Molinari considère que le *uates* est au centre d'un « double-mouvement “vertical” ». L'un est tributaire d'un don personnel, “la faveur des Muses”, qui distingue le poète, le plaçant à distance du peuple et le rapprochant des dieux d'en haut. Mais ce mouvement de mise à l'écart du commun se double d'un mouvement positif d'assomption, opéré par la faveur de Mécène, impliquant l'insertion de la personne dans un ordre idéal des *uates*, un firmament absolu où s'absorbent les éclats personnels au profit d'une lumière universelle »²⁴⁴. Dans la mission qui revient au *uates*, la vérité est une « instance régulatrice morale »²⁴⁵. Aussi le *uates*, qui contrairement au prophète est dépourvu de tout pouvoir divin, doit-il être considéré comme l'intermédiaire, le médiateur d'une prise de conscience morale. Il est celui par qui « le sentiment du divin investit la cité »²⁴⁶. Dans l'*Épître aux Pisons*, Horace revient sur la haute mission d'humanisation et de moralité qui a permis à Orphée – le premier poète à avoir civilisé les hommes encore sauvages en leur enseignant la sagesse – et à ses successeurs d'acquérir le nom de *uates*, de poètes inspirés :

*Siluestris homines sacer interpresque deorum
caedibus et uictu foedo deterruit Orpheus,*

243 Horace, *Epist.* II, 1, v. 126-131.

244 MOLINARI, D., *op. cit.*, p. 205.

245 *Ibid.*, p. 207.

246 *Ibid.*, p. 228.

*dictus ob hoc lenire tigris rabidosque leones ;
dictus et Amphion, Thebanae conditor urbis,
saxa mouere sono testudinis et prece blanda
ducere quo uellet. Fuit haec sapientia quondam,
publica priuatis secernere, sacra profanis,
concubitu prohibere uago, dare iura maritis,
oppida moliri, leges incidere ligno.
Sic honor et nomen diuinis uatibus atque
carminibus uenit. Post hos insignis Homerus [...] ²⁴⁷*

Les hommes qui vivaient dans les bois, un interprète sacré des dieux, Orphée, les détourna des meurtres et de la nourriture infâme, pour cela on a dit qu'il domptait les tigres et les lions enragés ; on a dit aussi qu'Amphion, fondateur de la ville de Thèbes, mettait en mouvement les pierres au son de sa lyre et que, par sa prière caressante, il les conduisait où il voulait. Telle était la sagesse autrefois : distinguer la chose publique de la chose privée, le sacré du profane, empêcher tout mariage vagabond, donner des lois pour les mariages, construire des places fortes, graver des lois sur le chêne. C'est ainsi que la gloire et le nom de divins vint aux poètes inspirés et à leurs chants. Après eux, l'illustre Homère [...]

C'est ce rôle, ce statut que le poète Horace souhaite endosser. C'est dans cette lignée de *uates* qu'il a l'ambition de trouver une place, grâce à son œuvre lyrique.

À cette exigence morale que requiert le statut de *uates* lyrique s'adjoint un autre rôle complémentaire, que les Muses permettent. Le poète doit aussi être celui dont les vers donnent accès au beau. Nous pouvons penser au *lene consilium*²⁴⁸, au « doux conseil » des Muses de l'*Ode* III, 4 qui procure non seulement un plaisir esthétique mais qui délivre également un enseignement où règne l'exigence morale, dont le résumé pourrait être « La force dénuée d'intelligence croule sous son propre poids », *Vis consili expers mole ruit sua* (v. 65). G. Bouchaud précise que ces « deux fonctions, plaire et instruire, sont deux buts explicitement assignés à la poésie chez Pindare : le début de la *Quatrième Néméenne* présente

²⁴⁷ Horace, *Ars poetica*, v. 391-401.

²⁴⁸ Horace, *Carm.* III, 4, v. 41.

la joie comme un guérisseur (v. 2 : ἰατρός) et les Muses comme une synthèse de sagesse et de charme (v. 2-3 : αἱ δὲ σοφαί / Μοισᾶν θύγατρεις αἰοδαὶ θέλξαν νιν ἀπτόμεναι) [...] Le *consilium*, partie rationnelle du pouvoir poétique, est confondu de façon archaïsante avec sa partie affective, le *gaudere*, de même que la σοφία fait un avec la χάρις chez le Thébain. C'est à la fois la beauté et la vérité du dire qui légitiment le but ultime de la poésie : immortaliser »²⁴⁹ les êtres, les actes, les objets dignes de mémoire, auxquels le poète lyrique accorde une place dans ses odes, mais aussi sa propre parole poétique.

Difficultés de l'adaptation de la lyrique grecque à Rome

Interrogeons à présent le deuxième terme du syntagme *lyricis uatibus*, de l'*Ode* I, 1. Si le nom *uates* a une résonance toute romaine, l'adjectif *lyricus* est grec, quant à lui. Il tire sans doute son origine du terme λυρικός, créé par les bibliothécaires alexandrins qui classifiaient les poèmes de la lyrique grecque archaïque. En effet, les auteurs grecs archaïques ou classiques désignaient cette poésie, qui n'était ni épique ni théâtrale, par le terme μέλος, souvent usité au pluriel. La première occurrence de l'adjectif *lyricus* afin de désigner des poètes lyriques, et non pas des joueurs de lyre, est attestée chez Cicéron²⁵⁰. Horace revendique le statut de fondateur de la lyrique latine, par l'adaptation de ses prédécesseurs lyriques grecs. Cependant, cette poésie est alors perçue comme légère et, nous le verrons, la dimension morale que doivent revêtir ses *Odes* est essentielle pour se faire une place dans la société romaine d'alors.

Mais adapter la lyrique grecque dans le contexte romain du I^{er} siècle avant J.-C. n'est pas chose aisée. Comme l'a démontré C. Calame²⁵¹, la lyrique grecque n'est pas un genre poétique et on ne saurait trouver d'homogénéité dans toutes les formes mélodiques qui la composent. C'est bien plutôt la pragmatique qui permet de la définir : lorsqu'un poète

249 BOUCHAUD, G., « Pouvoir et impuissance poétiques : éléments de comparaison entre Pindare et Horace », p. 247, dans Bénédicte Delignon, Nadine Le Meur, Olivier Thévenaz (dir.), *La poésie lyrique dans la cité antique. Les Odes d'Horace au miroir de la lyrique grecque archaïque*, Lyon, De Boccard, Collection Études et Recherches sur l'Occident Romain, 2016, pp. 243-262.

250 BRIAND, M., « Entre spectacle et texte : contextes, instances et procédures pragmatiques chez Pindare et Horace », p. 196, dans Bénédicte Delignon, Nadine Le Meur, Olivier Thévenaz (dir.), *La poésie lyrique dans la cité antique. Les Odes d'Horace au miroir de la lyrique grecque archaïque*, Lyon, De Boccard, Collection Études et Recherches sur l'Occident Romain, 2016, pp. 193-212.

251 CALAME C., *op. cit.* [1998], pp. 87-110.

compose une pièce lyrique, c'est à la demande d'un commanditaire. En outre, cette composition est contrainte par une occasion qui va venir déterminer la forme du poème en question. La lyrique grecque, qu'elle soit monodique ou chorale, est, par essence, liée à l'occasion et au présent de la performance. Aussi considère-t-on souvent, depuis U. von Wilamowitz²⁵², Sappho comme le chef de file d'une communauté sacrale de jeunes filles, le θίασος²⁵³, qui visait à les éduquer et à les instruire dans l'art de la musique et du chant. Le mariage est souvent célébré dans ses vers, et notamment ses épithalames. Toutefois, cette hypothèse a été repensée par certains commentateurs. Pour D. L. Page, Sappho chantait de manière tout à fait informelle pour un groupe de jeunes filles, à la manière d'Alcée qui chantait pour ses compagnons, un groupe d'hommes adultes²⁵⁴. En outre, H. N. Parker²⁵⁵ propose d'abandonner le concept de θίασος. Il considère que les jeunes filles évoquées dans la poésie de Sappho n'ont de lien qu'avec un contexte nuptial et que la communauté de femmes l'entourant était, à l'instar de l'hétérie d'Alcée, composée d'adultes. La pragmatique de la poésie sapphique nous semble donc encore très floue. Alcée, quant à lui, a pour auditoire des ἐταῖροι, des hommes liés par la φιλότης, qui forment une communauté, une association naturelle remplissant des fonctions autant sociales que politiques. Dans ses attaques contre les tyrans, il se fait ainsi le représentant, le porte-parole pourrait-on dire, d'une aristocratie dont les privilèges sont mis à mal. Le cadre le plus coutumier de l'hétérie d'Alcée est sans nul doute le contexte performatif du *symposion*. Pindare, maître de la poésie chorale, voit lui aussi ses vers intrinsèquement liés à la performance et à l'occasion. Ses épinicies chantent le succès de l'athlète, la valeur du héros et de sa lignée. La célébration de la victoire fait écho aux mythes et est l'occasion d'un enseignement moral et religieux. La cité du vainqueur est également célébrée, même si elle n'est pas le lieu où se sont déroulés les jeux pour lesquels l'athlète a remporté la palme. Évidemment, cette inscription dans le présent de la performance n'est en rien un obstacle à la quête d'éternité, tant pour ce qui est célébré que pour la parole poétique. Présent et éternité se conjuguent dans les vers.

252 WILAMOVITZ-MOELLENDORF, U., « Der Chor der Hagesichora », *Hermes*, 32, 1897, pp. 251-263.

253 Sur le problème du nom θίασος pour désigner la communauté de jeunes filles qui entoure la poétesse Sappho, voir CACIAGLI, S., « Lesbos et Athènes entre πόλις et οἰκία » dans Bénédicte Delignon, Nadine Le Meur, Olivier Thévenaz (dir.), *La poésie lyrique dans la cité antique. Les Odes d'Horace au miroir de la lyrique grecque archaïque*, Lyon, De Boccard, Collection Études et Recherches sur l'Occident Romain, 2016, pp. 35-48.

254 PAGE, D. L., *Sappho and Alcaeus. An Introduction to the Study of Ancient Lesbian Poetry*, Oxford, Clarendon Press, 1955, p. 119.

255 PARKER, H. N., « Sappho Schoolmistress » dans Greene E. (éd.), *Re-Reading Sappho*, Berkeley – Los Angeles – Londres, University of California Press, pp. 146-183 [art. orig. : *TAPhA*, 123, 1993, pp. 309-351].

Toutefois, il est important de rappeler, comme l'a montré G. Bitto²⁵⁶, que la lecture qu'opère Horace des poètes lyriques grecs archaïques, se fait à travers le prisme de leur réception hellénistique. Cette dernière est double : il y a, d'une part, celle des poètes qui se nourrissent des formes de la poésie lyrique archaïque pour écrire leurs propres vers et, d'autre part, celle des grammairiens qui commentent les textes et les éditent. Or, l'essentiel réside dans la transmission du texte, ce qui gomme le contexte performatif initialement présent dans la poésie archaïque, et notamment la partie musicale. Cela ne signifie pas que toute forme de performance est amenée à périr. Toutefois, « une différence culturelle fondamentale sépare la Grèce archaïque de la Grèce hellénistique »²⁵⁷. Il ne s'agit certes pas de proposer une dichotomie rigide entre poésie archaïque et poésie hellénistique. Par exemple, de grands concours de poésie, au sein de festivals comme les *Ptolemaia*, sont organisés à Alexandrie par les Ptolémées. Dans d'autres cités également, des festivals de poésie voient le jour, mais ont généralement une visée politique. De fait, comme le souligne B. Delignon, « ces performances détournent souvent les formes lyriques de leur fonction première. Un hymne chanté lors des *Ptolemaia*, par exemple, perd sa fonction culturelle au profit d'une fonction essentiellement politique. Il s'agit avant tout pour le poète de participer à la démonstration de force du pouvoir, par la virtuosité qui est la sienne, et ce quelle que soit la forme lyrique dans laquelle il concourt »²⁵⁸.

Dans tous les cas, si la tradition de la performance ne meurt pas avec la poésie hellénistique, toutefois, pour une grande part, cette dernière passe par l'objet-livre et par la lecture. Le chant et la danse ne constituent pas l'essence de cette poésie, comme cela était le cas pour la lyrique grecque archaïque.

Horace et la création d'une illusion de la performance

Dans la Rome du I^{er} siècle avant J.-C., les poètes ne jouissent ni des mêmes occasions ni des mêmes contextes performatifs que les poètes lyriques grecs archaïques. En outre, si nous éprouvons des difficultés à nous représenter la pragmatique de la poésie de Sappho, il

256 BITTO, G., *Lyrik as Philologie. Zur Rezeption hellenistischer Pindarkommentierung in den Oden des Horaz*, Radhen / Westf., Leidorf, 2012.

257 DELIGNON, B., *La morale de l'amour dans les Odes d'Horace, Poésie, Philosophie et Politique*, Sorbonne Université Presses, Paris, 2019, p. 242.

258 *Ibid.*, p. 289.

n'est pas impossible qu'Horace n'ait pas été plus renseigné que nous. Les pratiques associatives comme le thiasos ou l'hétérie, qui ont à voir avec l'organisation des cités grecques archaïques, ne parlent pas à un auteur de la Rome augustéenne. Cela n'empêche pas qu'Horace ait pu éprouver de l'intérêt, voire une certaine forme de fascination, pour ce qui ne trouvait pas d'équivalent à son époque. C'est ainsi qu'il va essayer de créer une illusion de la performance, quand cela est possible, dans ses *Odes* : « Lorsqu'il imite Sappho, Horace s'intéresse donc davantage au contexte fictif, c'est-à-dire à la situation d'énonciation que dessine le poème, qu'au contexte réel, c'est-à-dire aux conditions de sa première performance »²⁵⁹.

Dans ce cadre, bien qu'elles n'aient pas été écrites pour de véritables occasions, les *Odes* d'Horace pouvaient sans nul doute créer une illusion de la performance au sein des *recitationes*. Si elles ne sont pas de la même nature que les performances offertes par la Grèce archaïque, dans la mesure où elles n'offrent pas une occasion aux poètes de chanter ou de danser leurs vers, elles ont toutefois un lien avec une pratique communautaire, proprement romaine. Ces *recitationes* peuvent prendre plusieurs formes : soit un auteur peut lire son œuvre, en exclusivité, à un groupe très restreint d'amis avant de la soumettre à un public plus large, soit il décide d'en faire une lecture publique, à l'occasion d'un concours, devant un auditoire trié sur le volet ou non. Dans ce deuxième cas, l'auteur peut également déléguer sa lecture à des acteurs professionnels, dans un théâtre. Dans les *Satires* (*Sat.* I, 4 et I, 10), Horace semble avoir opté pour la première solution : c'est dans le cadre de *recitationes* privées que les *Carmina* ont été lus. Toutefois, le caractère privé de la *recitatio* est à nuancer : dès lors que le poète jouit d'une certaine notoriété, la *recitatio* qu'il donne, chez lui ou chez un personnage de renommée publique, peut attirer un auditoire plus large, notamment les destinataires des poèmes. M. Citroni souligne d'ailleurs que, même si le destinataire de l'ode n'assiste pas en personne à la *recitatio*, le simple fait que l'ode lui soit adressée confère un caractère public au poème, ainsi ancré au cœur de la société romaine²⁶⁰. Enfin, dans les *Satires* (*Sat.* II, 1), Horace donne à penser, en lisant ses vers à Auguste, que ce dernier a pu assister à certaines *recitationes* données dans le cercle de Mécène²⁶¹.

259 *Ibid.*, p. 316.

260 CITRONI, M., « Occasione e piani di destinazione nella lirica di Orazio », *Materiali e discussioni per l'analisi dei testi classici*, 10-11, 1983, pp. 133-214.

261 DELIGNON, B., *op. cit.* [2019], p. 186.

La *libertas* dans la composition des *Odes*

S'il était possible pour les poètes archaïques grecs de jouer avec les règles et les formes, cela ne pouvait être que très ponctuel. En revanche, la contrainte se fait moindre pour les poètes hellénistiques qui sont ainsi plus libres, dans leurs vers, de s'affranchir des codes. Pour B. Delignon, « l'une des principales manifestations de cette liberté est certainement la transgénéricité²⁶² : les poètes hellénistiques mêlent les formes, jusqu'à en créer de nouvelles, marquées par l'hybridité »²⁶³. Horace est, ici encore, par l'entremise des poètes latins qui lui ont offert une place dans le paysage romain avant lui – Valerius Aedituus, Laevius, Catulle – un héritier de la poésie hellénistique, dans l'usage d'une hybridité formelle.

En outre, dans la poésie grecque archaïque, la pragmatique des formes est essentielle²⁶⁴ : par exemple, dans la mesure où il fait partie d'un culte, l'hymne prend nécessairement la forme d'une adresse à un dieu. Si l'on excepte le *Carmen Saeculare*, composé en 17 avant J.-C. pour une occasion véritable, on ne retrouve en rien une telle contrainte liée à la pragmatique des formes dans les *Odes* d'Horace, pas même au sein des *recitationes*.

Cet affranchissement des contraintes liées aux codes et à la pragmatique des formes offre une grande liberté poétique à Horace : cette *libertas* se lit dans l'entremêlement, à l'échelle du recueil, mais aussi de certaines odes, des inspirations érotique et civique, du *genus humile* et du *genus grande*, ainsi que dans l'éclectisme philosophique qui est le sien et qui amène stoïcisme, épicurisme et Académie à se côtoyer dans ses *Carmina*.

Dans les derniers vers de l'*Ode* I, 1, Horace affirme donc sa volonté de gagner une place éternelle dans le canon des *uates*, dont le statut est lié à une exigence morale de vérité. Il dit aussi vouloir accéder au statut de *primus*, là où personne ne peut lui disputer la place, en créant une poésie lyrique nouvelle qui mêle à la fois la tradition de la poésie lyrique grecque

262 B. Delignon emprunte ce terme à D. Moncond'huy et H. Scepi qui conçoivent la transgénéricité comme une « traversée des genres, avec des phénomènes d'attraction et de glissement d'un genre à l'autre, de contamination et d'hybridation », (*Les Genres de travers : littérature et transgénéricité*, Rennes, PUR, 2008). Elle souligne également que « cette terminologie a été reprise par J. Dangel et A. Videau dans les travaux qu'elles ont orchestrés au sein du GDR *Ars Scribendi*, sous le titre de « Transferts de normes et transgénéricité », de 2007 à 2010 ».

263 *Ibid.*, pp. 243-244.

264 *Ibid.*, chapitre 8, pp. 287-321.

archaïque apportant avec elle les spécificités que nous avons vues et une pratique esthétique hellénistique, tout en revendiquant son identité de poète romain. Ce sont donc toutes ces facettes qui constituent l'essence de la poésie lyrique horatienne que nous nous proposons d'interroger, dans cette première partie.

Chapitre 1

Quels modèles grecs pour l'œuvre lyrique d'Horace ?

Dès la pièce liminaire du recueil des *Carmina* qui renferme les trois premiers livres, Horace expose son dessein de conquérir l'éternité en s'inscrivant dans la lignée des *uates lyrici* grecs. Mais quels sont donc tous ces poètes lyriques grecs archaïques dont le nom et la poésie ont trouvé une place dans la succession des siècles et à l'égard desquels Horace peut s'adonner à une *imitatio-aemulatio*, tant au sens philosophique qu'au sens littéraire du terme ? Quels sont ceux qui, mis en scène dans les odes réflexives où Horace s'interroge sur son acte d'écriture, laissent entrevoir une *aemulatio* inédite et qui permettent au poète d'accéder aisément au statut de *primus* tant convoité ? Lesquels sont-ils davantage à retravailler afin que le sentiment de *noua carmina* naisse à la lecture ? En effet, certains modèles ont parfois pu susciter une controverse et l'analyse de la place qui leur est accordée dans les *Odes* s'avère plus complexe. Pour quelles raisons ? Et enfin, *quid* de la poésie hellénistique ?

Afin de répondre à toutes ces questions, nous nous proposons d'étudier successivement les modèles dont l'imitation fait l'objet d'une réflexion dans les odes métapoétiques d'Horace. Si cette démarche qui consiste à séparer les différentes sources d'inspiration du poète peut paraître artificielle de prime abord, elle permettra de les étudier dans le détail, de rendre compte de la place qu'elles occupent et de la manière dont Horace entend les retravailler afin de placer ses *Odes* entre tradition et innovation, de faire entendre une poésie jamais ouïe jusqu'alors et de nourrir, en tant que poète romain, les rangs des *uates lyrici*.

1. La poésie lyrique comme don d'éternité et le canon des *uates* grecs

La question de l'éternité de la poésie parcourt l'œuvre d'Horace, depuis le livre I – où il clame son désir de l'atteindre – jusqu'au livre IV, où il sait qu'une place dans l'éternité est désormais réservée à ceux qu'il célèbre et à ses vers eux-mêmes. Dans ce livre, nombreuses sont les odes qui disent le pouvoir de la poésie lyrique, et plus particulièrement de la poésie horatienne : « Parvenu à ce point de son développement littéraire, Horace prend conscience qu'en somme, et par quelque biais, tout ce qui est mérite d'être et par conséquent d'être éternel, et donc d'être dit »²⁶⁵. Depuis les trois premiers livres des *Odes*, Horace a gagné en confiance. Depuis le *Carmen Saeculare* qu'il a été chargé de composer en 17 avant J.-C. par Auguste, Horace sait qu'il est parvenu à atteindre le statut de *primus* pour la poésie lyrique latine. Le ton de ce livre IV est donc plus affirmé²⁶⁶. En son milieu, l'*Ode* IV, 8 retient notre attention : Horace y adopte une posture réflexive. De date inconnue, elle est adressée à C. Marcius Censorinus, homme public sans doute très riche – « Censorinus » n'est pas sans rappeler le nom *census* – qui deviendra consul en 8 avant J.-C., et qui, selon ce que rapporte Velleius Paterculus (II, 106), possédait un caractère si agréable qu'il était apprécié de tous. Les premiers vers de l'ode font écho aux cadeaux d'étrennes, les *strenae*, que les Romains aimaient offrir à leurs proches, soit aux calendes de janvier ou de mars, soit lors des *Saturnalia*, en fin d'année²⁶⁷. La première phrase du poème, qui s'étend sur huit vers, énumère une abondante liste de présents : des patères, coupes évasées et peu profondes qu'on utilisait pour les libations lors des sacrifices, et des bronzes (*pateras grataque / aera*, v. 1-2), des trépieds, récompenses coutumières des vainqueurs des grands jeux de Grèce (*tripodas, praemia fortium / Graiorum*, v. 3-4), ou encore des œuvres de Parrhasius, grand peintre, contemporain et rival de Zeuxis, célèbre pour avoir su créer un système de proportions qui est devenu la règle, ou de Scopas, sculpteur renommé pour avoir su exprimer de violentes émotions²⁶⁸ (*artium / quas aut Parrhasius protulit aut Scopas, / hic saxo, liquidis ille coloribus / sollers nunc hominem ponere, nunc deum*). Cependant, c'est un système à l'irréel du présent qui régit ces vers puisque le premier mot de l'ode est *donarem*, verbe au subjonctif imparfait, qu'on retrouve en anaphore au v. 3. Horace dépeint au destinataire de son ode tous

265 PERRET, J., *Horace*, p. 179, Connaissances des lettres, Hatier, Paris, 1959.

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

267 RICOUX, O., *Horace, Odes, op. cit.*, pp. 296-297.

268 *Ibid.*, p. 297.

les biens qu'il pourrait lui offrir allègrement, s'il en avait les moyens (*neque tu pessuma munerum / ferres, diuite me scilicet*, v. 4-5). Notons que le terme *munerum*, à la fin du v. 4, est mis en relief par sa position centrale dans ces huit premiers vers où les allitérations en [m] et en [r] sont foisonnantes.

Au vers 9, la conjonction *sed*²⁶⁹ permet au poète de rompre avec le long tableau d'offrandes dépeintes. Puisqu'il est dans l'incapacité d'offrir de tels présents à C. Marcius Censorinus, il entend lui faire don de ce qui est à sa portée : c'est l'ode dont il est ici le dédicataire que le futur consul reçoit en guise de *munus*. Le vers 11, par sa structure chiasmatisée où l'indicatif a repris ses droits, souligne la joie qu'Horace ressent dans le don de cette ode et celle, réciproque, qui sera, à n'en pas douter, ressentie par son destinataire :

*Gaudes carminibus ; carmina possumus
donare et pretium dicere muneri*²⁷⁰.

Tu trouves ta joie dans les vers ; des vers, nous pouvons en donner et assigner son prix à ce cadeau.

Toutefois, ni le dédicataire du poème ni le lecteur ne doivent en venir à penser que l'ode est un moindre présent, en comparaison de tous les objets qui ont été préalablement énumérés. Le poème est un don d'une valeur inestimable puisqu'il est, plus que toute autre chose, don d'éternité :

***Non** incisa notis marmora publicis,
per quae spiritus et uita redit bonis
post mortem ducibus, **non** celeres fugae
reiectaeque retrorsum Hannibalis minae,
non incendia Carthaginis impiae
eius, qui domita nomen ab Africa
lucratus rediit, clarius indicant
laudes quam Calabriae Pierides, neque,
si chartae sileant quod bene feceris,
mercedem tuleris [...]*²⁷¹

269 La conjonction *sed* marque en effet une opposition plus forte que ne le ferait *uero*, par exemple.

270 Horace, *Carm.* IV, 8, v. 11-12.

271 *Ibid.*, v. 13-22.

Ni, avec leurs inscriptions, les marbres publics, par lesquels le souffle et la vie reviennent aux bons chefs, après leur mort, ni les fuites rapides d'Hannibal, ni ses menaces repoussées et s'abattant, en retour, sur lui-même, ni les incendies de l'impie Carthage, n'indiquent avec plus d'éclat les mérites de celui qui, enrichi d'un nom, revint de l'Afrique conquise, que les Piérides de Calabre, si les écrits enveloppent ce que tu as bien fait de silence, tu n'obtiendras pas de récompense [...]

Dans ces vers, qui ne sont pas sans nous rappeler le vers liminaire de l'*Ode* III, 30, *Exegi monumentum aere perennius*, Horace affirme que la poésie – et donc, la poésie lyrique qui est la sienne – est un don bien plus grand et bien plus précieux que les inscriptions, les monuments publics ou encore les tombeaux majestueux. Les marbres dont il est question au vers 13 font sans doute référence aux statues érigées en l'honneur des généraux vainqueurs qui étaient ornées d'inscriptions, mais aussi aux tombeaux sur lesquels on pouvait lire des épitaphes, comme c'était le cas pour celui de Scipion sur la *Via Appia*²⁷². Les vers 15 à 19 font d'ailleurs référence aux hauts-faits par lesquels Scipion s'est illustré lors de la seconde guerre punique qui a opposé les Romains aux Carthaginois et à leur chef redoutable, Hannibal, à l'issue de laquelle il a obtenu le nom de *Scipio Africanus*, et qui lui a valu d'être célébré dans la poésie épique d'Ennius, évoquée ici à travers les *Calabrae Pierides* (v. 20). On peut penser que la présence de Scipion l'Africain, présentée par petites touches allusives, se superpose à celle de Scipion Émilien qui a remporté la troisième guerre punique, en 146 avant J.-C., après avoir réduit Carthage en cendres²⁷³.

Les vers 13 à 19 sont construits autour de trois négations. Si le premier *non* (v. 13) souligne clairement que les inscriptions et monuments en tous genres ne possèdent pas la puissance de la poésie pour offrir l'éternité à ceux qui la méritent, le deuxième *non* (v. 14) – appuyé par un troisième, en tête du v. 16 – est plus complexe quant à son interprétation : en effet, certains philologues en sont venus à condamner ce passage de l'ode, car il existe des incompatibilités entre la description que propose Horace et le contenu des *Annales* d'Ennius. Cette deuxième proposition, introduite par *non*, ne fait donc vraisemblablement pas référence au poème épique de son prédécesseur latin. S. Harrison suggère, de façon convaincante, que cette proposition précise le contenu des inscriptions et des scènes représentées sur le tombeau

272 RICOUX, O., Horace, *Odes*, op. cit., p. 298.

273 *Ibid.*

de Scipion. C'est aussi l'interprétation de D. Molinari²⁷⁴. Mais, nous pouvons dire, avec A. Barchiesi, que ce deuxième mouvement syntaxique possède plus de poids, s'il va plus loin que la première proposition²⁷⁵. Nous ne rejetons donc pas l'hypothèse selon laquelle, à partir du vers 15, une surenchère s'opère : même les actes, à savoir ici les hauts-faits de Scipion qui ont mis Hannibal et son armée en déroute, ne seraient pas un meilleur témoin de la gloire de Scipion que la poésie d'Ennius qui les a célébrés ; même les actes qui promeuvent la bravoure de celui qui les a exécutés seraient en deçà de la poésie afin de conférer l'immortalité. Cette interprétation éclairerait alors les vers suivants : *neque / si chartae sileant quod bene feceris, / mercedem tuleris* (v. 20-22). Si les écrits du poète ne narrent pas ses hauts-faits, alors l'homme ne remportera pas le prix de sa victoire et sombrera dans l'oubli.

En outre, le choix des noms de Scipion et d'Ennius opéré par Horace n'est pas indifférent. D'une part, A. Barchiesi rappelle que, lorsqu'on l'accusait d'être un conquérant avide de gloire et de récompenses, Scipion répondait qu'il n'avait gardé de sa victoire contre Hannibal et Carthage, ville pourtant prospère et abondante en richesses, que son surnom d'*Africanus*. En effet, Scipion avait refusé qu'on érige des statues en son honneur, à Rome, mais a finalement reçu un célèbre mémorial orné d'une épitaphe d'Ennius. La poésie s'est alors faite récompense de ses exploits. En tant que héros qui a refusé tout monument, mais qui a accepté des *carmina* – l'un des poèmes d'Ennius porte d'ailleurs le titre « *Scipio* » –, il apparaît comme une illustration parfaite de l'argument d'Horace qui offre un poème à Censorinus, en guise d'étrennes, et non un objet d'art, au sens propre du terme. D'autre part, on pense qu'Ennius aurait reçu les honneurs d'une statue dans le tombeau de famille des *Scipiones*²⁷⁶. Pourtant, dans les fragments que nous possédons encore, il apparaît qu'Ennius s'interroge sur l'intérêt que pourraient procurer des statues et des colonnes à la gloire de Scipion et il définit ses vers célébrant ceux qui, comme le vainqueur de Carthage, avaient su s'illustrer par de hauts-faits comme étant une statue plus importante que celles de bronze²⁷⁷. Lui aussi fait figure d'autorité dans un poème où Horace revendique que la poésie est un don supérieur puisqu'elle conserve la mémoire de ceux qu'elle célèbre.

En mettant la rivalité entre les monuments et la poésie comme meilleur vecteur d'éternité au cœur de ses vers, Ennius a sans nul doute Simonide de Céos en tête. Le poète

274 MOLINARI, D., *op. cit.*, p. 219.

275 BARCHIESI, A., *op. cit.* [1996], p. 18. Voir également S. Harrison, [1996], p. 36.

276 *Ibid.*, p. 19, note 33 : « Ovid uses the story in a context marked by appropriation of our poem (A.A. 3.409-410) : there is perhaps a hint that the topos “poetry better than statues” is valid for patrons but does not prevent poets from being proud of statuary honors ».

277 *Ibid.*, p. 19. Le fragment d'Ennius qui est cité est tiré des *ann.* 579 Sk.

grec a composé de nombreux poèmes destinés à être chantés et dansés et / ou inscrits sur des tombeaux afin de célébrer les héros tombés lors de la guerre contre les Perses. A. Barchiesi souligne : « The rhetoric of *uita* returning *post mortem* through epigraphic glory (4.8. 13-15) is anticipated by “Simonides” (FGE 9) : war heroes οὐδὲ τεθνᾶσι θανόντες, ἐπεὶ σφ’ἀρετὴ καθύπερθε / κυδαίνουσ’ἀνάγει δώματος ἐξ Αἴδεω »²⁷⁸. À l’instar de Pindare qui était considéré comme le poète par excellence célébrant l’athlète victorieux, Simonide de Céos était reconnu comme le poète qui venait immortaliser les héros dans la mort qui suivait leurs exploits guerriers. Il est intéressant de rappeler une anecdote rapportée par Callimaque : la tombe de Simonide aurait été déplacée et son épitaphe, perdue. Cela fait dire à Simonide, dans les *Aitia* callimachéennes (fr. 64 Pf), que son nom continue à vivre, au-delà de la perte de sa tombe, simple témoin matériel de sa gloire poétique. A. Barchiesi souligne d’ailleurs que, selon Simonide de Céos, c’était folie de comparer, comme l’épitaphe de Midas l’affirmait, la permanence d’une simple pierre tombale avec l’éternité de la nature. Il est le poète grec qui a affiché le plus de méfiance à l’égard de la durée de l’existence des monuments funéraires, quels qu’ils soient. En outre, dans l’une des compositions les plus célèbres de Simonide, un chant funèbre, sans doute, en l’honneur des héros de Thermopyles et de leur chef Léonidas, le poète affirme que les monuments ne sont rien comparés aux exploits guerriers des combattants. Il proclame que ces hauts-faits sont eux-mêmes les témoins et les vecteurs de la gloire de leurs exécutants. Cependant, il est à noter que Simonide de Céos prend soin de placer cet argument au sein d’un chant d’éloge.

On peut penser qu’Horace, dans l’*Ode* IV, 8, se tourne vers son prédécesseur grec, Simonide de Céos, comme figure d’autorité pour fonder son argument : certes, les actes des hommes vaillants peuvent eux-mêmes assurer la promotion de leur propre gloire à travers le temps ; certes, ils peuvent être leurs propres monuments, mais la poésie est meilleure pour assumer ce rôle²⁷⁹. Il faut souligner à nouveau que le choix d’Ennius est significatif : il permet de réorienter la figure grecque par excellence du poète qui fait don d’éternité par ses chants, Simonide de Céos. Ce qui est grec est re-créé pour s’inscrire dans un cadre romain.

Les derniers vers de l’ode illustrent la puissance du *uates* accompagné des Muses pour célébrer la gloire éternelle de celui qui en est digne :

²⁷⁸ *Ibid.*, p. 20.

²⁷⁹ *Ibid.*, p. 21.

[...] *Quid foret Iliae*
Mauortisque puer, si taciturnitas
obstaret meritis inuida Romuli ?
Ereptum Stygiis fluctibus Aeacum
uirtus et fauor et lingua potentium
uatum diuitibus consecrat insulis.
Dignum laude uirum Musa uetat mori,
*caelo Musa beat*²⁸⁰. *Sic Iouis interest*
optatis epulis impiger Hercules,
clarum Tyndaridae sidus ab infimis
quassas eripiunt aequoribus rates,
ornatus uiridi tempora pampino
*Liber uota bonos ducit ad exitus*²⁸¹.

Que fût devenu l'enfant d'Ilia et de Mars, si un silence envieux avait fait obstacle aux mérites de Romulus ? Arrachant Éaque aux flots du Styx, sa vertu, ainsi que la faveur et la parole des *uates* puissants le consacrent dans les Îles fortunées. L'homme digne d'éloges, la Muse interdit qu'il meure, la Muse le gratifie par le ciel. Ainsi, l'infatigable Hercule est présent aux festins convoités de Jupiter, ainsi, l'astre brillant des Tyndarides arrache des profondeurs des eaux les vaisseaux désemparés, ainsi les tempes ornées de pampre vert, Liber conduit les vœux vers d'heureuses issues.

Horace opère un détour par le mythe en demandant, aussi bien au dédicataire de l'ode qu'à son lectorat, dans une question oratoire, ce que serait devenu Romulus, sans un *uates*, sans un chantre inspiré, pour célébrer ses hautes actions. La mention de Romulus peut nous amener à dresser une comparaison avec l'*Ara Pacis*, dont l'édification est contemporaine de l'ode et sur laquelle Auguste est représenté, entouré de Romulus et d'Énée. Le fondateur de Rome, dont les actions auraient été enveloppées dans un profond silence, n'aurait pas vu son

280 Comme dans l'*Ode* I, 26, Horace affirme que c'est l'activité poétique de la Muse et du poète qui permet de conférer l'immortalité. Nous ne saurions adhérer au propos de D. Molinari (*op. cit.*, p. 221) qui pense qu'Horace a « une conscience personnelle trop aiguë de sa propre faillibilité » pour affirmer que, par son chant, il offre l'immortalité à Censorinus.

281 Horace, *Carm.* IV, 8, v. 22-34.

nom traverser les siècles. À l’instar des *Annales* d’Ennius qui ont fait entrer Scipion dans l’éternité, ce sont ici l’*Énéide* et son auteur, Virgile, qui voient leur supériorité sur les monuments affirmée, pour faire don de l’immortalité à ceux qui en sont dignes²⁸². De même pour Éaque, le premier roi d’Égine. Certes, sa *uirtus* l’a honoré, mais c’est surtout grâce aux poètes, dont l’action est mise en relief par les deux noms *fauor et lingua* (v. 26) qu’il n’a pas tout à fait péri puisque les *uates* le consacrent, immortel, dans les Îles Fortunées : « la figure d’Éaque est sans nul doute d’origine pindarique, car le héros d’Égine est souvent cité dans les commémorations de l’ancestrale valeur des vainqueurs insulaires »²⁸³. Les noms *Romuli* et *Aeacum*²⁸⁴, mis en exergue à la fin des vers 24 et 25, sont encadrés par les termes *taciturnitas* et *potentium*, – le nom auquel cet adjectif se rapporte, *uatum*, étant en rejet en début de vers suivant. Cette tension entre les noms montre que Romulus et Éaque ont été sauvés de la menace de silence qui planait sur eux, par l’intervention des poètes inspirés puissants, accompagnés des Muses, qui leur confèrent l’éternité et leur permettent ainsi de rejoindre, à la table du *symposion*, les immortels que sont Hercule (v. 30), Castor et Pollux²⁸⁵ désignés ici par l’astre qui porte leur nom, *Tyndaridae sidus* (v. 31) ou encore Liber (v. 34). Ce sont leurs actes, tournés vers la moralité et le Bien qui leur ont permis d’accéder à la célébration du *uates* leur ouvrant les portes de l’éternité. Comme le souligne G. Bouchaud, « une certaine ambiguïté traverse toutefois le passage : une lecture littérale en ferait une profession de foi en faveur d’une croyance très pindarique en un jugement posthume et en la récompense des bienfaits accomplis pendant la vie ; une lecture symbolique ferait provenir la grâce des héros cités non d’une instance transcendante mais du bon vouloir et de la clairvoyance du poète, même si celui-ci peut encore être perçu comme l’instrument des dieux. Dans cette optique, la vie *post mortem* serait la postérité de l’œuvre d’art et non plus une vie sublimée dans un

282 MOLINARI, D., *op. cit.*, p. 220.

283 BOUCHAUD, G., *Inspiration politique, mythologique et philosophique chez Pindare et Horace : réflexion sur le lyrisme antique*, thèse soutenue en 2014 à l’université de Clermont-Ferrand 2, sous la direction de R. Poignault et de M. Briand, p. 210. L’auteur cite notamment les *Ol.* VIII 30 et 50 ; les *Pyth.* VIII, 99 ; les *Ném.* III, 28, IV, 71, V, 53 et les *Isth.* VIII, 22.

284 *Ibid.*, p. 210 : « Enfin, l’association d’Éaque et de Romulus comme exemples mythiques destinés à (dé)montrer que le poète a sauvé ces deux héros du silence funèbre de l’oubli, est le lointain écho du cliché pindarique de l’immortalité poétique (*Ném.* VII, 11-16, pour citer la plus fameuse occurrence) ».

285 Ces personnages qui ont conquis l’immortalité sont également présents en I, 12, 25 (*Alciden*), III, 3, 9 (*Pollux et uagus Hercules*) et en IV, 5, 35-36 (*Castoris / et magni memor Herculis*). Ils sont empruntés à Pindare : l’on trouve Hercule en *Ol.* III et VII ainsi que dans l’épode 4 des *Ném.* I, et Castor dans les *Ném.* X. Comme le souligne G. Bouchaud (*op. cit.* [2014], p. 208) : « Une différence tient au traitement formel de ces références mythiques : Pindare développe un récit héroïque, prophétie des exploits et apothéose d’Héraclès en *Ném.* I, ou une narration dramatique du choix de Castor à la fin de *Ném.* X ; Horace fait seulement mention de ces exemples célèbres sans exposer sa version de l’histoire ».

séjour divin »²⁸⁶. Enfin, notons que, dans cette ode, le nom de *uates* peut désigner des poètes épiques tels Ennius et Virgile. Cependant, ce terme n'a pas à voir avec un genre poétique en particulier : la convocation de Simonide de Céos et de Pindare appuie l'idée que la poésie lyrique – et avec Horace, la poésie lyrique latine – est elle aussi à même d'immortaliser le dédicataire de son ode par son chant.

Force est de souligner que les *Odes* IV, 8 et IV, 9 sont très proches, voire complémentaires, ce qui est rare pour deux poèmes consécutifs. Certes, elles ne sont pas composées dans le même mètre – à l'asclépiade mineur succède la strophe alcaïque – et ne sont pas adressées au même dédicataire, mais elles peuvent être lues en résonance l'une par rapport à l'autre. En effet, au travail des *potentes uates* en IV, 8 (*uirtus et favor et lingua*²⁸⁷ ***potentium / uatum*** *diuitibus consecrat insulis*, v. 26-27) répond la nécessité d'un *sacer uates* en IV, 9. Dans cette ode, Horace affirme de nouveau la nécessité du dire poétique afin que les *uiri fortes* ne tombent pas dans l'oubli :

[...] *sed omnes inlacrimabiles*
urgentur ignotique longa
*nocte, carent quia uate sacro*²⁸⁸.

[...] mais tous (les vaillants), qu'on ne pleure pas et dont on ignore l'existence, sont accablés sous une longue nuit, pour n'avoir pas de chancre sacré.

Notons qu'Horace expose ici son raisonnement dans une tournure négative. Il ne dit pas, comme dans l'*Ode* I, 26, que les hommes méritants ont besoin de voir leurs exploits portés aux nues par les Muses et un poète, il affirme que, faute d'un chancre, les vaillants ne verront pas leurs hauts-faits inscrits dans l'éternité. C'est l'absence de poésie et les conséquences que celle-ci engendrerait qui est soulignée. La poésie est nécessaire à l'homme digne d'être loué pour ne pas sombrer dans la noirceur de l'oubli. On trouve ce même procédé dans la *Néméenne* 7 de Pindare²⁸⁹ :

286 BOUCHAUD, G, *op. cit.* [2014], p. 208.

287 *Ibid.*, p. 210 : G. Bouchaud souligne que cette métonymie fait écho à la γλωσσα pindarique. Par exemple, dans *Ol.* VI, 13, « la langue d'Adraste formule un éloge que Pindare met en parallèle avec la commémoration des mérites du *laudandus* ».

288 Horace, *Carm.* IV, 9, v. 26-28.

289 BOUCHAUD, G., *op. cit.* [2016], pp. 245-246.

ταὶ μεγάλαι γὰρ ἄλκαί
σκότον πολὺν ὕμνων ἔχοντι δεόμεναι²⁹⁰

Dans ces vers est présente la métaphore de la nuit, σκότον πολὺν, dont Horace use également, *longa nocte*. La nuit se trouve, dans les deux cas, qualifiée par un adjectif qui accentue sa durée, son intensité. Elle symbolise l'oubli qui enveloppera tous ceux à qui le poète ne viendra pas apporter la gloire et l'immortalité par son chant. En outre, c'est le manque qui est mis au cœur des vers des deux poètes : *carent* est placé dans la proposition principale, et non dans la subordonnée causale, chez Horace. Cette prolepse permet de mettre en exergue le verbe et son sens. De même, par une dislocation, Pindare met en relief le participe δεόμεναι qui désigne lui aussi le manque. Enfin, le nom ὕμνων, qui désigne les hymnes, les chants liturgiques, trouve une résonance dans le *uate sacro* des vers horatiens.

On peut voir un écho inversé entre le syntagme *Calabrae Pierides* (IV, 8, 20), alliant la région d'Apulie dont était originaire Ennius et celle de la Piérie, région de Macédoine, sur les pentes de l'Olympe, et les *Camēnae*, déesses italiennes associées aux Muses, des poètes grecs dans l'Ode IV, 9²⁹¹. De même, là où la *taciturnitas* (IV, 8, 23) menace Romulus, les *liuidae obliuiones* (IV, 9, 33-34) auront raison des belles actions de Lollius, si le silence d'Horace vient à s'abattre sur elles²⁹².

Il est surtout remarquable, comme le souligne A. Barchiesi, que le terme *chartae* – et ce sont les deux seules occurrences dans les *Carmina* d'Horace (IV, 8, 21 et IV, 9, 31) – désigne le poème ici dans sa réalité matérielle, textuelle²⁹³. Ce nom renforce le contraste entre monuments et poésie : là où les premiers sont amenés à périr sous l'effet du temps, celle-ci est marquée par sa pérennité parce qu'elle peut être reproduite, copiée, et ainsi diffusée.

Enfin, ces poèmes sont tous deux adressés à des hommes publics issus d'importantes familles, qui n'appartenaient toutefois vraisemblablement ni au cercle proche d'Auguste ni à celui des amis privés d'Horace²⁹⁴. Toutefois, si l'éloge de C. Marcius Censorinus est sans équivoque, celui de M. Lollius pose davantage question quant à son interprétation. Il est apostrophé dès le premier vers de l'Ode IV, 9, grâce au subjonctif de défense *Ne forte credas*,

290 Pindare, *Ném.* 7, 12-13.

291 A. Barchiesi remarque que : « the Italicization of Muses, the Hellenization of Camēnae look back to Horace's inspiration in 2, 16, 38 : *Graiae... Camēnae* » (*op. cit.* [1996], p. 12).

292 *Ibid.*, p. 12.

293 Le terme *chartae* contraste avec les voix des poètes grecs, liées à une performance. Cela implique une distance avec le propos de Pindare, selon lequel les mots prononcés durent plus longtemps que les actes eux-mêmes : ῥῆμα δ' ἐργμάτων χρονιώτερον βιοτεύει (*Ném.* 4, 6). Voir A. Barchiesi, *op. cit.* [1996], p. 13.

294 *Ibid.*, p. 13.

mais ce n'est qu'au vers 33, que son nom apparaît au vocatif, *Lolli*. Il est singulier que cet homme ait laissé à la postérité, d'après ce que rapportent Velleius Paterculus (II, 97), Tacite (*Annales* III, 48) et Pline l'Ancien (*Histoire Naturelle*, IX, 117), l'image d'un homme hypocrite qui cachait sa cupidité derrière une apparente vertu²⁹⁵. On peut alors faire l'hypothèse qu'Horace était dupe d'une telle attitude et qu'il compose donc un éloge sincère du dédicataire de son ode, à partir du v. 29, ou bien qu'il agit par complaisance envers le prince qui appréciait les qualités politiques de celui qui avait été consul en 21 avant J.-C. Toutefois, les vers 29-30 qui ouvrent sur l'éloge de Lollius débutent par une sentence gnomique qui invite le lecteur à la méfiance : *Paulum sepultae distat inertiae / celata uirtus*, « Peu de distance sépare la valeur cachée de la lâcheté ensevelie ». Si D. Molinari propose de lire l'éloge s'étendant des vers 34 à 44 « par antiphrase, comme un miroir inversé des vices du personnage »²⁹⁶, elle ne rejette pas l'hypothèse selon laquelle la louange ici composée par Horace sera celle que Lollius obtiendra en adoptant une attitude réellement guidée par la morale, en quittant la simple apparence de la *uirtus* pour qu'elle lui devienne inhérente. C'est ainsi que l'on pourrait interpréter la formulation au futur, *Non ego te silebo*, des vers 30-31. Dans la seconde partie de l'*Ode* IV, 9, c'est la voix du *uates* qui a la morale comme exigence qui se fait entendre : mieux vaut préférer le Bien à l'intérêt, car posséder beaucoup de biens matériels n'apporte pas le bonheur et ne représente rien lorsque, par une attitude morale, on peut être célébré par un poète. Le *uates* chercherait, à travers un éloge à venir, à mener Lollius à devenir l'homme qu'il prétend être aux yeux de la société. Le don d'éternité se fait promesse dans l'ode, mais son effectivité réside dans les mains de l'homme.

Les échos entre les *Odes* IV, 8 et IV, 9 sont nombreux. Toutefois, l'*Ode* IV, 9 est aussi singulière puisqu'il s'agit du seul *carmen* qui présente explicitement le canon des poètes grecs sous l'égide desquels Horace a composé sa propre poésie lyrique :

*non, si priores Maeonius tenet
sedes Homerus, Pindaricae latent
Caeaque et Alcaei minaces
Stesichoriue graue Camenae ;

nec siquid olim lusit Anacreon,*

295 RICOUX, O., Horace, *Odes*, op. cit., pp. 300-301.

296 MOLINARI, D., op. cit., p. 224.

deleuit aetas ; spirat adhuc amor

uiuuntque commissi calores

Aeoliae fidibus²⁹⁷ puellae²⁹⁸.

Non, si le poète de Méonie, si Homère tient les premières places, les Camènes pindariques ne demeurent pas cachées, ni les Cécennes, ni celles d'Alcée, menaçantes, ni celles de Stésichore, empreintes de gravité ; et le vers sur lequel se joua autrefois Anacréon, l'âge ne l'a pas effacé ; il respire encore, l'amour, elles vivent encore les ardeurs que la jeune fille éolienne a confiées à sa lyre.

Horace entend se placer sous l'autorité et dans la lignée de nombreux poètes : c'est bien la *contaminatio*, l'utilisation simultanée de plusieurs modèles, que le poète romain met au cœur de ses *Odes*²⁹⁹. Bien sûr, ce canon a sa place dans l'*Ode* IV, 9 : tous ces grands poètes ont fait accéder les sujets qu'ils ont célébrés dans leur chant, ainsi que leurs propres noms à la pérennité, à l'éternité. Le canon horatien débute par Homère. Ce n'est pas en référence à son œuvre épique dont il voudrait se faire l'émule que le poète lyrique lui accorde les *prioris sedes*. Homère est ici considéré comme le maître de toute la littérature, l'auteur d'une œuvre magistrale où des exemples de moralité peuvent être puisés par celui qui entreprend d'écrire, quel que soit le genre dans lequel il souhaite s'illustrer. Ensuite, bien qu'on comprenne que la lyrique grecque archaïque n'était que peu connue à l'époque d'Horace – et le caractère novateur de ses *Carmina* réside aussi en cela : faire connaître cette poésie –, les Camènes³⁰⁰ de ses poètes n'ont pas sombré dans l'oubli. Aussi, pour la première fois dans l'œuvre, six poètes, parmi les neuf que l'on compte dans le canon alexandrin des grands *lyrici* grecs – représentants tant de la performance chorale que monodique – voient ici leurs noms cités et ainsi mis à l'honneur : Pindare, Simonide³⁰¹, Alcée, Stésichore, ou encore Anacréon et

297 Alors que, dans la *Satire* II, 1, v. 28-34, Horace présentait Lucilius confiant des secrets à ses livres, ici, il montre Sappho se confiant à sa lyre (*fidibus*). Il la présente donc, dans une fiction d'oralité propre aux *Odes*, comme une poétesse de la voix, de la performance. Voir O.Thévenaz, *op. cit.* [2012], p. 13.

298 Horace, *Carm.* IV, 9, v. 5-12.

299 Il nous est difficile d'évaluer aujourd'hui cette constellation de poètes convoqués, car il nous manque de nombreux textes.

300 En principe, les « Camènes » sont proprement latines. En qualifiant ainsi les Muses des poètes grecs, Horace symbolise, en filigrane, le mélange qui s'opère dans les *Odes*, entre tradition grecque et innovation romaine.

301 B. Delignon (*op. cit.* [2019], note 15 p. 12) souligne que, pour A. Barchiesi (« Lyric in Rome », dans F. Budelmann [dir.], *The Cambridge Companion to Greek Lyric*, p. 324), l'expression « *Camenaee* » peut également faire référence à Bacchylide, lui aussi né à Céos et qui, dans un poème adressé à Hiéron, se nomme « le rossignol de Céos », Κηϊας ἀηδόνας (Bacch. 3. 98 Maelher). Dans ce poème, Bacchylide, comme Horace dans l'*Ode* IV, 9, affirme l'immortalité du poète. Pour lui, seul le poète vit pour l'éternité. En outre, ce rapprochement fait sens : Bacchylide, selon la tradition, était à la fois l'élève et le neveu de

Sappho. Nous ne pensons pas, comme G. Bouchaud, que ces modèles soient rangés « hiérarchiquement »³⁰², en tout cas pas après Homère. Certes, Pindare et Simonide sont les premiers noms désignant des lyriques dans ce canon. Mais l'explication réside sans doute dans le fait qu'Horace se place principalement dans le sillage de ces deux modèles pour cette *Ode* IV, 9 qui célèbre la poésie comme don d'éternité. Anacréon et Sappho, dont les noms sont cités en dernier, ont quant à eux une strophe tout entière qui leur est dédiée. Peut-être est-ce là un moyen pour Horace d'équilibrer la place qu'occupe la poésie légère dans ses *Odes*, représentée par les deux poètes, avec celle octroyée à la poésie civique, politique, qui se place sous l'égide de quatre noms illustres. En effet, puisque les *Camenae* d'Alcée se voient qualifiées par l'adjectif *minaces*, elles ne sauraient renvoyer à sa poésie symposiaque. Le fait de citer Sappho en dernier permet aussi, sans doute, de montrer que le caractère novateur qu'Horace cherchait à insuffler dans son œuvre est plus complexe avec la poétesse de Lesbos : c'est la seule du canon à avoir déjà été travaillée par un poète latin, Catulle. Si Horace prétend offrir une nouvelle poésie lyrique à Rome, il doit adapter les vers de ses prédécesseurs, mais en fournissant des efforts tout particuliers quant à l'œuvre sapphique.

Par les assonances en [a] et [e] et les nombreuses allitérations en [c], [r], [m] et [n] qui rythment ce canon, Horace inscrit son *carmen* lyrique – pour lequel il revendique « la nouveauté de sa re-performance et de sa ré-incarnation d'un souffle vivant, et insiste sur le fait que la poésie qu'il recrée est orale et accompagnée par la lyre »³⁰³ – dans la lignée de ceux de ses prédécesseurs, et notamment des poètes lyriques archaïques grecs. Pour nous, le premier quatrain revêt donc un double-sens :

*Ne forte credas interitura quae
longe sonantem natus ad Aufidum
non ante uolgas per artis
uerba loquor socianda chordis*³⁰⁴.

Simonide.

Cette hypothèse de deux auteurs désignés par la même périphrase ne serait guère étonnante et pourrait même être rapprochée des expressions communes qu'emploie Horace pour désigner aussi bien Alcée que Sappho, par leur provenance géographique commune : *Lesboum barbiton* (I, 1, 34), *Aeolium carmen* (III, 30, 13-14), bien que, par ailleurs, il leur offre un traitement distinct dans d'autres lieux de son œuvre (II, 13, 21-28).

302 BOUCHAUD, G., *op. cit.* [2014], p. 209.

303 THEVENAZ, O., *op. cit.* [2012], p. 13.

304 Horace, *Carm.* IV, 9, v. 1-4.

Ne va pas croire qu'elles vont mourir, les paroles que, né aux environs de l'Aufide résonnant au loin, je prononce pour les unir à mes cordes, par le biais d'un art jamais divulgué.

Ces vers assurent Lollius, dédicataire de l'ode, ainsi que tout le lectorat d'Horace, de la puissance de la poésie afin d'immortaliser ceux et ce qu'elle célèbre dans ses vers. Toutefois, ils revendiquent aussi l'éternité dans laquelle l'œuvre lyrique horatienne, dont les vers résonnent de nouveauté, a pris sa place : « [...] un soupir d'Anacréon, une rougeur de Sappho traversent les millénaires et de même le nom, la figure personnelle d'un ami, d'une aimée sur qui s'est un moment posée la poésie. L'idée qui nous paraît aujourd'hui assez naturelle n'apparaît pas, en fait, auparavant. Ce qu'Horace jadis a fièrement revendiqué, c'est l'immortalité de son nom, à lui poète, et de son œuvre »³⁰⁵. Le ton de ces quatre vers, qui débutent par une injonction est beaucoup plus affirmé, assertif que celui de l'*Ode* I, 1 où Horace demandait à Mécène la faveur de le placer au rang des *uates lyrici*.

Après avoir précisé quel était le canon des *uates* grecs dans lequel il souhaitait acquérir une place (*Carm.* I, 1) et dans lequel il affirme être parvenu à se faire un nom, Horace illustre le pouvoir de la poésie, capable d'octroyer l'immortalité. Il énumère des noms de personnages homériques qui, ayant eu la chance d'être célébrés par un *uates sacer*, ne sont pas accablés par une longue nuit, par la noirceur de l'oubli : Hélène (*Non sola comptos arsit adulteri / crines et aurum uestibus inlitum / mirata regalisque cultus / et comites Helene Lacaena*, v. 13-16), Teucer (*primusue Teucer tela Cydonio / derexit arcu*, v. 17-18), Idoménée et Sthénéelus (*non pugnavit ingens Idomeneus Sthenelusue solus / dicenda Musis proelia*, v. 19-21), Hector et Déiphobe (*non ferox / Hector uel acer Deiphobus grauis / exceptit ictus pro pudicis / coniugibus puerisque primus*, v. 21-24) ou encore Agamemnon (*Vixere fortes ante Agamemnona / multi*, v. 25-26). Si Hélène, comme au vers 25 de l'*Ode* III, 3, est désignée par une périphrase méprisante, elle est, au même titre que les autres personnages cités par Horace – qu'ils soient Troyens ou Grecs –, un moyen de poser une question morale. Bien qu'elle soit décrite comme une femme perfide, elle est à l'origine de la guerre de Troie, dans laquelle des hommes dignes de louange, se sont illustrés par leurs *uirtutes*, et ont ainsi gagné leur place, par les vers homériques, dans l'éternité. Ils peuvent s'asseoir aux côtés de Romulus, d'Éaque, d'Hercule, des Dioscures ou encore de Liber, personnages qui ont, avant eux, accédé au rang des immortels.

305 PERRET, J., *op. cit.*, p. 172.

Puisque Horace intègre, dans le même canon de *uates*, Homère et les poètes lyriques grecs archaïques, il souligne que ces derniers font également autorité et possèdent ce même pouvoir de faire entrer dans l'éternité les personnages et objets qu'ils célèbrent en même temps que leurs noms et leurs vers la gagnent, eux aussi. En revendiquant d'abord sa volonté, dans l'*Ode* I, 1, d'intégrer ce canon de *uates lyrici* et en ne doutant plus, au livre IV des *Odes*, du fait d'en être partie intégrante, Horace célèbre ce double don d'éternité que la poésie est tout autant à même d'octroyer que de recevoir³⁰⁶.

Quelle place Horace a-t-il réservée à chacun des modèles du canon de l'*Ode* IV, 9 dans ses *Carmina* afin d'atteindre le statut de *primus* dans le domaine de la lyrique latine et de créer une poésie capable d'éternité ?

2. Homère, « le meilleur maître à penser de toute l'Antiquité »³⁰⁷

Dans son *Ars Poetica*, Horace souligne la nécessité de lire les modèles grecs, le jour comme la nuit³⁰⁸. Puisqu'il convient de ne pas s'y perdre, la première lecture doit être homérique et le poète doit sans cesse y revenir³⁰⁹. C'est dès son plus jeune âge, dans la classe d'Orbilius qu'Horace découvre Homère. Son goût pour l'*Illiade* et l'*Odyssée* se prononce d'emblée et ne le quitte plus. Toute sa vie durant, il garde en mémoire son œuvre et la considère comme le fondement de la poésie et de la moralité. Aussi, dans la seconde épître de son premier recueil³¹⁰, publié aux alentours de 19 avant J.-C., Horace conseille au jeune

306 Comme le souligne G. Bouchaud, *op. cit.* [2014], p. 207 : « Pindare s'efface souvent devant la tâche de rendre éternel son *laudandus*, tandis qu'Horace proclame sa gloire de façon plus personnelle et ostentatoire. Mais les deux poètes ont bien en commun de prendre les figures mythiques comme des arguments en faveur du pouvoir de leur art ».

307 GRIMAL, P., *op. cit.*, p. 69.

308 Horace, *Ars Poetica*, v. 268-269 : [...] *Vos exemplaria Graeca / nocturna uersate manu, uersate diurna.*

309 Quintilien, *op. cit.*, X, 1, 46 : *Igitur, ut Aratus, ab Ioue incipiendum putat, ita nos rite coepturi ab Homero uidemur. Hic enim, quem ad modum ex Oceano dicit ipse amnium fontiumque cursus initium capere, omnibus eloquentiae partibus exemplum et ortum dedit. Hunc nemo in magnis rebus sublimitate, in paruis proprietate superauerit. Idem laetus ac pressus, iucundus et grauis, tum copia tum breuitate mirabilis, nec poetica modo sed oratoria uirtute eminentissimus.* La comparaison avec Jupiter, dieu des dieux, et celle avec l'Océan majestueux, source de toutes choses, soulignent clairement qu'Homère est au fondement de la littérature. De plus, l'emploi du superlatif *eminentissimus* insiste sur la première place qu'il occupe, tout supérieur qu'il est.

310 Voir P. Fedeli, Q. Orazio Flacco. *Le Opere II, tomo quatto. Le Epistole, l'Arte poetica*, Rome, 1997, pp. 1019-1029.

Lollius Maximus, l'un de ses amis qui s'entraînait alors à Rome aux exercices de la rhétorique, de reprendre, comme il vient de le faire lui-même à Préneste, l'œuvre d'Homère chez qui « philosophes et écrivains trouvent le plus clair de leur inspiration »³¹¹. À ses yeux, il est en effet le maître de morale par excellence que tout homme doit lire pour améliorer sa conduite. Sa poésie est très riche et offre une multitude d'exemples de vices et de vertus³¹² :

*Troiani belli scriptorem, Maxime Lolli,
dum tu declamas Romae, Praeneste relegi ;
qui, quid sit pulchrum, quid turpe, quid utile, quid non,
plenius ac melius Chrysippo et Crantore dicit.
Cur ita crediderim, nisi quid te distinet, audi*³¹³.

Pendant que tu déclamaï³¹⁴ à Rome, Lollius Maximus, celui qui a écrit sur la guerre de Troie, je l'ai relu à Préneste ; lui qui dit ce qui est beau, ce qui est honteux, ce qui est utile, ce qui ne l'est pas, plus pleinement et mieux que Chrysippe et que Crantor ne le font. Pourquoi en suis-je venu à penser ainsi ? Si un autre objet ne te retient pas, écoute.

En outre, comme l'indique J.-C. Jolivet, « dans le texte qui nous occupe, la particularité la plus intéressante réside dans le fait qu'Horace procède à une présentation en deux temps des deux poèmes homériques, selon une sorte de schéma d'opposition [...] »³¹⁵. Horace commence alors par présenter l'*Illiade* en ces termes :

*Fabula qua Paridis propter narratur amorem
Graecia barbariae lento conlisa duello,*

311 GRIMAL, P., *op. cit.*, p. 69.

312 Quintilien, *op. cit.*, X, 1, 48 : *Adfectus quidem uel illos concitatos nemo erit tam indoctus qui non in sua potestate hunc auctorem habuisse fateatur.*

313 Horace, *Epist.* I, 2, v. 1-5.

314 Comme le souligne F. Villeneuve, dans ses commentaires aux *Épîtres* d'Horace (p. 45), « il s'agit des exercices oratoires auxquels le jeune Lollius s'occupe chez le rhéteur. Certains entendent 'Pendant que tu as les récits d'Homère pour sujets de tes déclamations, je les ai relus à Préneste'. De fait, certains sujets de *suasoriae* étaient pris dans Homère (Cf. Quintilien, III, 8, 53, qui donne comme exemple le discours de Priam à Achille pour lui demander les restes d'Hector).

315 JOLIVET J.-C., « Horace et la comparaison des poèmes homériques (*Epist.* I, 2, 6-26) », p. 2, [in] *Camenae* n°12, juin 2012. Dans cet article, M. Jolivet propose d'étudier les conceptions qui ont présidé au choix d'Horace d'ainsi présenter, en les opposant, les deux épopées homériques.

*stultorum regum et populorum continet aestum*³¹⁶.
*Antenor censet belli praecidere causam*³¹⁷ ;
quid Paris ? ut saluus regnet uiuatque beatus
cogi posse negat. Nestor componere litis
inter Peliden festinat et inter Atriden ;
hunc amor, ira quidem communiter urit utrumque.
Quicquid delirant reges, plectuntur Achiui.
*Seditione, dolis, scelere atque libidine et ira*³¹⁸
*Iliacos intra muros peccatur et extra*³¹⁹.

Le récit où il est raconté que la Grèce fut aux prises contre la barbarie dans une guerre qui dura longtemps à cause de l'amour de Pâris, renferme le bouillonnement des passions des rois et des peuples insensés. Antenor est d'avis qu'on retranche la cause de la guerre ; *quid* de Pâris ? Il dit qu'on ne pourra pas le contraindre à régner en sûreté et à vivre heureux. Nestor se hâte pour apaiser la querelle entre le fils de Pélée et celui d'Atrée. Celui-ci brûle d'amour, mais tous deux ensemble brûlent de colère. Tous les délires des rois, les Achéens en paient le châtement. Sédition, fourberies, crime, caprice et colère, tout n'est que faute dans les murs d'Ilion et en dehors.

Dans cette évocation de l'*Iliade*, ce sont les passions, les *pathèmata*, qui sont mises en avant. Horace nous présente la première œuvre homérique comme un recueil d'*exempla* de la nature humaine. Troyens et Achéens sont ainsi visés, comme le suggère le syntagme *Graecia barbariae*, en tête du vers 7. Les deux camps sont pris dans le tumulte des querelles liées à la guerre de Troie : Antenor et Pâris, du côté troyen, Nestor, Achille et Agamemnon, du côté grec. Notons que, pour ces deux derniers, Horace respecte la tradition homérique qui consiste à désigner ses héros par leur filiation et non par leur nom. Si chacun de ces personnages voit son cas ne pas dépasser un unique vers, il est remarquable que celui de Pâris est d'abord

316 *Ibid.*, p. 3 : « L'*aestus*, ce tempétueux bouillonnement qui anime rois et *populi* (sans doute un décalque des *laoi* homériques) correspond au thème du désordre et du trouble, θόρυβος, thème exploité par l'exégèse antique à propos des armées troyenne et achéenne ».

317 Horace résume ici le débat présent dans l'*Iliade* VII, 347, *sqq.*

318 F. Villeneuve (*op. cit.*, p. 45) : « Pour Chryséis, qu'il déclare préférer à Clytemnestre (*Il.* I, 113). C'est le dépit de se la voir enlever qui est au fond de sa querelle avec Achille. Certains, à tort selon moi, rapportent ceci à Achille et son amour pour Briséis ».

319 Horace, *Epist.* I, 2, v. 6-16.

questionné de manière rhétorique, avant d'être relancé et exposé dans une tournure négative. Son action est la cause de la guerre de Troie. Or, loin de s'en repentir, il semble s'entêter dans sa déraison qui se trouve ainsi affichée au beau milieu de cette présentation de l'*Iliade*. Si cette lecture d'Homère est assez commune dans l'exégèse, J.-C. Jolivet souligne qu'avec Horace, « le poème de la colère d'Achille devient la *fabula* de l'amour de Pâris. Cette mise en avant du rôle de la passion amoureuse dans l'*Iliade* semble correspondre assez largement à une *interpretatio romana* des *uitia* exposés »³²⁰. Sous le stylet d'Horace, le poème homérique semble perdre sa dimension épique et héroïque puisque les personnages – même Nestor qui, à l'image d'un arbitre, se montre désireux d'apaiser les tensions entre ses compagnons d'armes – vivent dans une atmosphère de passions. En cela, l'énumération, *Seditione, dolis, scelere atque libidine et ira*, relancée à deux reprises par les coordinations, entraîne une saturation du vers 15 où ce sont les vices qui règnent. Elle mime ainsi l'étendue des *uitia*, dans et hors la ville de Troie.

Aux vers suivants, c'est l'*Odyssée* qu'Horace met en avant :

*Rursus, quid uirtus et quid sapientia possit,
utile proposuit nobis exemplar*³²¹ *Vlixen,
qui domitor Troiae multorum prouidus urbes,
et mores hominum inspexit, latumque per aequor,
dum sibi, dum sociis reditum parat, aspera multa
pertulit*³²², *aduersis rerum inmersabilis undis.
Sirenum uoces*³²³ *et Circae pocula nosti ;
quae si cum sociis stultus cupidusque bibisset*³²⁴,
*sub domina meretrice fuisset turpis et excors*³²⁵,
*uixisset canis inmundus uel amica luto sus*³²⁶.

320 JOLIVET J.-C., *op. cit.*, p. 2.

321 F. Villeneuve (*op. cit.*, p. 46) : « Le stoïcisme, à l'exemple d'Antisthène, fait d'Ulysse, le symbole du sage que la mauvaise fortune ne peut vaincre. Et Alcidamas (Arist. *Rhet.* III, 3, 4) avait appelé l'*Odyssée* « un beau miroir de la vie humaine », καλὸν ἀνθρωπίνου βίου κατόπτρον.

322 Il s'agit d'une traduction libre du proème de l'*Odyssée*.

323 Voir Homère, *Od.* XIII, 39 *sqq.*

324 Voir Homère, *Od.* X, 316.

325 F. Villeneuve, *op. cit.*, p. 46 : « Dans Homère, les compagnons d'Ulysse sont changés en porcs, mais non en chiens, et ils conservent, dans cette métamorphose, leur intelligence humaine (*Od.* X, 239 *sqq.*) ».

326 Horace, *Epist.* I, 2, v. 17-26.

En revanche, ce que peut la vertu et ce que peut la sagesse, Homère nous en a proposé un exemple utile à travers Ulysse, qui après avoir vaincu Troie, observa, prudent, les villes et les mœurs de nombreux hommes et qui, sur la vaste étendue des mers, pendant qu’il préparait pour lui-même et pour ses compagnons le retour, subit beaucoup d’épreuves, n’étant pas submergé par les flots contraires. Tu connais les chants des Sirènes et les breuvages de Circé ; si, insensé et avide, il les avait bus, avec ses compagnons, il eût été sous la domination d’une maîtresse courtisane et, devenu honteux et privé de raison, il eût vécu, métamorphosé en chien immonde ou en porc, ami de la fange.

Le contraste avec l’*Iliade* est d’emblée mis en relief par l’emploi de *rursus* en tête de vers : il marque une opposition très forte avec elle. Il est remarquable que la présentation de l’*Odyssée* insiste sur les hautes valeurs morales d’un seul personnage grec³²⁷, Ulysse – qui est d’ailleurs héros éponyme de l’œuvre – tandis que l’*Iliade* proposait un ensemble de *pathèmata*, tant du côté grec que du côté troyen. Comme le remarque J.-C. Jolivet, la seule citation qu’Horace fait d’Homère, dans cette épître³²⁸, concerne le proème de l’*Odyssée*. Cependant, la traduction horatienne du vers 5 de l’œuvre homérique – ἀρνύμενος ἦν τε ψυχὴν καὶ νόστον ἐταίρων, « cherchant à préserver sa vie et le retour de ses compagnons » – n’est pas tout à fait fidèle et comporte une interprétation. Seul son souci de retour pour ses compagnons et lui est souligné. Qu’en est-il de sa vie, qu’il aurait pu préserver pour l’éternité, s’il avait accepté l’offre que lui avait faite Calypso³²⁹ ? Comme l’a souligné le commentaire exégétique, Ulysse, qui préfère le retour à l’immortalité, est un héros faisant preuve de *uirtus*³³⁰. En outre, il est un homme qui fait montre de discernement et qui connaît la nature

327 Si Horace insiste sur la multiplicité des actions dans lesquelles les *exempla* de la nature humaine se déploient, aux antipodes d’une action simple et unique liée aux aventures d’un seul homme qui demeure vertueux malgré son errance, Aristote insiste sur l’unité d’action de l’*Iliade*, la guerre de Troie, alors qu’il présente l’*Odyssée* comme un récit comportant des actions nombreuses et complexes. « Cette divergence s’explique dans la mesure où l’opposition entre la simplicité de l’*Iliade* et la complexité de l’*Odyssée* chez Aristote s’effectue selon des critères de composition et de constitution de l’intrigue, quand précisément Horace n’opère pas cette distinction et s’intéresse à l’unicité ou à la diversité du contenu d’un point de vue moral, en fonction des acteurs en cause » (J.-C. Jolivet, *op. cit.*, p. 9).

328 Horace cite également le début de l’*Odyssée* aux vers 141-142 de son *Ars Poetica* : *Dic mihi, Musa, uirum captae post tempora Troiae / qui mores hominum multorum uidit et urbes* : « Dis-moi, Muse, l’homme qui, après les temps où Troie fut vaincue, vit les mœurs et les villes de nombreux hommes ».

329 Voir Homère, *Od.* V, 203 *sqq.*

330 Si Aristote considérait qu’il s’agissait pour Ulysse de se faire bien voir des Phéaciens en leur donnant à penser que seul le retour l’intéressait, Porphyre souligne, quant à lui, « le caractère édifiant de ce refus de l’immortalité » : παραιτούμενος δὲ τοὺς οἰκειοὺς καὶ τὴν εἰς οἶκον ἐπάνοδον δι’ ἐπαγγελίαν ἀθανασίας, ἀπώλεσεν ἂν τὴν ἀρετὴν· σὺν αὐτῇ δὲ καὶ τὴν τῆς ψυχῆς ἀθανασίαν καὶ τὴν πρὸς θεοὺς ἀνοδὸν ἀπώλεσεν

humaine : il a, en effet, lors de son périple, rencontré des hommes aux mœurs diverses et a su en tirer une expérience solide. Il se montre également très stoïque face aux nombreuses épreuves qu'il subit sur son chemin. Aussi Horace mentionne-t-il, pour illustrer son propos, deux épisodes de l'*Odyssée* : d'une part, le chant des Sirènes, contre lesquelles Ulysse a protégé ses compagnons en leur bouchant les oreilles avec de la cire, tandis que lui-même était attaché au grand mât de son navire, à l'aide de solides cordes ; d'autre part, les breuvages de Circé qu'il a bus, certes, mais qui n'ont pas fait effet sur lui puisqu'il avait auparavant bu l'antidote reçu de Mercure³³¹. Ulysse, s'il pense en premier lieu au groupe, n'est pas cependant assimilé à ses compagnons, mus par l'avidité et la déraison : il est un personnage vertueux et, par la sagesse dont il fait montre, il est l'*exemplum* à suivre par excellence³³². L'interprétation d'Horace laisse donc sans doute entendre qu'Ulysse a certes refusé l'immortalité offerte par Calypso, mais que, par sa *uirtus*, son nom illustre gagne l'éternité dont la poésie lui fait don.

Enfin, Horace conclut ce passage sur la nécessité de lire les poèmes homériques en insistant sur le fait que les hommes ont énormément de vices et que la lecture d'Homère, maître de morale, peut les aider à devenir meilleurs :

*Nos numerus sumus et fruges consumere nati,
sponsi Penelopae nebulones Alcinoique
in cute curanda plus aequo operata iuuentus,
cui pulchrum fuit in medios dormire dies et
ad strepitum citharae cessatum ducere curam*³³³.

Nous, nous sommes nombreux, nés pour consommer les fruits, nous sommes les prétendants de Pénélope, des vauriens, et la jeunesse qui, chez Alcinoüs, était occupée à soigner sa peau plus que de juste, à qui il semblait bon de dormir jusqu'au milieu du jour et qui, au son de la cithare, conduisait le souci à s'interrompre.

Ńv, « Si Ulysse avait renoncé aux siens et au retour chez lui à cause d'une promesse d'immortalité, il eût fait périr sa vertu, et il eût aussi fait périr avec elle l'immortalité de son âme et son retour auprès des dieux. » (Porphyre, *Quaest. hom. ad. Od.* p. 69, 7-10). Voir J.-C. Jolivet, *op. cit.*, p. 5.

331 Voir Homère, *Od.* X, 316.

332 JOLIVET J.-C., *op. cit.*, p. 11 : « Peut-être n'est-il pas indifférent que l'éloge de l'*Odyssée* soit le fait d'un Horace qui, dans ses *Épîtres*, adopte précisément la *persona* d'un *poeta senex* (*Epist.* I, 1, 1-11), essentiellement intéressé à la réflexion morale ».

333 Horace, *Epist.* I, 2, v. 27-31.

Si Horace, mettant l'accent sur les vertus du héros Ulysse, ne laisse que peu de place aux *uitia* dans sa présentation de l'*Odyssée*, il insiste néanmoins ici sur le caractère vil de personnages de l'œuvre afin de dénoncer les turpitudes de la nature humaine. Aussi les hommes – catégorie dans laquelle il s'inscrit, comme en témoigne l'usage de la première personne du pluriel – sont-ils comparés aux prétendants de Pénélope qui, profitant de l'absence du chef de famille, jouissent goulûment des biens d'Ulysse et de ses proches ainsi qu'aux jeunes hommes qui, chez Alcinoüs, mènent une vie de débauche et de mollesse et ce, sans scrupule aucun. Telle qu'Horace la présente, l'*Odyssée* est le théâtre de vices incarnés dans des groupes (les prétendants, les Phéaciens), alors qu'ils étaient le propre de héros nommés, individualisés, dans la présentation de l'*Iliade*.

Homère est donc le grand maître de littérature et de morale à suivre. Certes, il est le père de la littérature et demeure, à bien des égards, inimitable³³⁴. Ce n'est donc pas sous le prisme de l'*aemulatio* qu'Horace envisage l'œuvre homérique. Il la considère comme une source intarissable à laquelle il peut puiser. Notons que c'est à l'*Iliade* qu'Horace emprunte le plus de personnages dans ses odes éthiques, et non à l'*Odyssée* : c'est sans doute parce qu'il considère que la première épopée d'Homère est plus foisonnante en *exempla* tant de vices que de vertus³³⁵. Ces personnages homériques lui permettent, en tant que *uates*, d'illustrer son propos régi par l'exigence morale et de conduire les lecteurs à éviter les *uitia*, à imiter les *uirtutes* toute leur vie durant. Il est donc le meilleur auteur, qui occupe les *priores sedes*³³⁶ et sur lequel l'œil du poète inspiré doit toujours se poser, sans prétendre rivaliser avec lui.

334 Quintilien, *op. cit.* X, 1, 50-51 : *Quid ? In uerbis, sentiis, figuris, dispositione totius operis nonne humani ingenii hic omnis sine dubio et in omni genere eloquentiae procul a se reliquit [...]*.

335 On peut citer : Achille (*Carm.* I, 8) / Priam et les Atrides (*Carm.* I, 10) / Pâris, Hélène, Ajax, Ulysse, Nestor, Teucer, Sthénéus, Mérion, Diomède, Achille et les Myrmidons (*Carm.* I, 15) / Briséis, Achille, Ajax, Agamemnon, Cassandre, Néoptolème et Hector (*Carm.* II, 4) / Nestor (*Carm.* II, 9) / Hélène, Pâris et Priam (*Carm.* III, 3) / Achille (*Carm.* IV, 6) / Hélène, Teucer, Idoménée, Sthénéus, Hector, Déiphobe et Agamemnon (*Carm.* IV, 9).

336 Horace, *Carm.* IV, 9, v. 5-6.

3. La poésie de Lesbos à l'honneur dans les *Carmina*

3.1. Alcée et Sappho, garants de la primauté et de l'éternité lyrique

Les poètes éoliens, avant d'être pris pour modèles par Horace au moment de la composition des *Carmina*, sont des exemples dans le sillon desquels il souhaite ancrer sa démarche d'imitation. Dans l'*Épître* I, 19, Horace affirme avoir, le premier, fait connaître les iambes de Paros au Latium (*Parios ego primus iambos / ostendi Latio*, v. 23-24). Pour cela, il précise n'avoir imité que les rythmes et la vivacité d'Archiloque (*numeros animosque secutus / Archilochi*, v. 24-25), sans chercher à s'attacher ni à ses sujets, ni à ses mots (*non res et agentia uerba*, v. 25), qu'il juge trop acharnés contre Lycambe. Il demande alors que son front ne soit pas orné d'une couronne moins pérenne, pour n'avoir pas changé du tout au tout les *modos* et le *carminis artem* (v. 27) de son prédécesseur. À un changement radical des vers d'Archiloque (*mutare*), il préfère une adaptation, un dosage, un équilibre (*temperare*)³³⁷. C'est exactement ce qu'ont fait Sappho et Alcée avant lui :

[...]

*temperat Archilochi Musam pede*³³⁸ *mascula Sappho,*
*temperat Alcaeus, sed rebus et ordine dispar*³³⁹

[...]

La mâle Sappho règle le pas de sa Muse sur celui d'Archiloque, Alcée règle le sien, de même, mais celui-ci est différent par les sujets et la disposition [...]

Pour O. Thévenaz, Horace « argumente que Sappho, du point de vue du mètre, adoucit juste la poésie d'Archiloque, tout comme Alcée, qui se distingue de lui par ses sujets et sa disposition et ne reprend plus l'expression salissante et diffamatoire de ses vers »³⁴⁰. C'est la poésie iambique qui a sensibilisé Horace à la démarche imitative des poètes de Lesbos. Ce n'est donc pas un hasard s'il se tourne vers eux au moment de rédiger ses *Carmina*. D'ailleurs, il affirme

337 C'est l'interprétation d'A. CUCCHIARELLI, « Hor. *Epist.* 1, 19, 28 : *Pede Mascula Sappho* », *Hermes*, 127, 1999, pp. 329-332.

338 Sur la fonction syntaxique de l'ablatif *pede*, voir le point que propose O. Thévenaz, *op. cit.* [2012], p. 10.

339 Horace, *Epist.* I, 19, v. 28-29.

340 THEVENAZ, O., *op. cit.* [2012], p. 10.

avoir révélé Alcée dans une poésie lyrique latine encore inconnue jusqu'alors³⁴¹ : *Hunc ego, non alio dictum prius ore, Latinus / uolgavi fidicen* (v. 32-33). C'est en raison de cette pleine nouveauté qu'il confère à la poésie lyrique horatienne qu'Alcée est mis en avant par le nombre de vers qui lui sont consacrés. Notons que Sappho n'est jamais loin. Toutefois, contrairement à Alcée, elle a déjà été chantée par un poète latin : Catulle. Un travail tout particulier doit donc être fourni par Horace qui veut lui accorder une place importante dans ses *Odes* : « C'est dès lors certainement parce qu'il doit prendre position par rapport à ce prédécesseur lyrique latin, et pour ainsi dire l'annuler, pour pouvoir affirmer être le premier à amener en Italie le chant éolien, que Sappho est aussi importante que son compatriote masculin ; la nouveauté, c'est Alcée, mais il faut aussi refaire Sappho »³⁴². Elle est tout de même évoquée sur le même plan qu'Alcée, puisqu'elle est qualifiée de *mascula* (v. 28). Ce qualificatif a été interrogé dès l'Antiquité par Porphyryon qui propose deux interprétations : « Sappho serait masculine en raison soit de sa célébrité dans la poésie, où s'illustrent d'ordinaire les hommes, soit de sa réputation de tribade (*mascula autem Sappho, uel quia in poetico studio est <inclita>, in quo saepius uiri, uel quia tribas diffamatur fuisse*) »³⁴³. Toutefois, A. Cucchiarelli a ouvert une troisième voie en s'interrogeant sur l'éthos poétique de Sappho, ce qui a permis à A. Barchiesi et A.-E. Peponi de suggérer que « pour pouvoir réincarner son rôle sans courir le danger de la féminisation, Horace doit masculiniser Sappho, et se distingue en cela de Catulle »³⁴⁴. Ces trois interprétations nous semblent pertinentes et peuvent être cumulées pour comprendre la transformation qu'Horace opère sur Sappho en vue de lui offrir une place nouvelle, inédite dans ses *Carmina*.

Le dessein poétique d'Horace est exposé dès la pièce liminaire et programmatique du premier livre des *Odes*³⁴⁵ : l'harmonie du luth lesbien et du *carmen* horatien a donné naissance à une poésie lyrique nouvelle à Rome. Cette primauté est essentielle et c'est en cela qu'Horace revendique son inscription dans la lignée éternelle des *uates lyrici*. Au moment de refermer le recueil des trois premiers livres des *Odes*³⁴⁶, Horace insiste à nouveau sur sa

341 Cette revendication de primauté trouve un écho chez Lucrèce en I, 921-927.

342 THEVENAZ, O., *op. cit.* [2012], p. 2.

343 *Ibid.*, p. 11.

344 *Ibid.*, p. 11. Voir A. Cucchiarelli, *op. cit.*, pp. 334-341 ; A. Barchiesi, « Rituals in ink : Horace on the Greek Lyric tradition », *Matrices of genre, Canons, authors, and society*, éd. M. Depew et D. Obbink, Cambridge (Mass.), Harvard University Press, 2000, pp. 167-182 ; A.-E. Peponi, « Fantasizing lyric », p. 41.

O. Thévenaz va plus loin en proposant de relire cet adjectif *mascula* dans le contexte du banquet. Voir p. 11 *sqq.*

345 Horace, *Carm.* I, 1, 29-36.

346 Horace, *Carm.* III, 30, v. 10-16.

démarche inédite : il est le premier à avoir annexé le chant éolien aux cadences latines. De fait, il affirme mériter le couronnement de la Muse Melpomène et avoir gagné sa place dans l'éternité. Les poètes de Lesbos occupent donc les premiers rangs dans la démarche poétique d'Horace : non seulement, ils constituent un repère pour bien imiter, mais ils sont aussi des modèles qui lui permettent d'accéder au rang de *primus* qu'il convoite tant. Alcée et Sappho jouissent en cela d'un traitement particulier dans les *Carmina*, et notamment dans deux poèmes réflexifs : les *Odes* I, 32 et II, 13.

Commençons par l'*Ode* II, 13 dans laquelle la place de Sappho est moins équivoque. Elle débute par la colère d'Horace qui a failli se faire écraser par la chute d'un arbre, dans son domaine de Sabine. Selon R. G. M. Nisbet et M. Hubbard, la véracité de cet épisode n'est pas à remettre en cause : Horace l'associe dans l'*Ode* II, 17 au rétablissement de Mécène, après une grave maladie. Il en est également question en III, 4 et en III, 8. Cet accident daterait de mars 33 avant J.-C.³⁴⁷. Bien que cette mésaventure soit véridique, Horace l'inscrit dans une tradition littéraire³⁴⁸. En outre, il dénonce celui qui a planté cet arbre de malheur avec une exagération qui n'est toutefois pas dépourvue d'humour : l'anaphore (*ille*, v. 1 ; *illum*, v. 5 ; *ille*, v. 8) qui rythme une période de douze vers, l'enjambement du deuxième au troisième quatrain ou encore les paires de mots qui se répondent (*nefasto – sacrilega / posuit – produxit / nepotum – pagi / perniciem – obprobrium / parentis – hospitis / uenena – nefas*) en témoignent. Les quatrième et cinquième strophes marquent, quant à elles, un changement de ton : l'expérience particulière d'Horace le conduit à des généralisations morales. C'est le *uates* qui fait entendre sa voix. À travers les exemples du marin et du soldat, il souligne non seulement le caractère inévitable de la mort, mais aussi la forme toujours inattendue, imprévisible que peut prendre le danger³⁴⁹.

347 NISBET, R. G. M., et HUBBARD, M., *A Commentary on Horace, Odes, Book II*, Clarendon Press Oxford, 1970 (première édition), réimprimé en 2004, p. 201. Ainsi la prière d'Horace à Alcée conviendrait au début de l'écriture des odes, lorsqu'il commençait à modeler de manière consciente et revendiquée ses vers sur ceux des lyriques grecs.

348 Sur ce point, voir R. G. M. Nisbet et M. Hubbard, p. 202.

349 *Ibid.*, p. 203. Les *sententiae* horatiennes de ce passage sont sans doute inspirées de Simonide de Céos, 521 : ἄνθρωπος ἐὼν μὴ ποτε φασίς ὅτι γίνεται, / μηδ' ἄνδρα ἰδὼν ὄλβιον ὅσσον χρόνον ἔσσειται / ὠκεῖα γὰρ οὐδὲ τανυπτερύγου μῦας / οὕτως ἅ μεταστάσις. Des réflexions similaires jalonnent le chant funèbre des Scopades qui ont péri dans les ruines de leur salle de banquet. On dit que Simonide de Céos aurait échappé de justesse à cet accident. Horace tirerait l'idée de la représentation d'une scène aux Enfers de son prédécesseur grec.

Dans la seconde moitié du poème, Horace présente une scène de catabase³⁵⁰ : la seule consolation qu'il aurait pu avoir dans la mort aurait été de retrouver ses deux modèles grecs pour lesquels il éprouve tant d'admiration, Alcée³⁵¹ et Sappho, dans le royaume des morts :

*Quam paene furuae regna Proserpinae
et iudicantem uidimus Aeacum
sedesque discriptas piorum et
Aeoliis fidibus querentem*

*Sappho puellis de popularibus
et te sonantem plenius aureo*

*Alcaeae, plectro dura nauis³⁵²,
dura fugae mala, dura belli³⁵³.*

Combien j'ai été près de voir le royaume de la noire Proserpine et Éaque rendant la justice, les sièges assignés aux pieux et Sappho se plaignant, sur sa lyre éolienne, des jeunes femmes lesbiennes, et toi, dont le chant résonne plus pleinement sur ton plectre d'or, Alcée, au sujet des durs maux qu'engendre la navigation, qu'engendre l'exil, qu'engendre la guerre !

Certes, Proserpine règne sur un royaume plongé dans la noirceur des ténèbres. Pourtant, la présence des poètes de Lesbos suffit à réjouir Horace. Tous deux ont composé leurs poèmes dans un dialecte éolien, sur une lyre éolienne – *Aeoliae fides* –, dont la désignation traverse d'ailleurs les *Carmina* d'Horace : on retrouve l'*Aeolium carmen* en III, 30, 13 et en IV, 3, 12 ou encore les *Aeoliae fides puellae* en IV, 9, 12. Notons que le nom *fidibus* – qui, au pluriel, désigne la lyre – est ici qualifié par l'adjectif *Aeoliis* : Horace renvoie sans doute implicitement son lecteur érudit aux origines lyriques puisque Terpandre, l'inventeur traditionnel de la lyre à sept cordes, était lui aussi originaire de Lesbos.

350 On trouve de nombreux exemples de descente aux Enfers depuis l'*Odyssée*. On peut citer, par exemple, celle d'Hercule (Bacchylide, V, 56 et *sqq* ; Virgile, *Aen.* VI, 309-312), celle de Bacchus (*Carm.* II, 19, 29), ou encore celle d'Orphée.

351 Ce n'est pas un hasard, selon nous, si cette ode est composée en strophes alcaïques.

352 Les poèmes les plus connus d'Alcée sur les navires sont des allégories de la cité. *Cf.* Horace, *Carm.* I, 14.

353 Horace, *Carm.*, II, 13, v. 21-28.

Les deux poètes éoliens possèdent des inspirations qui leur sont propres et qui se rejoignent parfois. Horace met d'abord en scène une Sappho se plaignant des jeunes femmes de son île ; le participe *querens* inscrit la plainte dans la tradition littéraire de la poésie érotique. C'est un terme qui convient bien aux reproches qu'exprimait Sappho en son temps³⁵⁴. Les préoccupations de Sappho sont donc les mêmes, dans la vie comme dans la mort. L'adjectif *populares* renvoie sans nul doute aux *puellae* qui vivaient sur la même île que Sappho. Mais il peut également être un écho aux préférences sexuelles que Sappho et elles partageaient³⁵⁵. C'est avec emphase qu'Horace s'adresse directement – par le biais de l'apostrophe *et te* – à Alcée. Il est ici présenté comme l'auteur d'une poésie civique : l'adjectif *plenius* ainsi que le rythme ternaire introduit par *dura*³⁵⁶ créent un contraste entre la rudesse de la vie et de la poésie d'Alcée, et la *mollities* de Sappho³⁵⁷. La mention du plectre d'or contribue à l'éloge du poète éolien³⁵⁸ pour lequel Horace dit toute son admiration. L'acmé de la strophe est atteinte avec le *dura belli* : dans l'*Ode* I, 32, Horace associe aussi Alcée à la guerre, *ferox bello* (v. 6).

Toutefois, Horace n'est pas le seul à être admiratif d'Alcée et de Sappho. Les morts, à l'écoute de leurs chants, adoptent, eux aussi, une attitude béate :

*Vtrumque sacro digna silentio
mirantur umbrae dicere, sed magis
pugnas et exactos tyrannos
densum umeris bibit aure uolgas*³⁵⁹.

Leurs paroles à tous les deux, dignes d'un silence sacré, sont admirées des ombres ; mais ce sont surtout les combats et les tyrans condamnés à l'exil que la foule, épaule contre épaule, boit de l'oreille.

354 NISBET, R. G. M., et HUBBARD, M., *op. cit.*, p. 216. Sappho 94 : τεθνάκην δ'ἀδόλωσ θέλω et 131 : Ἄττι, σοὶ δ'ἔμεθεν μὲν ἀπήχθετο / φροντίσδην, ἐπὶ δ'Ἀνδρομέδαν πότα.

355 Voir *supra*, p. 117, pour l'interprétation possible du 'mascula Sappho' (*Epist.* I, 19, 28).

356 Le rythme ternaire n'est pas sans rappeler celui de l'*Ode* II, 6, 7-8 : *sit modus lasso maris et uiarum / militiaeque*. Peut-être peut-on y voir un clin d'œil ironique à sa propre expérience militaire ratée, à la bataille de Philippes ?

357 NISBET, R. G. M., et HUBBARD, M., *op. cit.*, p. 217.

358 À ce propos, Quintilien, *op. cit.* X, 1, 63 : *Alcaeus in parte operis aureo plectro merito donatur, qua tyrannos insectatus multum etiam moribus confert, in eloquendo quoque brevis et magnificus et diligens et plerumque orati similis, sed et lusit et in amores descendit, maioribus tamen aptior.*

Si l'on se réfère à Pindare, *Ném.* V, 24, le plectre d'Apollon était traditionnellement en or, à l'instar de sa lyre et de ses autres attributs (Pindare, *Pyth.* I, 1 ou Callimaque, *Hymnes*, II, 32, sqq).

359 Horace, *Carm.* II, 13, v. 29-32.

Dans ces vers, on assiste à la création d'une « re-performance »³⁶⁰ de la lyrique grecque archaïque au cœur de laquelle se trouve la musique³⁶¹. Celle-ci parcourt le poème : *Aeoliis fidibus* (v. 24), *sonantem, plenius* (v. 26), *aureo plectro* (v. 26-27), *dicere* (v. 30), *aure* (v. 32). Le verbe *bibit* (v. 32) laisse entendre qu'Horace crée l'occasion d'un *symposion* fictif dans lequel il met en scène Alcée et Sappho chantant devant le *densum uolgus*, comme ils le faisaient jadis au sein de l'hétérie ou du thiasse. En outre, le silence est communément approprié pour une occasion sacrée³⁶². Or, le langage religieux s'applique ici à la poésie : de même que la nature est silencieuse face aux paroles enchanteresses d'Orphée³⁶³, de même le monde des morts, en se taisant, respecte les chants d'Alcée et de Sappho. Le *silentium* entre alors en tension avec le *dicere* poétique. Certes, le terme *utrumque* indique que ce sont les deux poètes qui suscitent l'admiration du peuple du royaume de Proserpine. Pourtant, la surenchère qui s'ouvre avec le balancement *sed magis*, explicitée par le groupe nominal *pugnans et exactos tyrannos*, laisse entendre que ce sont les chants d'Alcée que les ombres apprécient tout particulièrement : une *synchysis* entre Alcée et Sappho est ainsi mise en scène. S'il la place dans la perspective du *uolgus*, implicitement Horace souligne, encore une fois, qu'il imitera les deux poètes, mais que davantage d'efforts de transformation sont à fournir pour masculiniser Sappho. Le vers 31 fait référence au renversement de Melanchros, tyran de Mitylène, par Pittacos et les frères d'Alcée. Il semble que ce dernier ait été trop jeune pour y participer. Le second tyran dont il est question ici est Myrsilus qui a, lui aussi, connu l'exil³⁶⁴. Bien qu'il soit étonnant d'employer de tels termes pour qualifier des morts, le groupe *densum umeris* désigne un rassemblement prêt à écouter quelque *contio*, c'est-à-dire une harangue politique. Cette idée est d'ailleurs présente dans le terme *uolgus* qui souligne le grand nombre des ombres, mais également leur peu d'importance aux yeux d'Horace³⁶⁵. Le regroupement sélectif du thiasse ou de l'hétérie se voit ici dépassé.

Au vers 33, Horace surenchérit à nouveau en insistant sur le fait que le *uolgus* n'est pas le seul à se laisser séduire par les chants lesbiens. De grandes figures mythologiques, qui résident depuis longtemps dans les Enfers, oublient tout au son des voix d'Alcée et de Sappho :

360 BARCHIESI, A., *op. cit* [2000], p. 168.

361 Cf : Pindare, fr. 129, 6-7 : καὶ τοὶ μὲν ἕπποις γυμνασίοισι τε... τοὶ δὲ πεσσοῖς, / τοὶ δὲ φορμίγγεσσι τέρπονται.

362 Cf : Callimaque, *Hymnes* II, 17 : εὐφημεῖτ' αἰόντες ἐπ' Ἀπόλλωνος αἰοιδῆ.

363 Cf : Horace, *Carm.* I, 12, 8 sqq : *Orphea siluae / arte materna rapidos morantem / fluminum lapsus celerisque uentos, / blandum et auritas fidibus canoris / ducere quercus.*

364 NISBET, R. G. M., et HUBBARD, M., *op. cit.*, p. 219.

365 Le sens *uolgus* revêt un sens péjoratif chez Horace. Voir *Carm.* III, 1, 1.

*Quid mirum, ubi illis carminibus stupens
demittit atras belua centiceps
auris et intorti capillis
Eumenidum recreantur angues ?*

*Quin et Prometheus et Pelopis parens
dulci laborum decipitur sono
nec curat Orion leones
aut timidos agitare lyncas³⁶⁶.*

Qu'y a-t-il d'étonnant, quand, à ces chants, stupéfaite, la bête aux cent têtes baisse ses noires oreilles et que se reposent les serpents emmêlés dans les cheveux des Euménides ? Bien plus, Prométhée et le père de Pélopes, à ce doux son, sont distraits de leurs peines, et Orion n'a plus le souci de poursuivre les lions ou les timides lynx.

Horace a, quelques vers plus haut, usé du verbe *miror* afin de souligner l'admiration éprouvée par le peuple des morts. Il emploie ici *mirum*, adjectif de la même famille, dans son autre sens. Pour lui, l'attitude des ombres n'a rien de surprenant : même Cerbère, le chien aux cent têtes³⁶⁷ et les serpents qui ceignent les têtes des Euménides, Furies vengeresses, se laissent séduire par les chants d'Alcée. Nous pensons en effet, avec R. G. M. Nisbet et M. Hubbard, que le syntagme *quid mirum*, appuyé par le groupe nominal *illis carminibus* à valeur laudative, renvoie à Alcée, dans la continuité de *sed magis*. *Stupens* souligne le pouvoir que possède sa musique pour hypnotiser³⁶⁸ : l'effet que produit le *carmen* d'Alcée est d'autant plus remarquable sur Cerbère qu'il est lui-même capable de créer le *stupor* chez autrui³⁶⁹. Nous ne comprenons pas, comme R. G. M. Nisbet et M. Hubbard, que les serpents des Euménides ressentent une forme d'excitation, une agitation nouvelle qui entrerait en contraste avec le *stupor* qui s'empare de Cerbère. Pour nous, Horace suit Virgile : dans les *Géorgiques*, il

366 Horace, *Carm.* II, 13, v. 33-40.

367 NISBET, R. G. M., et HUBBARD, M., *op. cit.*, p. 220 : Hésiode attribue cinquante têtes à Cerbère, mais le nombre habituel est trois, cf : *Carm.* II, 19, 31. Horace semble ici s'inspirer de la représentation que propose Pindare, fr. 249. b : ἑκατογκεφάλας.

368 Voir Pindare, *Pythiques* I, 6 sqq.

369 NISBET, R. G. M., et HUBBARD, M., *op. cit.* p. 219. Voir aussi Ovide, *Métamorphoses*, X, 64 sqq.

Le héros de la catabase doit être en mesure de neutraliser le gardien des Enfers. Horace use à nouveau de cette image dans les *Carm.* II, 19, 29 sqq et III, 11, 15 sqq. Voir aussi Virgile, *Aen.* VI, 417 sqq.

présente des serpents qui sont, comme Cerbère, hypnotisés³⁷⁰. Dans ces vers, Horace paraît avoir particulièrement été influencé par la légende d'Orphée dont la catabase au royaume d'Hadès a été le sujet de nombreux poèmes grecs qui ne nous sont pas parvenus³⁷¹. Alcée, tel un Orphée, hypnotise le chien Cerbère, impressionne les ombres et soulage les tourments des suppliciés.

En effet, le dernier quatrain va encore *crescendo* puisqu'il débute par *Quin et*. Les paroles d'Alcée parviennent à faire oublier leurs maux éternels à Prométhée – qui est puni non pas sur le Caucase, mais dans le Tartare³⁷² – et à Tantale, désigné par le groupe nominal *Pelopis parens*, qui met son crime en relief. L'allitération en [p] du vers 37 paraît en effet mimer l'adoucissement que le *dulcis sonus* opère sur leurs esprits, tel un remède qui vient panser une plaie. Cela n'est pourtant pas chose aisée – en témoigne la litote *laborem* pour désigner leurs supplices – puisque le premier est condamné à avoir le foie sans cesse dévoré par un aigle, pour avoir dérobé le feu divin en vue d'en faire don aux humains, tandis que le second, après avoir servi aux dieux, lors d'un banquet, son propre fils Pélops à dîner, se voit destiné à passer l'éternité dans le Tartare, sans boire ni manger, alors qu'il est entouré d'un fleuve abondant et d'arbres fruitiers. Orion, géant et chasseur de Béotie, dont le crime est rappelé au vers 72 de l'*Ode* III, 4, en oublie, quant à lui, sa propre passion.

Alors que l'*Ode* II, 13 s'ouvrait sur une invective mordante, elle s'achève dans la paix et l'harmonie conférées par le chant d'Alcée, auquel Horace a mêlé ses vers. Elle opère ainsi le passage depuis la veine iambique jusqu'à la lyrique, genre dans lequel Horace espère être couronné en tant que digne héritier d'Alcée et de Sappho. À aucun moment, Horace ne suggère que la vie des poètes bénéficie d'une protection spéciale : si lui a, pour cette fois, échappé à la mort, il n'en va pas de même pour ses prédécesseurs, Alcée et Sappho. Toutefois, si les poètes sont soumis, au même titre que tout être humain, aux lois de la vie et de la mort, ce sont leurs chants et leurs noms qui sont à même d'atteindre l'immortalité.

L'*Ode* I, 32 est aussi intéressante pour notre réflexion. Elle est adressée à la lyre³⁷³. Non pas la sienne en particulier, mais la lyre dont les poètes grecs ont usé depuis son

370 *Ibid.*, p. 221. Voir Virgile, *Géorgiques* IV, 481 *sqq.*

371 *Ibid.*, p. 204.

372 Il en va de même dans l'*Ode* II, 18, 34 *sqq* et dans l'*Épode* XVII, 67. Il est à noter que dans ces deux poèmes, Horace mentionne Prométhée et Tantale conjointement.

373 Horace use du même procédé dans l'*Ode* III, 11, 7-8. Il s'inscrit ainsi dans une tradition littéraire : Sappho, Pindare ou encore Bacchylide ont, en leur temps, invoqué la lyre dans leurs poèmes. Sur ce point, voir R. G. M. Nisbet et M. Hubbard, *op. cit* [1970, 2001], p. 359.

invention. Elle représente la poésie lyrique d'Horace qui tire ses origines dans la pratique d'Alcée. Ce poème prend la forme d'un hymne : les termes *poscimus*³⁷⁴, *si quid*³⁷⁵(v. 1), *tecum*³⁷⁶ (v. 2), *age dic* (v. 3), *Lesbio* (v. 5), *o decus*³⁷⁷ (v. 13), *salve* (v. 15) et *rite*³⁷⁸ (v. 16) en témoignent. Elle est aussi l'occasion d'un hommage qui ne semble rendu qu'au seul Alcée :

*Poscimur. Si quid uacui sub umbra
lusimus tecum, quod et hunc in annum
uiuat et pluris, age, dic Latinum,
barbite, carmen,*

*Lesbio primum modulate ciui,
qui, ferox bello, tamen inter arma,
siue iactatam religarat udo
litore nauem,*

*Liberum et Musas Veneremque et illi
semper haerentem puerum caneabat
et Lycum nigris oculis nigroque
crine decorum.*

*O decus Phoebi et dapibus supremi
grata testudo Iouis, o laborum
dulce lenimen, mihi cumque salue*

374 Voir Pindare, *Olympiques*, XII, 1-2 : λίσσομαι παῖ Ζηνὸς Ἐλευθερίου / Ἴμέραν εὐρυσθενέ' ἀμφιπόλει, σώτειρα Τύχα ; *Pythiques* XII, 1-2 : αἰτέω σε φιλάγλαε... δέξαι στεφάνωμα τόδ' ; *Néméennes* III, 1-2 : ὦ πότνια μοῖσα, μάτερ ἀμετέρα, λίσσομαι / ... ἴκεο Δωρίδα νᾶσον Αἰγίναν ; *Pythiques* I, 71 : λίσσομαι νεῦσον Κρονίων ου encore Sappho I, 2-3 : λίσσομαι σε / μή μ' ἄσασι... δάμνα .

375 NISBET, R. G. M., et HUBBARD, M., précisent que ce type de clauses donne la raison pour laquelle le dieu doit venir en aide au suppliant (*op. cit.*, p. 360). Voir Sappho I, 5-7 : ἀλλὰ τυίδ' ἔλθ' αἶ ποτα κἀτέρωντα / τὰς ἔμας αὔδας αἰοίσας πῆλοι / ἔκλυες ου Pindare, *Isthmiques*, I, 6, 42 sqq.

376 Voir, par exemple, Pindare, *Olympiques* XIV, 15-16 : σὺν γὰρ ὑμῖν τὰ τερπνὰ καὶ / τὰ γλυκέ' ἄνετι πάντα βροτοῖς.

377 Ce nom est souvent utilisé dans les hymnes. On le retrouve au vers 2 du *Carmen Saeculare*.

378 Ce terme souligne l'importance de la performance, du rite au-delà du dogme, dans la pratique religieuse des Romains.

*rite uocanti*³⁷⁹.

On nous réclame. Si jamais, libres de préoccupation, sous l'ombrage, nous avons joué avec toi, vas-y, dis en latin, ô luth, un chant qui vive et cette année et plusieurs autres, toi que fit résonner, pour la première fois, le citoyen de Lesbos, qui, guerrier hardi, même au milieu des armes, ou lorsqu'il avait amarré au rivage humide son navire ballotté, chantait Liber, les Muses, Vénus et l'enfant qui est toujours accroché à elle, et Lycus qui se distingue par ses yeux noirs et sa noire chevelure. Ô honneur de Phébus, lyre chère aux banquets du très grand Jupiter, ô douce consolation des peines, toutes les fois que je t'invoque selon les rites, je te salue !

À travers le verbe *lusimus* (v. 2), Horace avoue s'adonner à la composition de vers légers. Au vers 9 de l'*Ode* IV, 9, il l'emploiera de nouveau, pour désigner plus spécifiquement la poésie amoureuse d'Anacréon qui est l'un de ses modèles grecs : *si quid olim lusit Anacreon*. Il entend offrir une place pérenne à cette poésie légère à travers une formule faussement modeste, *quod et hunc in annum / uiuat et pluris*³⁸⁰. Les deux voyelles longues de *pluris* témoignent du fait qu'Horace croit en la longévité de sa poésie lyrique. En effet, il s'agit d'un chant nouveau où s'entrelacent les vers latins et les modulations grecques : les termes *Latinum* (v. 3) et *Lesbio* (v. 5) sont mis en relief respectivement en fin et début de vers et semblent se répondre comme en écho, de même que le nom grec *barbitos*³⁸¹ et le *carmen* latin qui se mêlent pour former à eux seuls le vers 4. S'il ne le nomme jamais, c'est bien Alcée qui est désigné au vers 5 par la périphrase *Lesbio primum modulate ciui*. Par l'emploi de l'adverbe *primum*, Horace n'affirme pas qu'Alcée est l'inventeur du *barbitos*. C'est Terpandre qui détient ce statut. Il le désigne ici comme le *primus*, l'initiateur d'une poésie aux consonances lyriques en Grèce. Il est aussi décrit comme un acteur de poids dans les luttes politiques survenues à Lesbos à la fin du VII^e siècle : *ciui* rappelle le vers 31 de l'*Ode* II, 13, *pugnans et exactos tyrannos*, ainsi que les *Alcaei minaces... Camenae* aux vers 7-8 de l'*Ode* IV, 9. Alors qu'il était également un guerrier farouche – il a participé aux guerres civiles, mais il a également combattu contre les Athéniens – et qu'il a écrit des odes allégoriques sur le

379 Horace, *Carm.* I, 32, v.1-16.

380 Voir Callimaque, fr 7. 14 : ἵνα μοι] πούλῳ μὲνωσιν ἔτος.

381 Ce terme était utilisé par Sappho, Anacréon, Pindare ou encore Bacchylide. On le retrouve aussi dans l'*Ode* I, 1, 34 et en III, 26, 4.

navire de la cité³⁸², Alcée a rédigé des poèmes très variés. Dans l'intervalle des batailles et des chants belliqueux, il a composé des chansons dionysiaques³⁸³ et des poèmes érotiques³⁸⁴ : Lycus, dont Horace souligne la beauté, est un éphèbe aimé et chanté par Alcée³⁸⁵. Comme dans les *Odes* II, 13 et III, 1, Horace plonge son lecteur dans la re-création d'une scène de *symposion* fictif – en témoignent les *dapes* – contexte privilégié de la poésie lyrique grecque, notamment alcaïque, en le transférant dans l'Olympe. La lyre mise à l'honneur dans le banquet fictif offre à nouveau l'occasion d'oublier soucis et peines : le *dulce lenimen* (v. 15) répond au vers 38 de l'*Ode* II, 13 : *dulci laborum decipitur sono*.

L'*Ode* I, 32 célèbre explicitement la lyre et la nouveauté de la poésie horatienne qui mêle le chant d'Alcée au sien. Aussi le passage de l'appellation grecque *barbitos* (v. 4) à celle latine, *testudo* (v. 14), représente-t-il métaphoriquement le travail poétique d'Horace qui, par l'imitation de la poésie lyrique archaïque, entend créer un chant latin encore jamais ouï³⁸⁶. Pourtant, si cette ode n'évoque explicitement qu'Alcée, ce serait sans doute une erreur de croire qu'Horace laisse délibérément de côté Sappho, l'autre poète de Lesbos. En effet, d'après le propos d'O. Thévenaz³⁸⁷, Sappho, bien qu'apparemment absente, occupe une place de choix dans ces vers horatiens, une place que seul le lecteur *doctus* est à même de repérer. L'imitation de Sappho s'apparente d'abord au *modello codice* tel que défini par G. B. Conte : elle est notamment lisible dans la strophe employée, la strophe sapphique. Certes, cette structure a été utilisée par les deux poètes éoliens. Il est néanmoins singulier que, dans cette ode-ci, Horace use de celle qui est liée au nom de Sappho, et non à celui d'Alcée. En outre, il semble que l'invocation à la lyre soit inspirée du fragment 118 V. de la poétesse de Lesbos :

ἄγι δὴ, χέλυ δῖα, ἄ μοι λέγε†

φωνάεσσα †δὲ γίνεο†

Allez, tortue divine, dis-moi,

382 Le nom *nauim* fait écho à l'*Ode* II, 13, 26 et *sqq.* : *et te sonantem plenius aureo, / Alcaee, plectro dura nauis, / dura fugae mala, dura belli*.

383 Liber, dieu italique de la fertilité, est l'un des surnoms de Dionysos. *Cf.* : 346, 3-4 : οἶνον γὰρ Σεμέλας καὶ Δίος υἱὸς λαθικάδεον / ἀνθρώποισιν ἔδωκ'. Les Muses sont sans doute ici décrites comme faisant partie du cortège dionysiaque.

384 Vénus est ici décrite comme accompagnée de son fils, Cupidon. Alcée fait mention d'Éros dans le fr. 327 : δεινότατον θεῶν / <τὸν> γέννατ'εὐπέδιλλος Ἴρις / χρυσοκόμα Ζεφύρω μίγισα.

385 Voir le fr. 368 : κέλομαι τινα τὸν χαρίεντα Μένωνα κάλεσσαι / αἱ χρῆ συμποσίας ἐπόνασιν ἔμοιγε γένεσθαι, mais aussi Cicéron, *Tusculanes* IV, 71 et Pindare, *Isthmiques* I, 2, 1b.

386 GLINATSI, R., *op. cit.*, « La désignation des modèles dans les *Odes* : la théorie en acte ».

R. Glinatsis considère qu'il s'agit là d'un achèvement de l'*imitatio*, d'une appropriation du matériau grec du point de vue lexical.

387 THEVENAZ, O., *op. cit.* [2012], p. 2.

et deviens parlante !

L'imitation passe également par le *modello esemplare*. En effet, Horace adresse son clin d'œil à la poétesse de Lesbos par les échos phonétiques : *age, dic Latinum, barbite carmen // agi dè chélu...lége*³⁸⁸. Ensuite, il est à souligner qu'il lui emprunte la métonymie de la tortue, à travers le terme *testudo* – il s'agit d'une « allusion à la première lyre, faite d'une carapace de tortue dont Hermès serait l'inventeur »³⁸⁹ – ainsi que le caractère divin attribué à la lyre. Horace l'associe en effet à Phébus et aux banquets de Jupiter. Enfin, O. Thévenaz ajoute un dernier argument à sa démonstration : il considère que la poésie belliqueuse d'Alcée est reléguée au second plan par l'adverbe *tamen* et par l'évocation de ses activités poétiques au ton plus léger menées à bien entre les combats et une fois le navire attaché à la rive. Pour lui, c'est la poésie symposiaque d'Alcée³⁹⁰, et tout particulièrement sa dimension érotique, qui est mise en valeur dans l'ode horatienne. Il conclut alors en ces termes : « Ce dernier aspect très peu connu et peu considéré dans l'Antiquité, occupe ici presque toute la strophe et prend un relief très frappant à la clôture. Si l'on associe cela à la présence de Sappho dans ce poème, il semble que cette dernière, célèbre pour sa poésie d'amour, réoriente le portrait d'Alcée »³⁹¹. La présence d'Alcée autant que de Sappho est donc palpable dans cette *Ode* I, 32 et peut se lire à diverses échelles : reprises de vers, de mètres et de thèmes.

La diversité des thèmes que traitent Alcée et Sappho charme Horace. Ils deviennent la *publica materies*, qu'Horace s'approprie et redéfinit en les mêlant à des éléments latins, personnels. Il a à cœur de les inscrire dans ses *Carmina*, chants nouveaux, jamais ouïs jusqu'alors, qui le feront accéder au rang de *primus* dans le domaine de la poésie lyrique latine et qui lui offriront une couronne d'éternité. Or, si la voie est ouverte du côté d'Alcée, concernant Sappho, Horace doit se démarquer de son prédécesseur latin : Catulle.

388 *Ibid.*, p. 2. Voir aussi WOODMAN, A. J., « *Biformis vates : the Odes, Catullus and Greek Lyric* », *Traditions and contexts in the poetry of Horace*, éd. A. J. Woodman, D. C. Feeney, Cambridge / New York, Cambridge University Press, 2002, p. 54.

389 RICOUX, O., Horace, *Odes*, *op. cit.*, p. 28.

390 L'absence de cette inspiration poétique d'Alcée était d'ailleurs remarquée dans l'*Ode* II, 13.

391 THEVENAZ, O., *op. cit.* [2012], p. 3.

3.2. Catulle : un initiateur tu par Horace

Les philologues du II^e siècle avant J.-C cherchent à introduire les formes lyriques grecques au sein de la poésie latine, et c'est d'abord la poésie alexandrine qui attise leur curiosité. Leur engouement pour les lyriques grecs archaïques est quelque peu plus tardif. La redécouverte se fait ainsi dans le sens inverse de la chronologie véritable : d'abord l'alexandrinisme, puis l'archaïsme, sous le prisme de sa réception hellénistique. Grâce à la tragédie, Ennius, considéré comme le père de la poésie romaine, connaît la puissance de la poésie lyrique et il entend en créer une forme autonome dans le domaine de la latinité. S'il recourt aux écrits des lyriques grecs, il ne semble pas avoir emprunté ses rythmes aux poètes éoliens. Les fragments d'Accius, de Porcius Licinus, de Quintus Lutatius Catulus, de Valerius Aedituus ou, un peu plus tard, de Laevius, entre autres, nous sont assez connus pour pouvoir juger de leurs premières tentatives d'introduction des thèmes et des formes hellénistiques dans la poésie latine.

Cependant, cela ne signifie pas qu'aucune place n'est réservée à la poésie grecque archaïque. En effet, grâce à l'une des épigrammes parvenue jusqu'à nous, nous pensons que Q. Lutatius Catulus avait probablement en mémoire un vers de Sappho (fr. 31 V.) que Catulle reprendra à son tour dans son *carmen* 51 – *Ille mi par deo esse uidetur...* :

*Constiteram exorientem Auroram forte salutans,
cum subito a laeua Roscius exoritur.
Pace mihi liceat, caelestes, dicere uestra :
mortalis uisus pulchrior esse deo*³⁹².

Aulu-Gelle a transmis deux poèmes de Valerius Aedituus. L'un contient aussi des échos qui renvoient à la pièce de Sappho. Il est cependant difficile de savoir s'il a influencé Lutatius Catulus ou si lui-même a été influencé :

*Dicere cum conor curam tibi, Pamphila, cordis,
quid mi abs te quaeram, uerba labris abeunt,*

392 GRIMAL, P., *op. cit.* [1978], p. 82, PUF. / « Je m'étais arrêté, un jour, saluant l'aurore qui se levait, et voici que, soudain, à ma gauche, c'est Roscius qui se lève. Permettez-moi, dieux du ciel, de le dire : ce mortel à mes yeux me parut plus beau qu'un dieu », Morel, p. 2.

per pectus manat subito subido mihi sudor ;
*sic tacitus, subidus, dum pudeo, pereō*³⁹³.

Au début du I^{er} siècle avant J.-C., Laevius – de l'œuvre duquel nous ne possédons qu'une infime partie – s'impose dans le domaine de la lyrique latine. Toutefois, il semble que Laevius n'ait pas choisi de suivre les rythmes de la lyrique grecque. Nous en voulons pour preuve le propos de P. Grimal qui rend compte d'un commentaire de Porphyryon au sujet de la déclaration d'Horace selon laquelle ses *Odes* sont des poèmes qui n'ont jamais été entendus jusqu'alors : « Jamais entendu, au moins des Romains, bien que Laevius eût, avant Horace, composé des vers lyriques : mais il apparaît que ces vers n'ont pas été rendus conformes au caractère lyrique, selon les règles grecques »³⁹⁴. S'il est considéré, dans le domaine scolaire, comme le premier des lyriques romains, Laevius appartient à une époque où les poètes lyriques tâtonnent. Les mètres éoliens n'ont pas encore trouvé leur place dans cette poésie qui se cherche. Certes, dans la mesure où ces différents poèmes nous sont parvenus grâce aux citations qu'en fait Aulu-Gelle, « il serait imprudent de réduire le premier lyrisme dit 'savant' de Rome à ces pièces »³⁹⁵. Mais dans les dernières années du II^e siècle et les premières du I^{er} siècle avant J.-C., c'est selon le rythme du distique élégiaque que se développe la lyrique amoureuse.

Ceux que l'on appelle les *poetae noui* ou νέωτεροι sont les héritiers de Laevius, Suetius ou Cn. Matius. Ils se sont essayés à divers genres littéraires, et non pas seulement à la poésie lyrique. En outre, ils sont souvent liés par le partage d'une même esthétique et bon nombre d'entre eux proviennent de la Gaule Cisalpine, lieu tout imprégné de la culture hellénistique.

L'un des *poetae noui* les plus illustres est Catulle et c'est lui qui, lors de la première moitié du I^{er} siècle avant J.-C., confère un souffle nouveau à la poésie lyrique latine. C'est lui qui, le premier, introduit véritablement la métrique et les thèmes éoliens à Rome. En cela, il précède Horace : lui aussi fera le choix de la poésie de Lesbos qui, selon lui, a les rythmes qui s'adaptent le mieux à la cadence latine. Jusqu'à quel point se montre-t-il novateur ?

393 *Ibid.*, p. 83 : « Tandis que j'essaie, Pamphile, de te dire la passion de mon cœur, et ce que je te demande pour moi, les mots se refusent à mes lèvres, sur ma poitrine soudain coule, dans mon désir, la sueur. C'est ainsi que, muet, transporté de désir, j'ai honte et je me meurs », Morel, p. 42.

394 *Ibid.*, p. 84. P. Grimal ne manque pas de souligner qu'un tel jugement est naïf et ne prend pas en compte les véritables intentions d'Horace dans son dessein lyrique.

395 *Ibid.*, p. 83.

Le mètre dont Catulle use le plus est le phalécien, également appelé hendécasyllabe en raison des onze syllabes qu'il comporte. Tel que le définit P. Grimal, il s'agit d' « un vers de type 'éolien' unissant des trochées et au moins un dactyle (le premier pied est le plus souvent un spondée, rarement un trochée) »³⁹⁶. Le phalécien est un mètre qui semble avoir été employé à la fois par Sappho et Anacréon, puis, à l'époque hellénistique, par Callimaque et Théocrite. Nous avons également en notre possession deux fragments de Laevius composés dans ce mètre³⁹⁷.

D'après P. Grimal, de nombreux autres mètres éoliens nourrissent les pièces poétiques de Catulle : d'une part, les trois hendécasyllabes suivis d'un vers 'adonique', qui est très court, formé d'un dactyle et d'un trochée, qui composent la strophe sapphique. Dans l'un de ses plus célèbres poèmes, le *carmen* 51, composé dans cette strophe, il imite la poétesse lesbienne Sappho afin de chanter son amour pour Lesbia. Ce dernier commence son poème par une traduction quasi-littérale du fragment 31 V. de Sappho :

*Ille mi par esse deo uidetur,
ille, si fas est, superare diuos,
qui sedens aduersus identidem te
spectat et audit
dulce ridentem...*

Oui, je crois qu'il est égal à un dieu, que, si cela est permis, il dépasse les divinités, celui qui, tranquille, en face de toi, te regarde longuement et entend ton rire charmant³⁹⁸.

Ce poème de Sappho, nous l'avons vu, était connu depuis longtemps et avait été imité par plusieurs poètes. Il n'acquiert pas une grande originalité sous le stylet de Catulle. Ce n'est qu'au sein de la quatrième strophe que ce dernier apporte une touche personnelle et romaine à son poème : en effet, après avoir chanté son amour passionné, le poète se reprend et se réprimande « en vieux Romain »³⁹⁹. Catulle use aussi de la strophe sapphique dans son *carmen* 11, *Furi et Aureli, comites Catulli...*, à la composition beaucoup plus ample : les deux fidèles compagnons de Catulle doivent faire comprendre à Lesbia que le poète souhaite

396 *Ibid.*, p. 95.

397 GRANAROLO, J., *op. cit.*, p. 411 sqq.

398 GRIMAL, P., *op. cit.*, p. 93.

399 *Ibid.*

rompre tout lien avec elle. Ce poème comporte également des allusions historiques : le franchissement du Rhin ou encore la première expédition en Bretagne.

Il emploie, d'autre part, la strophe glyconique dans les *carmina* 34 et 61. Ce dernier est composé en strophes de cinq vers (quatre glyconiques et un phérécratéen, c'est-à-dire un glyconique dont on a supprimé la dernière syllabe), dont voici les vers 1-10 :

*Collis, o Heliconiei
cultor, Vraniae genus,
qui rapis teneram ad uirum
uirginem, o Hymenaeae Hymen,
o Hymen Hymenaeae,
cinge tempora floribus
suaue olentis amaraci,
flammeum cape laetus, huc
huc ueni niueo gerens
luteum pede soccum...*

O toi qui hantes les collines d'Hélicon, enfant d'Uranie, toi qui entraînes la vierge vers son tendre époux, ô Hymen d'Hyménée, ô Hymen d'Hyménée. Ceins tes tempes des fleurs de la marjolaine au doux parfum, prends joyeusement le voile couleur de flamme, viens, viens ici, portant à tes pieds de neige le brodequin couleur safran⁴⁰⁰.

Ce chant d'Hyménée est inspiré de la plus pure tradition grecque, et en particulier de Sappho. Nous savons, en effet, grâce aux fragments qui nous sont parvenus, que bon nombre de ses épithalames étaient composés dans des mètres analogues aux glyconiques, ainsi qu'en hexamètres dactyliques – mètre d'ailleurs repris par Catulle dans un autre chant d'Hyménée, le *carmen* 62. Dans ce poème, point d'imitation ni de traduction, « il a adapté à la langue latine et à sa propre sensibilité un genre qui, depuis des siècles, avait ses lois »⁴⁰¹. Il n'est toutefois pas le seul à s'être essayé au genre de l'épithalame puisque C. Licinus Calvus et Tigidas, deux de ses contemporains, ont aussi emprunté ce sillage ouvert par les poètes grecs.

400 *Ibid.*, p. 99.

401 *Ibid.*, p. 101.

Enfin, Catulle use encore d'autres mètres éoliens : les priapéens (dans la pièce satirique 17), le grand asclépiade et le galliambe. Il emploie le grand asclépiade, mètre plein de solennité dans le *carmen* 30. Si on le rencontre d'abord chez les poètes lyriques archaïques grecs, les poètes savants alexandrins, tel Théocrite, l'ont également beaucoup employé. C'est le galliambe que Catulle a choisi pour la composition de son *carmen* 63. Selon les grammairiens, ce mètre a été utilisé par Callimaque. Cependant, nous ne possédons aucun fragment qui puisse confirmer leurs propos.

En nourrissant ses *carmina* des thèmes et des mètres éoliens, Catulle est indubitablement un novateur. Puisque Horace se tourne lui aussi vers la poésie de Lesbos pour la composition de ses *Odes*, Catulle apparaît comme un modèle potentiel. Or, à aucun moment Horace ne revendique avoir posé le pied dans le chemin emprunté par son prédécesseur latin. Il semble complètement passer Catulle et son œuvre sous silence : non seulement, le nom du poète n'apparaît dans aucun de ses poèmes, aucun de ses *carmina* ne s'apparente à un chant d'Hyménée, ou encore, l'hendécasyllabe, si présent dans la poésie catulienne, n'est jamais utilisé⁴⁰².

En outre, bien qu'il soit difficile de constater une évolution dans sa poésie, notons que l'intérêt dont Catulle fait montre à l'égard des thèmes et des mètres éoliens n'occupe pas toute son œuvre. Originaire de la Gaule cisalpine, qui a vu naître bon nombre de ceux que l'on appelle les *poetae noui*, il baigne depuis son enfance dans la culture et la littérature alexandrines. C'est tout naturellement qu'il se tourne davantage, à la fois par goût et par conviction, vers les essais des poètes archaïques latins dont il reprend le flambeau. Aussi Catulle emploie-t-il fréquemment deux mètres iambiques, à savoir le trimètre, notamment dans son *carmen* 4, qui appartient à la catégorie des épigrammes votives, assez proches de celles de l'*Anthologie*, ainsi que l'iambe boiteux (*scazon*), également appelé choliambe. Hipponax est l'inventeur de ce mètre et les poètes alexandrins en ont beaucoup usé, principalement Callimaque qui adoucit nettement le ton agressif du satiriste archaïque. Enfin, les pièces 65 à 116 de Catulle sont uniquement composées en distiques élégiaques, tendance sans doute héritée des épigrammatistes alexandrins ainsi que de la tradition perpétuée par les lyriques archaïques latins.

402 RICOUX, O., Horace, *Odes, op. cit.*, introduction, p. XX, note de bas de page 52 : « Par exemple, le vers phalécien, si fréquemment exploité par Catulle, n'apparaît pas une seule fois dans l'œuvre lyrique d'Horace ».

Sur ces points, la rupture avec Catulle est totale : là où son prédécesseur, comme les premiers lyriques latins, a tendance à être nourri des Alexandrins, ce sont les poètes grecs archaïques qu'Horace met au cœur de ses *Carmina*. Ainsi, comme le souligne F. Richard : « Parmi ses prédécesseurs les plus illustres, Catulle n'avait guère écrit que des petites pièces, des épigrammes, imitées ou inspirées des Alexandrins. Lui, au contraire, se met délibérément à l'école des plus grands poètes de la Grèce ; il les a lus de près, les a médités, et a eu la noble ambition de faire passer dans la langue latine, lourde et prosaïque, la grâce ailée et l'inspiration poétique des Grecs »⁴⁰³. Certes, ce jugement nous paraît quelque peu réducteur : le rôle de Catulle dans l'introduction de la métrique éolienne, notamment de la strophe sapphique, à Rome n'est pas à minimiser. Toutefois, le dessein poétique d'Horace diffère de celui de Catulle. La poésie alexandrine a sa place dans ses *Odes*, mais elle est différente de celles qu'il réserve aux poètes archaïques grecs qui lui ouvrent la voie vers l'innovation qu'il recherche⁴⁰⁴. Puisque Horace entend gagner sa place dans l'éternité parmi les *uates lyrici*, il préfère taire son prédécesseur et adapter, sur le principe de l'*imitatio-aemulatio*, la poésie de Sappho à la sienne et ainsi atteindre la primauté qu'il souhaite tant. Et ces changements doivent d'abord être d'ordre métrique.

3.3. « Dicar... / princeps Aeolium carmen ad Italos / deduxisse modos »⁴⁰⁵

Ces vers témoignent en effet du projet lyrique d'Horace. Mais alors quels moyens met-il en œuvre pour accéder au statut de *princeps* ? Qu'emprunte-t-il, selon le principe du *modello codice* défini par G. B. Conte, aux strophes telles qu'elles étaient pratiquées par Alcée et Sappho ? Quelles modifications décide-t-il, au contraire, de leur apporter afin de créer une strophe personnelle ? En quoi se distingue-t-il des premiers essais de Catulle, son prédécesseur latin ?

403 Horace, *Œuvres*, p. 19. Traduction, introduction, notices et notes par F. Richard, GF, Paris, 1967.

404 Voir *infra* pp. 152 *sqq.*, Horace et l'esthétique callimachéenne.

405 Horace, *Carm.* III, 30, v. 10, v. 13-14 : « On dira que... le premier, j'ai annexé le chant d'Éolie aux cadences italiennes ».

D'après J.-L. Charlet⁴⁰⁶, dont ma synthèse s'inspirera largement, la strophe sapphique, telle que les poètes de Lesbos la pratiquent, est un système de trois vers, composé de deux hendécasyllabes, et d'un vers de seize syllabes, « entre lesquels il peut y avoir un hiatus de longue, mais si une voyelle brève en fin de vers rencontre une initiale vocalique, il y a synalèphe (de règle à l'intérieur du vers long) »⁴⁰⁷.

Certes, c'est Catulle, au sein de ses *Carmina* 11 et 51, qui s'est le premier essayé à introduire la strophe sapphique dans la poésie latine⁴⁰⁸. Pourtant, « si la strophe, chez les Latins, est devenue tétrastique par coupure du vers de seize syllabes en un hendécasyllabe + un adonique, transformation qui modifie la stylistique de la strophe avec l'effet de clausule que produit l'adonique dont la valeur métrique est égale à celle de la clausule héroïque »⁴⁰⁹, Catulle demeure assez proche de la forme grecque. En effet, on trouve, dans ses vers, un exemple de synaphie⁴¹⁰ entre le troisième hendécasyllabe et l'adonique (*Gallicum Rhenum, horribilesque uli- /mosque Britannos*⁴¹¹), deux emplois de synalèphe⁴¹² d'une finale vocalique sur l'initiale du vers suivant (*sed identidem omnium / Iliā rumpens* ainsi que *Qui illius culpa cecidit uelut prati / Vltimi flos*⁴¹³) ou inversement, aucune présence d'hiatus entre une fin de vers et l'initiale vocalique du suivant. Catulle reprend également à son compte la présence d'une quatrième syllabe brève (*Seu Sagas, sagittiferosue Parthos*, 11, 6 ou *Otium, Catulle, tibi molestum est*, 51, 13), certains hendécasyllabes qui n'ont pas de césure (*Siue quae septemgeminus colorat*, 11, 7) ou enfin, l'usage d'un intermot après la quatrième syllabe (*Vltimi flos, praetereunte postquam*, 11, 23).

Horace, qui ne se revendique jamais comme émule de Catulle, considère qu'il entretient un rapport différent à la strophe sapphique, qu'il emploie à vingt-cinq reprises dans ses *Odes*. Loin de lui l'idée de se contenter d'introduire la forme lesbienne dans le vers latin :

406 CHARLET J.-L., « Les mètres sapphiques et alcaïques de l'antiquité à l'époque humaniste », [in] *Faventia* 29/1-2, pp.133-155, Université de Provence, 2007.

407 *Ibid.*, p. 133.

408 PERRET, J., *op. cit.*, p. 94 : « [...] entre les grands poètes lesbiens du VI^e siècle et Horace, nous ne connaissons personne qui ait employé la strophe alcaïque ; et la situation n'est pas très différente pour la strophe sapphique, puisque, dans cet entre-deux d'un demi-millénaire le seul Catulle, avec deux courts poèmes, nous apparaît ».

409 CHARLET, J.-L., *op. cit.*, p. 134.

410 Selon le *Nomenclator metricus*, Damon : groupe de métriciens de la littérature gréco-romaine, la synaphie est : « le procédé qui lie les mots (à l'intérieur d'une unité métrique) par le recoupement des syllabes (p. ex. *Od. I, 1, polúthropon hòs* est lié à la structure des syllabes *polúth-ro-po-nò*). Irigoien et d'autres l'utilisent aussi pour le recoupement entre une unité métrique (les *côla*) et une unité prosodique (des mots), procédé constitutif du lien étroit entre les *côla* des périodes (vers) d'une strophe ».

411 Catulle, *Carmina* 11, v. 11-12.

412 D'après la définition du Larousse, la synalèphe « est la fusion de deux ou plusieurs voyelles en une seule (ex : élision, contraction ou encore synérèse) ».

413 Catulle, *op. cit.*, 11, v. 19-20 et v. 22-23.

il veut être le premier à l'adapter à la cadence italienne. Certes, dans ses *Odes*, quelques hellénismes métriques subsistent ; aussi compte-t-on encore certains cas de synaphie (*labitur ripa Ioue non probante u-/xorius annis*⁴¹⁴ ou *Thracio bacchante magis sub inter-/ lunia uento*⁴¹⁵), de synalèphe entre hendécasyllabes (*dissidens plebi numero beatorum / eximit uirtus*⁴¹⁶ ou *plorat et uiris animumque moresque / aureos educit*⁴¹⁷) ou de l'hendécasyllabe sur l'adonique (*aureos educit in astra nigroque / inuidet Orco*⁴¹⁸). Pourtant, Horace se montre plus novateur que Catulle, à l'échelle de son recueil d'odes : « la longue quatrième devient de règle, l'hiatus en fin de vers se rencontre pour une voyelle ou une nasale, et la césure cinquième, plus rarement sixième (sauf dans le livre IV des *Odes* et le *Chant Séculaire*) tend à devenir régulière »⁴¹⁹.

L'ode sapphique, chez Horace, s'apparente à une « ondulation »⁴²⁰. Chaque strophe forme un tout. Dans les trois premiers vers, on constate un changement rythmique ; il est d'abord descendant puis ascendant. Cependant, il ne s'opère pas autour d'une diérèse, mais est plutôt permis par un élément transitoire. La césure est mobile. Le quatrième vers, très court, est mis en relief : il s'apparente à une conclusion de la strophe. C'est pour cela que la strophe sapphique est plus fermée sur elle-même que ne l'est la strophe alcaïque.

D'autre part, Horace est vraiment le premier à avoir introduit la strophe alcaïque au sein de la poésie latine. Il l'emploie à trente-sept reprises dans ses *Odes*. Or, dans la mesure où il a pour dessein de l'adapter aux cadences de sa langue, il lui apporte bon nombre de changements. Son innovation se lit à plusieurs niveaux : d'abord, il modifie la structure de la strophe par la coupure du troisième vers lesbien de dix-neuf syllabes en un ennécasyllabe suivi d'un décasyllabe. On obtient ainsi un ensemble de quatre vers presque égaux⁴²¹ : 11, 11, 9 et

414 Horace, *Carm.* I, 2, v. 19-20.

415 *Ibid.*, I, 15, v. 11-12. On compte également les *Odes* II, 6, v. 7-8 et peut-être III, 27, v. 59-60.

416 *Ibid.*, II, 2, v. 18-19.

417 *Ibid.*, IV, 2, v. 22-23.

418 *Ibid.*, IV, 2, v. 23-24. On constate également la synalèphe de l'hendécasyllabe sur l'adonique aux vers 47-48 du *Carmen Saeculare*.

419 CHARLET, J.-L., *op. cit.*, p. 134.

420 PERRET, J., *op. cit.*, p. 101.

421 La répartition entre strophes de quatre vers est évidente pour les strophes sapphiques et alcaïques présentes dans les *Odes* d'Horace.

Certains commentateurs ont même proposé une division systématique des *Odes* d'Horace en quatrains. A. Meineke a ainsi élaboré la *Lex Meinekiana* et, dans son édition parue à Berlin en 1834, il a, pour tous les poèmes (composés ou non en forme fixe), proposé un alinéa à chaque début de vers, tous les quatre vers. Pour lui, toutes les odes – si l'on excepte la IV, 8 – sont divisibles par quatre.

O. Ricoux (Horace, *Odes*, *op. cit.*, p. XXI) précise : « En fait, dans les trois premiers livres, il ne paraît guère possible de parler d'une composition en quatrains, voulue consciemment et systématiquement par Horace : chaque combinaison métrique semble conserver sa spécificité propre – l'enjambement se réduisant à

10 syllabes. Ces quatre vers ont à peu près le même nombre de syllabes, ce qui permet « de lier syntaxiquement deux strophes consécutives »⁴²². La présence de voyelles en hiatus en fin d'hendécasyllabe, ou parfois d'ennéasyllabe, devant l'initiale vocalique du vers suivant, confirme l'indépendance des vers de cette nouvelle strophe. Néanmoins, Horace garde toujours en mémoire l'unité grecque des dix-neuf syllabes finales : en effet, dans les trois premiers livres des *Odes*, par deux fois, « la finale d'un ennéasyllabe vient s'élider sur l'initiale vocalique du décasyllabe qui suit (*Carm.* II, 3, 37 ; III, 29, 35 ; dans les deux cas *-um*) »⁴²³. De plus, on constate, dans l'ennéasyllabe horatien, une césure quasi systématique après la sixième syllabe tandis que, dans le décasyllabe, elle prend place après la quatrième syllabe, ou, dans vingt-six cas, après la cinquième : « Horace a donc tendance à introduire une césure tout en acceptant des exceptions quand il y a des noms propres, en particulier grecs, ou des mots longs, en particulier ioniques majeurs et choriambiques »⁴²⁴. Par ailleurs, Horace prend soin de réduire, dans l'hendécasyllabe et l'ennéasyllabe, le nombre de syllabes brèves en première et en cinquième positions. Si la cinquième syllabe est toujours longue, seuls deux cas font exception à la règle : dans l'*Ode* III, 5, 17 où « on peut supposer le maintien de la longueur originale au temps fort et à la césure de la syllabe finale de *periret* »⁴²⁵ ou encore dans les *Carmina* III, 6, 9 et III, 23, 18. Enfin, la première syllabe de l'ennéasyllabe et de l'hendécasyllabe est souvent longue dans les trois premiers livres des *Odes* : on note seulement dix-sept cas de brèves initiales sur six cent trente-quatre hendécasyllabes et neuf exemples sur trois cent dix-sept ennéasyllabes. En revanche, elle l'est toujours dans le livre IV.

Chez Horace, la strophe alcaïque est « toute de diversité et de contraste »⁴²⁶, surtout dans les deux derniers vers : le troisième est ascendant et il finit sans doute par une longue prolongée. Les temps forts sont précédés de temps faibles. Le quatrième est, quant à lui,

quelques types principaux. En revanche, dans le livre IV, postérieur aux autres de dix ans, la structure en quatrains apparaît comme un mode de construction allant de soi : l'agencement thématique suit un rythme quaternaire, même dans les pièces en distiques et dans celles où se répète un seul type de vers, ce qui ne signifie pas pour autant qu'Horace ait envisagé de composer chaque ode de ce livre en respectant le schéma d'une strophe de quatre vers ».

422 PERRET, J., *op. cit.*, p. 101.

La strophe asclépiade, qui concerne seize odes, quant à elle, est un intermédiaire entre les strophes sapphique et alcaïque. Deux temps forts se trouvent de part et d'autre de la diérèse : en cela, la strophe asclépiade ressemble à l'hendécasyllabe alcaïque. « De fait, l'asclépiade est souvent employé dans des poèmes d'inspiration moins âpre, moins sublime. Comparé au vers sapphique, il est plus vif : il rejaillit, rebondit, il n'ondule pas » (p. 102).

423 CHARLET, J.-L., *op. cit.*, p. 146.

424 *Ibid.*

425 *Ibid.*

426 PERRET J., *op. cit.*, p. 100.

descendant : son rythme est rapide en première partie et il ressort d'autant plus grâce au contraste avec le vers précédent, composé de sept longues. Dans les deux premiers vers, on trouve le même contraste dû à une diérèse entourée de deux longues, donc de deux temps forts.

Horace, bien qu'il s'inspire des strophes auxquelles Alcée et Sappho ont donné leur nom, n'est donc pas un *simius* qui se contenterait de reprendre les travaux de ses prédécesseurs sans les transformer. S'il est un *uates*, il n'en demeure pas moins un *poeta*, un artisan du vers. Horace a conscience du travail d'orfèvre qu'il a opéré et, dans les *Odes* I, 2 à 9, il propose à son lecteur le panel des différentes strophes que renferme son recueil lyrique : on peut « y voir la fierté du bon ouvrier, celle du créateur qui veut nous faire connaître tout de suite toutes ses merveilles pour nous engager à nous confier à lui »⁴²⁷. On lit évidemment un attachement tout particulier à l'emploi des strophes qui portent le nom des poètes de Lesbos : aussi les dix premières odes du second livre alternent-elles entre strophes sapphique et alcaïque avec, souvent, deux poèmes successifs qui traitent d'un même thème.

Certes, quelques hellénismes métriques jalonnent les *Odes* d'Horace. Pourtant, il fait preuve d'innovation : d'une part, il va plus loin que Catulle dans le traitement de la strophe sapphique. D'abord parce qu'il lui accorde une grande place à l'échelle de son œuvre alors que, chez Catulle, elle ne concerne que deux *carmina* (11 et 51) ; ensuite, parce qu'il normalise la longue quatrième et la césure cinquième. D'autre part, il est bel et bien le premier à adapter la strophe alcaïque aux cadences de la langue latine : il modifie sa structure en profondeur en créant un ensemble de vers presque égaux. Enfin, l'empreinte horatienne se lit dans le choix de la césure et dans la réduction des syllabes brèves dans les hendécasyllabes et ennéasyllabes. Ces transformations d'ordre métrique lui permettent de revendiquer le statut de *primus* dans la poésie lyrique latine qu'il convoite.

427 *Ibid.*, p. 99.

4. Quelle *recusatio* pindarique dans l'Ode IV, 2 ?

Pendant longtemps, le fait qu'Horace ait pu offrir une place à l'imitation pindarique dans ses *Carmina* a été controversé. Certains chercheurs ont en effet pris au pied de la lettre le rejet de l'*aemulatio Pindari* que semble formuler Horace dans l'un de ses poèmes réflexifs, l'Ode IV, 2.

À la fin de l'année 14 avant J.-C., Horace s'adresse à Julle Antoine, fils de Marc Antoine et de Fulvie, qui a été élevé par Octavie. Il a intégré la famille impériale en se mariant avec Marcella, la fille d'Octavie et est ainsi devenu le neveu d'Auguste⁴²⁸. Le destinataire de l'ode a sans doute proposé à Horace de chanter les louanges de l'empereur qui revenait à Rome après trois ans d'absence. Il convient en effet de célébrer le vainqueur des Germains et l'administrateur des Gaules. Cependant, c'est par une *recusatio* qu'Horace répond à cette demande. Il prétend n'avoir jamais voulu s'adonner à l'émulation pindarique, entreprise par trop périlleuse, et que ce n'est pas à lui qu'il revient de célébrer les exploits impériaux en des vers au style élevé :

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

*Monte decurrens uelut amnis, imbres
quem super notas aluere ripas,
feruet inmensusque ruit profundo
Pindarus ore⁴²⁹*

Pindare...Quiconque s'attache à rivaliser avec lui, Julle, s'appuie sur des ailes liées par la cire grâce à l'aide de Dédale et donnera son nom à la mer transparente.

428 O. Ricoux, Horace, *Odes, op. cit.*, p. 268, précise que Julle Antoine deviendra consul en 10 avant J.-C., mais qu'il sera, en 2 avant J.-C., condamné à mort pour adultère avec Julie, la fille d'Auguste.

429 Horace, *Carm.* IV, 2, v. 1-8.

À l'instar du torrent dévalant la montagne, que les pluies ont nourri par-dessus ses rives connues, bouillonne et s'élanche, immense, Pindare à la bouche profonde

Notons qu'au seuil du poème, le nom *Pindarum* et le verbe *aemulari* se font face. Ils sont respectivement mis en relief, l'un par sa position première, l'autre en fin de vers. D'emblée, la thèse de l'ode semble posée : Pindare est inimitable et tenter de se faire son émule est une gageure. Horace compare d'ailleurs les rivaux potentiels du poète thébain à Icare qui, après avoir revêtu les ailes de plumes et de cire confectionnées par Dédale, oublie les recommandations de son père de ne pas trop s'approcher de l'eau, en raison de l'humidité qui pourrait alourdir et endommager ses ailes, ni du soleil à cause de la chaleur qui pourrait faire fondre la cire liant les plumes entre elles. Icare, par un acte d'*hubris*, oublie l'interdit et prend trop d'altitude. Lorsque la cire fond, ses ailes ne peuvent plus le soutenir et il est précipité dans la mer qui porte, depuis, son nom.

Dans les vers 4 à 8, Horace dépeint une hypotypose du style pindarique, semblable à un fleuve tumultueux. À l'image du destin tragique d'Icare qui perd la vie dans les flots, le sort des émules du poète grec n'est autre que de se confronter à l'échec. Pindare, quant à lui, est comparé à un torrent débordant de son lit : il balaie tout sur son passage et ne laisse aucune chance aux petits cours d'eau, moins impétueux⁴³⁰, qui souhaiteraient rivaliser avec lui. Selon R. Glinatsis, cette assimilation du Thébain à un fleuve dévalant les pentes montagneuses renferme un motif prééminent de l'inspiration : « Le paysage représentant une montagne d'où s'écoule une rivière rappelle en effet le topos hésiodique de l'Hélicon et la rencontre du poète avec les Muses rapportée au seuil de la Théogonie »⁴³¹. De plus, le mouvement descendant de l'eau, reproduit par le participe *decurrens*, est pour lui « semblable à la descente symbolique de l'inspiration, qui, après avoir pris son élan depuis la sphère divine, rejoint le monde terrestre et vient gagner le *uates* »⁴³². Le style de Pindare serait donc inégalable et tout être désireux de l'imiter et de le surpasser verrait son dessein voué à l'échec.

430 On peut trouver un écho à cette image de la source pindarique qui dépasse de loin les petits cours d'eau aux vers 9-11 de l'*Épître* I, 3, dans laquelle Horace s'enquiert de Titius, auprès de Julius Florus : *quid Titius, Romana breui uenturus in ora, / Pindarici fontis qui non expalluit haustus, / fastidire lacus et riuos ausus apertos ?*

431 GLINATSI, R., « De la satire I, 4 à l'*Épître aux Pisons* : modalités et cohérence du discours critique horatien », p. 7, *Camena* n°12, juin 2012.

432 *Ibid.*, p. 8.

Aux vers suivants, Horace énumère, dans un propos qui ne dissimule pas son admiration à l'égard de son prédécesseur grec, les différents genres dans lesquels Pindare s'est illustré. Le poète grec a fait montre d'un tel talent dans l'ensemble de son œuvre, très variée de surcroît, qu'il mérite les lauriers d'Apollon, dieu protecteur des poètes :

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

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

*siue quos Elea domum reducit
palma caelestis pugilemque equomque
dicit et centum potiore signis
munere donat,*

*flebili sponsae iuuenemque raptum
plorat et uiris animumque moresque
aureos educit in astra nigroque
inuidet Orco⁴³³.*

digne de recevoir en don le laurier d'Apollon, soit qu'à travers ses dithyrambes audacieux, il déroule des mots nouveaux et se laisse emporter par des rythmes affranchis de lois, soit qu'il chante les dieux et les rois, sang des dieux, par qui tombèrent, sous une juste mort, les Centaures, par qui tomba la flamme de la Chimère qui inspire l'effroi, soit qu'il célèbre le pugiliste ou le cavalier que la palme d'Élide ramène chez eux égaux aux dieux célestes et les honore plus puissamment que ne le feraient cent statues, soit qu'il pleure le jeune

433 Horace, *Carm.* IV, 2, v. 9-24.

homme ravi à sa fiancée qui verse des larmes, qu'il élève vers les astres ses forces, son âme, ses mœurs d'or et les soustraie au regard du noir Orcus.

Pour Horace, Pindare doit sa grandeur non seulement à la puissance de son style, mais aussi aux genres divers dans lesquels il a excellé et grâce auxquels il a inscrit son nom dans l'éternité. Le premier est celui des dithyrambes où le Thébain, suivant la tradition, fait usage de rythmes libres et variés. Horace fait également référence aux chants mythologiques qui célèbrent les dieux et les rois qui sont liés aux premiers par le sang, qui se sont illustrés dans des rixes aussi rudes que périlleuses. Le premier combat dont Horace fait mention est celui que les Lapithes, peuple des montagnes de Thessalie, ont mené contre les Centaures, créatures mi-hommes, mi-chevaux, issues d'Ixion et de Néphélé, lors des noces de leur roi, Pirithoüs, et d'Hippodamie. La victoire des Lapithes engendre la fuite des Centaures hors de Thessalie ainsi que leur refuge dans la région du Péloponnèse. Le second est le combat qu'a mené Bellérophon, fils de Glaucos et d'Eurymède, monté sur Pégase, contre l'effroyable Chimère, créature hybride à la tête de lion, au corps de chèvre et à la queue de serpent. Ensuite, il en vient aux épinicies, et plus spécifiquement aux *Olympiques*, puisqu'il cite les athlètes vainqueurs aux jeux de combats ou de courses, qui ont remporté la palme « d'Élide », c'est-à-dire des jeux olympiques. Enfin, Horace fait sans doute référence aux thrènes, aux chants de deuil, de Pindare. Ce qui est admirable, c'est que, par sa poésie, le poète thébain permet à celui qu'il célèbre dans ses vers, le *laudandus*, d'être soustrait au « Noir Orcus »⁴³⁴, donc d'échapper à la règle universelle de la mort qui touche tout être, et lui fait don de l'immortalité.

Après cette longue énumération, Horace entreprend d'expliquer, de façon imagée, les raisons pour lesquelles il ne pourrait prendre Pindare pour modèle. Alors qu'il loue les dons poétiques exceptionnels du Thébain, Horace se met en scène dans une comparaison négative :

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

434 L'adjectif *nigro* qui qualifie le nom d'Orcus n'est pas sans rappeler l'adjectif *furuae* attribué à Proserpine au vers 21 de l'Ode II, 13.

*grata carpentis thyma per laborem
plurimum circa nemus uuidique
Tiburis ripas operosa paruus
carmina fingo*⁴³⁵.

Un souffle puissant soutient le cygne dircéen, Antoine, à chaque fois qu'il monte vers les hauts nuages ; mais moi, à la manière coutumière de l'abeille du Matinus, qui butine laborieusement le thym odorant d'un endroit à l'autre du bois épais, et sur les rives du frais Tibur, je façonne, humble que je suis, des vers laborieux.

Pindare est représenté sous les traits du « cygne dircéen ». Il est un poète aérien qui parvient à atteindre les nuées sans effort. Son œuvre est celle de l'élévation et de la hauteur. Son esprit est tourné vers les cieux et ses odes, d'inspiration divine, ont toujours un mouvement ascendant. En revanche, selon le procédé rhétorique de la priamèle se manifestant par la présence du pronom *ego*, Horace se dépeint de façon contrastée par rapport à l'image de Pindare, revêtu de la petitesse et de l'humilité de l'abeille du Matinus qui butine⁴³⁶. Comme elle, il va chercher son inspiration à des sources variées. Le labeur et l'effort lui sont nécessaires pour composer sa poésie, qu'il doit sans cesse remettre sur l'ouvrage. La métaphore animale dont Horace use semble proposer une hiérarchie entre les genres et les styles des deux poètes. La dichotomie se lit dans des adjectifs tels que *altos* ou *paruus*, et dans des formes verbales telles que *leuat* ou *carpentis*. De prime abord, Horace donne l'impression de dévaloriser le chant éolien – poésie humble à l'inspiration légère – dans le sillage duquel il affirme pourtant, à plusieurs reprises, se placer pour la composition de ses *Odes*, face au sublime de la poésie pindarique. Un doute est alors permis à la lecture de ce poème.

En effet, alors même qu'Horace se défend de tout essai d'*aemulatio Pindari*, il est frappant que les vingt-quatre premiers vers de l'*Ode* IV, 2 « exhibent en fait un ensemble de procédés caractéristiques de la poésie pindarique »⁴³⁷. Cette idée est également soulignée par A. Thill : « Aussi cet éloge est-il un cas très intéressant d'*imitatio* dans les vers mêmes où il

435 Horace, *Carm.* IV, 2, v. 25-32.

436 Cette métaphore de l'abeille qui butine est ancienne. On la trouve chez Callimaque, dans la *Réponse aux Telchines*. Elle vaut surtout pour figurer l'imitation de plusieurs modèles (voir *infra*, p. 147). Elle sera reprise plus tard par Sénèque.

437 GLINATSI, R., *op. cit.* [2012], p. 8.

refuse l'*aemulatio* de Pindare »⁴³⁸ et par G. Bitto : « den paradoxen Sachverhalt [...], dass sich Horaz Pindaraemulatio in einer Auswahlimitatio vollzieht »⁴³⁹. Horace fait donc sciemment usage de la *praeteritio*, procédé stylistique qui consiste à déclarer qu'on ne dira pas quelque chose alors qu'on le fait tout de même. Tandis qu'il dit se ranger du côté d'une poésie humble, légère et laborieuse, c'est dans un style élevé qu'Horace entreprend de décrire la poésie pindarique. Ainsi naît une longue période au début de la deuxième strophe qui court jusqu'à la fin de la sixième. Lorsqu'il compare Pindare à un cours d'eau impétueux que rien n'arrête, l'emphase des vers 5 à 8 et l'enchaînement des verbes *feruet* et *ruit* (v. 7) miment l'effervescence du style du Thébain. De même, la construction croisée, qui réunit les termes *immensus*, *profundo*, *Pindarus* et *ore* (v. 7-8), souligne la majesté du poète et l'amplitude des vers qu'il prononce. Le mouvement des quatre strophes dans lesquelles Horace énumère les différents thèmes traités dans l'œuvre pindarique, sans cesse relancé par *seu*, *siue* ou *-ue*, semble, lui aussi, suivre celui du fleuve qui, gonflé par les pluies, sort de son lit. On peut également noter le ton solennel qu'apporte l'adjectif verbal *donandus* (v. 9) dans la description du couronnement du poète thébain par Apollon, les références mythologiques aux combats contre les Centaures et contre la Chimère qui, par la *uirtus* qu'elles dépeignent, ajoutent au sublime du tableau ou encore l'emphase des vers 17-18 qui rappelle celle des première et deuxième strophes. On peut ajouter, avec G. Bouchaud, que « la comparaison frappante avec un élément naturel (v. 5 : *monte decurrens uelut amnis*) trouve un écho chez Pindare qui décrit lui-même son art comme une flamme ardente (*O. 9.34*)⁴⁴⁰. Un comparatif "pindarisant" comme *centum potiore signis* (v. 19) fait allusion au début de la *Néméenne* 5⁴⁴¹ »⁴⁴². Tandis qu'il affirme ne pas avoir les forces poétiques requises pour rivaliser avec son prédécesseur grec, Horace pindarise. Son imitation relève du *modello codice* défini par G. B. Conte : il s'agit d'une imitation de structure, distillée à divers endroits de l'*Ode* IV, 2 et qui n'est perceptible que pour celui qui sait lire entre les lignes et qui va au-delà de la lecture première du poème où la *recusatio* s'impose.

Une deuxième *recusatio* est d'ailleurs lisible dans cette *Ode* IV, 2 : Horace affirme ne pas pouvoir honorer la demande de Julle Antoine de composer une ode en l'honneur

438 THILL, A., *op. cit.*, p. 216.

439 BITTO, G., *op. cit.*, p. 423.

440 Pindare, *O. 9. 34* : μαλεραῖς ἐπιφλέγων αἰοδαῖς.

441 Pindare, *N. 5. 1-2* : οὐκ ἄωδριαντοποιός εἰμ', ὥστ' ἐλινύσοντα μ' ἐργάζεσθαι ἀγάλματ' ἐπ' αὐτᾶς βαθμίδος / ἔσταότ'.

442 BOUCHAUD, G., *op. cit.* [2016], p. 256.

d'Auguste, qui sera de retour à Rome en 13 avant J.-C., après avoir combattu et repoussé les Germains au-delà du Rhin. Il affirme que c'est à son destinataire, Julie Antoine, qui s'est d'ores et déjà illustré dans la poésie à l'inspiration élevée – il est l'auteur d'une épopée célébrant les exploits de Diomède –, d'écrire un hymne à Auguste. Toutefois, de nouveau, cette *recusatio* va de pair avec un effet de *praeteritio* :

*Concines maiore poeta plectro
Caesarem, quandoque trahet ferocis
per sacrum cliuum merita decorus
fronde Sygambros ;*

*quo nihil maius meliusue terris
fata donauere bonique diui
nec dabunt, quamuis redeant in aurum
tempora priscum.*

*Concines laetosque dies et urbis
publicum ludum super impetrato
fortis Augusti reditu forumque
litibus orbum⁴⁴³.*

C'est toi qui chanteras César, poète au plectre plus puissant, quand, orné de la couronne de feuillages méritée, il traînera, tout au long de la pente sacrée, les farouches Sygambres ; rien de plus grand, rien de meilleur que lui n'a été et ne sera jamais offert à la terre par les destins et les dieux pleins de bonté, quand bien même les âges reviendraient vers l'or des temps anciens.

C'est toi qui chanteras les jours de liesse, les jeux publics qui seront donnés dans la ville après le retour enfin obtenu du vaillant Auguste et le forum dépourvu de procès.

Par l'anaphore du verbe au futur *concines* (v. 33 et 41), Horace délègue à Julie Antoine, poète dont il prétend juger les vers plus puissants que les siens (*maiore poeta*

443 Horace, *Carm.* IV, 2, v. 33-44.

plectro, v. 33), la responsabilité de chanter la grandeur de l'empereur Auguste dont le retour est depuis si longtemps attendu. Il doit, selon lui, être le *laudator* de cet événement. Cependant, dans ces trois strophes, loin de se résoudre au silence, Horace donne des conseils à Julie Antoine quant au contenu du poème qu'il devra écrire et qu'il est déjà lui-même en train de composer. Alors qu'il feint de céder la parole au destinataire de son ode, il incarne ses mots en la *persona* du poète épique et ébauche la célébration que le retour d'Auguste mérite. Ce procédé est nommé « prosopopée anticipative »⁴⁴⁴ par G. Bouchaud. Horace ne se considère donc nullement comme inférieur à Julie Antoine ; lui aussi a tout le talent requis pour être à la hauteur de l'événement à louer. C'est pourquoi, le vers 45, *si quid loquar audiendum*, est, selon nous, à lire ironiquement. Horace a offert, de façon anticipée, un hommage à Auguste, et il sait que sa poésie a acquis une légitimité aux yeux du peuple et de l'empereur lui-même. Sa parole ne serait donc pas moins digne d'être écoutée que celle d'un poète épique. Dans ces vers, est lisible, en filigrane, une forme de « transgénéricité »⁴⁴⁵ due à l'entremêlement des vers lyriques et de la poésie épique à venir. Nous ne saurions, de fait, abonder dans le sens de J. Perret, lorsqu'il écrit : « Aussi, Horace ne se récusé pas seul, il ne s'efface pas devant un autre poète lyrique, il récusé les possibilités du lyrisme. Il conseille pour la cérémonie une poésie de ton plus solennel, un poème en hexamètres, très certainement, du genre de ceux où Jullus Antonius, nous disent les scholies, s'était déjà illustré »⁴⁴⁶. La lyrique n'est pas inférieure à quelque autre genre que ce soit. Les genres épique et lyrique ne sont ni à opposer, ni à hiérarchiser. Les voix des poètes qui les représentent sont amenées à se confondre.

Le verbe *canam* (v. 47) souligne également le désir d'Horace d'élever sa voix et de participer à la célébration du triomphe d'Auguste. Comme n'importe quel membre de la foule, il chantera : *O sol pulcher, o laudande !* (v. 46-47) ou encore *io Triumphe !* (v. 49-50). Dans les quatre dernières strophes de l'*Ode* IV, 2, Horace se tourne à nouveau vers la poésie de Pindare, dans son aspect performatif et choral. La perspective des festivités liées au triomphe augustéen lui permet, en tant que poète romain, de créer l'illusion de la performance des poèmes pindariques. La procession puis le sacrifice dépeints sont scandés, au moins dans le cadre des vers horatiens⁴⁴⁷, par des chants et de la musique. Aussi Horace saisit-il, ici encore,

444 BOUCHAUD, G., *op. cit.*, [2016], p. 256.

445 Voir *supra*, p. 93.

446 PERRET, J., *op. cit.*, p. 174.

447 L. ATHANASSAKI, dans « *Pindarum quisquis studet aemulari* : Greek and Roman civic performance contexts (Pindar's *Fourth and Fifth Pythians* and Horace's *Odes* 4.2) », dans B. Delignon, N. Le Meur, O. Thévenaz (dir.), *La poésie lyrique dans la cité antique. Les Odes d'Horace au miroir de la lyrique grecque*

l'occasion de dire, en filigrane, son admiration pour Pindare et sa fascination pour la performance offerte par les événements civiques, culturels et cultuels à la poésie lyrique archaïque grecque.

Dans l'*Ode* IV, 2, se manifeste donc l'ambiguïté d'Horace à l'égard de l'œuvre de Pindare. Alors qu'il nie avoir jamais tenté de se faire l'émule du Thébain, son ode revêt les hauts accents du « cygne dirécéen ». R. Glinatsis écrit que, s'il semble y avoir « une rupture entre l'énoncé du poème et la stratégie énonciative adoptée ; cette rupture n'est, selon nous, qu'apparente [...] son objectif n'est pas de surpasser Pindare, mais d'apparaître comme son incarnation romaine, d'être le premier à « annexer le chant [pindarique] aux cadences italiennes⁴⁴⁸ »⁴⁴⁹. Horace n'est pas de ceux qui s'adonnent à une *imitatio* sans création. De plus, l'*aemulatio* est une pratique qu'on peut situer entre la Grèce et Rome, mais qui ne saurait trouver sa place entre deux individus seulement. La *contaminatio* doit aller de pair avec l'*aemulatio*⁴⁵⁰. Ici, Horace sait qu'il échappera à une imitation stérile puisque ses inspirations sont multiples ; dans l'*Ode* IV, 2 sont présents Sappho à travers l'emploi de la strophe sapphique, Pindare et Callimaque. Les vers horatiens sont en effet empreints de l'esthétique callimachéenne : du principe de la *recusatio* d'abord, mais aussi de l'allusion et du programme. Comme l'affirme G. Bouchaud, « le pseudo-aveu d'une impuissance poétique dissimule d'habiles transgressions génériques où se mêlent en une nouvelle harmonie la métrique éolienne, le style pindarique et la concision hellénistique »⁴⁵¹. A. Thill, en 1979, soulignait déjà que : « l'influence de Callimaque a fait contrepoids à celle de Pindare »⁴⁵². À travers cet entremêlement de modèles, Horace se fait l'héritier de la « transgénéricité », de la *uarietas* et de la *libertas* hellénistiques. L'*Ode* IV, 2 se veut donc métapoétique : le poète y dépeint ses *Carmina* comme un *genus mixtum*.

archaïque, Lyon, De Boccard, Collection Etudes et Recherches sur l'Occident Romain, 2016, pp. 131-158, souligne le rapprochement qui peut être opéré entre la cérémonie du triomphe décrite dans l'*Ode* IV, 2 et l'*Ara Pacis*. Elle précise que ceux qui observent les murs nord et sud de cette dernière seront sans nul doute surpris, s'ils ont le chant d'Horace en tête, par l'absence de musiciens : « Music has a very marginal position in this great procession. It is represented only on the front side of an *acerra* featuring a tripod and a *tibia*-player that a *camillus* holds. One would not expect the Senate and Augustus to opt for comasts in this grand procession, but in view of Horace's recommendation to Iullus, one might expect a *cithara* – or *tibia*-player. Musicians are also absent from the small frieze on the altar featuring the same or a different procession, but there may have been some in the parts that are now lost or badly damaged. Be that as it may, the presence of music is strikingly minimal and marginal in the monument as it stands now ».

448 Horace, *Carm.* III, 30, v. 10-14.

449 GLINATSI, R., *op. cit.* [2012], p. 8.

450 Voir *supra*, p. 59.

451 BOUCHAUD, G., *op. cit.* [2016], p. 257.

452 THILL, A., *op. cit.* [1979].

L'influence callimachéenne se lit notamment dans l'image de l'abeille du *Matinus* sous les traits de laquelle Horace se dépeint. Il affirme que sa poésie est le fruit d'un travail assidu et laborieux, comme en témoignent les expressions *per laborem* (v. 29) et *operosa carmina* (v. 31-32). Elles soulignent également le goût pour Horace d'une poésie travaillée et raffinée, telle qu'elle se manifeste au sein des préceptes de Callimaque. Nous pouvons donc dire, avec R. Glinatsis, que la présence de Callimaque et des μέλισσαι est lisible dans cette image de l'abeille à l'œuvre. En effet, à la fin de l'*Hymne à Apollon*, ces dernières font don à Déô de quelques gouttes qui émanent de la source sacrée :

Ἀσσυρίου ποταμοῖο μέγας ῥόος, ἀλλὰ τὰ πολλὰ
 λύματα γῆς καὶ πολλὸν ἐφ' ὕδατι συρφετὸν ἔλκει.
 Δηοῖ δ' οὐκ ἀπὸ παντὸς ὕδωρ φορέουσι μέλισσαι,
 ἀλλ' ἥτις καθαρὴ τε καὶ ἀχράαντος ἀνέρπει
 πίδακος ἐξ ἱερῆς ὀλίγη λιβάς, ἄκρον ἄωτον⁴⁵³.

Du fleuve assyrien aussi le cours est puissant, mais il traîne bien des terres souillées, bien du limon dans ses ondes. A Déô ses prêtresses ne portent pas l'eau de tout venant, mais celle-là qui sourd, nette et limpide, de la source sacrée, quelques gouttes, pureté suprême⁴⁵⁴.

R. Glinatsis tire alors la conclusion suivante de ces vers : certes, le terme *paruus*, employé au vers 31, traduit un souci d'humilité ; seulement, on peut aussi y voir « l'indice d'un positionnement critique, privilégiant l'œuvre concise (le *paruum opus*) »⁴⁵⁵. L'esthétique callimachéenne est donc au cœur des vers de l'*Ode IV*, 2⁴⁵⁶.

Notons que cette même métaphore animale est déjà présente dans la *X^e Pythique* de Pindare, lorsque ce dernier insiste sur la variété des rythmes dont il use :

Ἐγκωμίων γὰρ ἄωτος ὕμνων
 ἐπ' ἄλλοτ' ἄλλον ὅτε μέλισσα θύνει λόγον.

453 Callimaque, *Hymne à Apollon*, 108-112.

454 Cette traduction, reprise à Robin Glinatsis (*op. cit.*, [2012], p. 10), est empruntée à la CUF.

455 GLINATSI, R., *op. cit* [2012], p. 10.

456 Pour une étude approfondie de la place réservée à cette influence callimachéenne dans l'œuvre d'Horace, voir *infra*, p. 152 sqq.

L'image de l'abeille butinant de fleur en fleur pour faire son miel, comme le poète qui va et vient en se nourrissant de ses différents modèles pour créer une œuvre personnelle, est la même, pour le poète grec, comme pour le poète romain.

Les sources d'inspiration grecques sont donc nombreuses pour Horace dans l'*Ode* IV, 2. Toutefois, en insistant sur son identité – Matinus est un promontoire d'Apulie, au sud-est de l'Italie, aussi connue sous le nom de Daunie – et sur celle de Pindare – la fontaine de Dirce est située près de Thèbes, cité à laquelle le poète grec doit son surnom de « Thébain » –, Horace revendique le caractère romain de ses *Carmina* : il butine à l'alentour de nombreuses fleurs grecques, mais le miel qu'il en retire est latin.

Enfin, si Horace compare Pindare à un cygne pour souligner tout l'aspect sublime de son prédécesseur grec, n'oublions pas que, dans l'*Ode* II, 20, sûr de conquérir l'immortalité par ses vers, il décrit sa propre métamorphose en oiseau majestueux qui survole des contrées lointaines. Les comparaisons animales convoquées par Horace dans l'*Ode* IV, 2 valent aussi bien pour Pindare que pour lui-même. Celui-là n'est pas hors de portée d'imitation et celui-ci ne se revendique aucunement comme inférieur à son prédécesseur.

Cette *contaminatio*, ce mélange de trois inspirations simultanées – éolienne, pindarique et callimachéenne – tournées vers le patrimoine grec, permettent à Horace d'éviter tout échec dans son dessein poétique. En outre, s'il est un *poeta*, un *artifex* du vers, qui peut imiter le style de Pindare tout en feignant de ne jamais vouloir rivaliser avec lui, il est également un *uates* romain, capable de célébrer la gloire d'Auguste et de lui offrir, de façon anticipée, un triomphe fictif. Nombreuses sont les odes, notamment aux livres III et IV, où Horace porte l'empereur aux nues tout en se nourrissant des vers de Pindare. C'est d'ailleurs peut-être lorsqu'il imite ce prédécesseur en particulier qu'Horace est le plus romain. En se faisant l'émule d'un poète qui a su atteindre l'éternité, en inscrivant ses pas dans ceux d'un *uates* qui a gagné l'immortalité, Horace peut lui aussi y prétendre. C'est une garantie, un gage d'autorité. Bien plus, au livre IV, Horace a parfaitement conscience du fait qu'il est capable, de par son héritage poétique et de par son talent personnel, de pouvoir faire don d'immortalité. Si la poésie de Pindare dote ceux qu'elle célèbre d'un honneur plus précieux que cent statues (*et centum potiore signis / munere donat*, *Carm.* IV, 2, v. 19-20), Horace revendique aussi la valeur de la poésie qu'il entend offrir à Censorinus dans l'*Ode* IV, 8

(*carmina possumus / donare et pretium dicere muneri*, v. 11-12). À l'instar de Pindare⁴⁵⁷ et de César Auguste⁴⁵⁸, Horace appelle la Muse à ceindre son front de la couronne de lauriers : *Sume superbiam / quaesitam meritis et mihi Delphica / lauro cinge uolens, Melpomene, comam*⁴⁵⁹. De fait, son talent lui permet de soustraire ceux qu'il célèbre au regard du *niger Orcus* et d'inscrire sa poésie et son propre nom dans l'éternité de la chaîne des *uates*.

Quatre explications peuvent être apportées au choix horatien de la *recusatio*, accompagnée de la *praeteritio*. Tout d'abord, nous l'avons vu, il s'agit d'un procédé stylistique hérité des poètes hellénistiques, et notamment de Callimaque, auquel Horace accorde une place dans son *Ode* IV, 2. La *recusatio* offre une *libertas* au poète, lui permettant de mêler plusieurs inspirations – légère et élevée, mais aussi archaïque et hellénistique – et « d'équilibrer les tensions génériques »⁴⁶⁰ qui peuvent naître de la *uarietas*, de la diversité de ses sources.

Nous pouvons affirmer, avec G. Bouchaud, que le couple *recusatio-praeteritio* « constitue en outre un véritable acte de sociabilité, relevant d'une forme raffinée de politesse entre mécène et artiste, entre commanditaire et exécutant, à travers les compliments adressés aux *laudandi*, mais aussi entre collègues artistes »⁴⁶¹. En souhaitant déléguer la responsabilité de composer un poème élogieux en l'honneur du retour d'Auguste au destinataire de l'*Ode* IV, 2, tout en incarnant, par anticipation, ses mots dans la *persona* du poète épique, Horace fait de Julle Antoine son égal. Il l'intègre dans l'ensemble des *poetae docti*, nourris de la même encyclopédie, qui ont les mêmes connaissances que lui, notamment en matière de littérature grecque, qu'elle soit archaïque ou hellénistique. Cela permet donc de mettre à distance le *uulgus* pour qui Horace éprouve tant de mépris⁴⁶². Bien plus, cela offre une connivence subtile avec Auguste, destinataire indirect du *carmen* horatien, lui aussi féru d'érudition grecque et sensible au dire poétique implicite, qui ne tombe pas dans la flagornerie⁴⁶³.

457 Horace, *Carm.* IV, 2, v. 9 : *laurea donandus Apollinari*.

458 *Ibid.*, v. 35 : *per sacrum cliuum merita decorus / fronde*.

459 Horace, *Carm.* III, 30, v. 14-16.

460 BOUCHAUD, G., *op. cit.* [2016], p. 258. Il souligne d'ailleurs, p. 260 : « Horace dans sa pratique poétique se montrerait donc moins conservateur que l'Horace théoricien des conventions littéraires, puisqu'il ne pose de limites que pour mieux les franchir ».

461 *Ibid.*, p. 258.

462 Horace, *Carm.* III, 1, v. 1.

463 Le recours à la *recusatio* afin de rendre hommage à Auguste ne devait pas être pour déplaire à ce dernier. G. Bouchaud (*op. cit.* [2016], p. 258) rappelle que l'une des maximes préférées de l'empereur est reprise dans l'*Ode* III, 2 (v. 25-26), *est et fidei tuta silentio / merces*. Il précise que c'est un emprunt à Simonide de Céos (fr. 582 Page), mais qu'Horace avait sans doute en tête également la *Néméenne* 5 de Pindare (v. 18) : *καὶ τὸ σιγᾶν πολλάκις ἐστὶ σοφώτατον ἀνθρώπω νοῆσαι*.

En outre, cette complicité entre Horace et ses destinataires s'étend au lecteur *doctus* qui possède le même bagage littéraire et culturel que le poète. Horace compte sur ce lecteur qui le connaît et qui a les mêmes savoirs que lui pour ne pas s'arrêter à la première lecture, pour la dépasser et découvrir, à travers « l'*arte allusiva* », le sens caché et profond de son ode. Ce jeu littéraire, hérité des Alexandrins, ne saurait donc être réduit au repérage de quelques reprises verbales – le *modello esemplare* défini par G. B. Conte –, il conduit le lecteur érudit, miroir du poète *doctus*, au décryptage du sens qu'Horace a donné à son ode et en cela, à l'essence substantielle du dessein lyrique horatien.

Enfin, la *recusatio*, liée à la *praeteritio*, permet de mettre en relief le lien créé par Horace entre les pratiques civiques et religieuses, pourtant si différentes, de la société romaine augustéenne et celles de la Grèce archaïque. En affirmant que Pindare ne peut être imité dans tous ses aspects, ce n'est pas son talent qu'Horace remet en cause. L'une des raisons réside dans le fait que le poète romain ne peut rendre pleinement compte, au I^{er} siècle avant J.-C., d'une pratique performative et chorale archaïque qui n'a pas son équivalent dans la société romaine d'Auguste et qui, de surcroît, était sans doute mal connue. Tout en sachant qu'ils n'évoluent pas dans les mêmes contextes, Horace est toutefois à même de s'adonner à l'imitation pindarique, de créer l'illusion de la performance et ainsi de tisser un lien entre la Grèce et Rome.

Cette quatrième explication à la présence de la *recusatio* dans cette ode peut être interrogée plus avant. L. Athanassaki, dans son article « *Pindarum quisquis studet aemulari* : Greek and Roman civic performance contexts (Pindar's *Fourth and Fifth Pythians* and Horace's *Odes* 4.2), considère que la *recusatio* ne peut concerner la diction – Horace n'étant en rien inférieur, ni au poète thébain, ni à Julie Antoine –, mais qu'elle a à voir avec la différence de contextes dans lesquels Horace et Pindare composent leurs poèmes. Elle prend donc la *recusatio* horatienne au pied de la lettre, laissant la *praeteritio* de côté puisqu'elle concerne essentiellement le style. Selon elle, l'*aemulatio* pindarique est donc possible, mais uniquement dans une certaine mesure. Le danger auquel elle peut mener est lié à la différence d'arrière-plan culturel et sociopolitique qui existe entre les deux poètes⁴⁶⁴. En effet, le mode d'interaction entre le *laudator* et le *laudandus* dans la poésie pindarique ne saurait être projeté dans la Rome du I^{er} siècle avant J.-C., sous Auguste. L. Athanassaki prend pour exemples les

464 ATHANASSAKI, L., *op. cit.*, p. 132 : « My focus will be on the kind of celebration that Pindar and Horace depict and on the different communicative strategies that they adopt, which [...] result from the different sociopolitical background to which the two poets respectively respond ».

Quatrième et Cinquième Pythiques dans lesquelles Pindare s'adresse directement au roi, en tant que *philos*, à la deuxième personne du singulier. En parcourant les *Carmina* d'Horace, nous constatons qu'il ne s'adresse directement à Auguste que dans l'*Ode* I, 2⁴⁶⁵ et dans le livre IV. Dans toutes les autres odes des trois premiers livres, Horace parle d'Auguste, sans jamais l'apostropher. Mais surtout, ce qui est remarquable, c'est que Pindare formule des admonestations au roi, par exemple à Arcésilas, aux vers 263-276 de la *Quatrième Pythique*, afin de l'exhorter à réintégrer Damophile, exilé politique, dans sa contrée de Cyrène.

Horace doit avoir en tête ces vers pindariques lorsqu'il entreprend de composer le *Carmen* IV, 2. Or, nous pouvons affirmer, avec L. Athanassaki, qu'Auguste n'aurait sans doute pas apprécié, pour fêter son triomphe sur les Germains, à son retour en 13 avant J.-C., un poème à la manière de ceux que Pindare composait en son temps pour les rois et les tyrans. De même, le *komos* qu'on rencontre si souvent dans l'œuvre du poète thébain qui en fait don à ceux qu'il loue, ne conviendrait pas à l'image publique que l'empereur romain souhaite entretenir. Horace affirme qu'il est donc possible de se nourrir de l'inspiration pindarique, mais le péril dont il essaie de prémunir Julie Antoine concerne l'écart sociopolitique qui règne entre l'époque de Pindare et le I^{er} siècle avant J.-C. Quand Horace compose l'*Ode* III, 4, il s'inspire notamment de la *Première Pythique* que le poète thébain adressait à Hiéron. Si E. Fraenkel⁴⁶⁶ souligne la différence de nature entre la tradition chorale des événements civiques et religieux de la Grèce archaïque et la dimension plus littéraire des *Odes* d'Horace, héritières des pratiques hellénistiques, L. Athanassaki précise que la différence majeure entre Horace et Pindare n'est pas seulement d'ordre musical. Horace doit éviter toute admonestation, tout avertissement ou toute remontrance, aussi solennels et bienveillants soient-ils⁴⁶⁷. Un contraste réside donc dans la différence de statut entre les deux poètes lyriques et c'est sans nul doute quant à cet unique point que l'*aemulatio Pindari* paraît impossible aux yeux d'Horace.

Pindare est donc une autre source grecque archaïque à laquelle Horace va puiser son inspiration lyrique. Toutefois, il s'agit d'un modèle plus controversé que ne le sont les poètes éoliens, Alcée et Sappho. La *recusatio-praeteritio* du *Carmen* IV, 2 donne à Horace la possibilité d'équilibrer la variété des genres dont il se nourrit dans sa poésie, de créer une

465 Horace, *Carm.*, I, 2, v. 52 : *te duce, Caesar*.

466 FRAENKEL, E., *op. cit.* [1957].

467 En cela, pour L. Athanassaki, la stratégie encomiastique d'Horace se révèle plus proche des éloges tels que composés dans la poésie hellénistique (*op. cit.*, p. 144).

connivence avec ses destinataires et le lecteur *doctus* et de combler la différence performative qui règne entre ses *Odes* et celles de Pindare, tout en faisant montre de la valeur de son génie poétique. En suivant les traces du Thébain qui a su faire don de l’immortalité à ses *laudandi* et la gagner pour lui-même, et confiant en ses propres capacités lyriques, Horace sait qu’il est, lui aussi, capable de cette double éternité. Toutefois, il convient d’être prudent. Le risque principal qu’encourt le poète romain qui souhaite se faire l’émule de Pindare est de commettre un faux-pas dans le contexte sociopolitique qui est le sien. Le statut du poète lyrique qu’Horace adopte doit être en adéquation avec les attentes de son empereur et de son temps.

5. « L’influence de l’esthétique callimachéenne »⁴⁶⁸ dans les *Odes*

Certains critiques considèrent qu’un profond sentiment d’anti-alexandrinisme émane de l’œuvre d’Horace. Son origine remonterait à l’enfance, au temps où il était l’élève du *grammaticus* Orbilius Pupillus. Dans la classe de ce dernier, Horace se familiarise avec les auteurs de la tradition italienne – notamment Livius Andronicus – et est détourné de la tentation de l’hellénisme, que son maître d’école juge inconvenant⁴⁶⁹. Il étudie les Latins qui étaient alors classiques, de Naeivius à Lucilius, ainsi que certaines œuvres grecques telles que les épopées homériques et les tragédies. Cependant, Orbilius laisse de côté les poètes alexandrins qu’il trouve trop raffinés et dont l’étude en classe lui paraît inappropriée. Un peu plus tard, une fois devenu adolescent, Horace se serait essayé à l’écriture de vers grecs – sans doute des épigrammes proches de celles de l’*Anthologie* –, mais il y aurait renoncé après une apparition de Quirinus⁴⁷⁰. Aussi des critiques comme D’Alton⁴⁷¹, Campbell⁴⁷², Frank⁴⁷³,

468 Référence au titre de l’ouvrage de D. J. Coffta, *The Influence of Callimachean Aesthetics on the Satires and Odes of Horace*, The Edwin Mellen Press, New York, 2001.

469 GRIMAL, P., *Horace*, pp. 11-13.

470 Ce n’est toutefois pas le fait qu’il écrive des pièces dans le goût de l’*Anthologie* que lui aurait reproché Quirinus, en songe. Il aurait indiqué au jeune Horace qu’il était inutile et sot de gonfler encore les rangs déjà bien fournis des poètes grecs, autant qu’il serait inutile et sot de porter du bois dans la forêt.

471 D’ALTON, J. F., in *Horace and His Age : A Study in Historical Background*, Londres, 1917, p. 282 : « Horace wished to free himself from the suspicion of any taint of Alexandrianism ».

472 CAMPBELL, A. Y., in *Horace*, Londres, 1924, p. 139, concédait à contrecœur que les thèmes et le style de l’*Épode* 5 étaient dans la veine des pièces poétiques alexandrines, mais il conclut en précisant qu’il s’agissait d’une aberration pour Horace « who was the least open to Alexandrian influences of all the Latin classic poets ».

473 FRANK, T., *Catullus and Horace*, New York, 1928.

Glover⁴⁷⁴ ou Syme⁴⁷⁵ pensent-ils que l'alexandrinisme est par trop éloigné du dessein lyrique d'Horace et vont-ils même jusqu'à prêter au poète romain une forme de dédain, de mépris à l'égard de cette source d'imitation potentielle. Parmi ces critiques, certains jugent même que l'emploi conjoint de modèles grecs archaïques et alexandrins est impossible tant ils considèrent ces deux inspirations comme aux antipodes l'une de l'autre. À leurs yeux, Horace a nécessairement dû opérer un choix et c'est vers la poésie éolienne, et notamment vers Alcée et Sappho⁴⁷⁶ qu'il s'est tourné.

Pourtant, dès le début du XX^e siècle, R. Reitzenstein⁴⁷⁷ en 1908 et G. Pasquali⁴⁷⁸ en 1920 ont les premiers mis en lumière la présence de la poésie hellénistique dans l'œuvre d'Horace. Pour Reitzenstein, il n'existait pas, dans l'esprit des poètes alexandrins, l'idée d'un tel abîme entre leur propre poésie et celle de leurs prédécesseurs. Commager⁴⁷⁹ considère qu'Horace lui-même ne validerait en aucun cas une telle théorie visant à opposer hostilement diverses sources d'inspiration, entre lesquelles il faudrait choisir. Quant à nous, nous ne pensons pas qu'Horace ait pu éprouver quelque animosité ou dédain que ce soit à l'encontre des poètes hellénistiques ou de leurs successeurs, les *poetae noui*. Certains commentateurs ont en effet voulu lire, aux vers 17-19 de la *Satire I*, 10, le mépris d'Horace dans ce qu'ils considèrent comme une attaque explicite à l'encontre de Calvus et Catulle : « [...] *quos neque pulcher / Hermogenes umquam legit, neque simius iste / nil praeter Caluom et doctus cantare Catullum* »⁴⁸⁰. Or, dans ces vers, ce ne sont pas les deux poètes néotériques qui sont visés, mais bien plutôt Hermogenes Tigellius et Demetrius, soit en tant que « vils imitateurs » des deux poètes⁴⁸¹, soit – et cette hypothèse est davantage celle d'A. Thill⁴⁸² – en tant que chanteurs qui n'ont à la bouche que leurs vers. Loin de mépriser les *poetae noui*, Horace

474 GLOVER, T., *Horace*, Cambridge, Mass. 1932.

475 SYME, R., *The Roman Revolution*, Oxford, 1939, p. 255, prête à Horace « a healthy distaste both for archaism and for Alexandrianism ».

476 C'est par exemple, l'avis d'O. Ricoux (Horace, *Odes*, *op. cit.* p. XX). Puisque Horace espère se voir consacré en tant que *lyricus uates*, « [...] il va rompre avec l'alexandrinisme dont il dédaigne les vers, les estimant trop étroitement liés à une poésie mondaine, pour remonter aux sources de la tradition lyrique ». Elle invoque comme argument le fait que le vers phalécien, qu'on rencontre souvent dans l'œuvre de Catulle, ne soit pas employé une seule fois par Horace dans ses *Odes*.

477 REITZENSTEIN, R., *Horaz und die hellenistische Lyrik*, *Neue Jahrb. Klass. Alt.* 21, 1908.

478 PASQUALI, G., *op. cit.*, 1920.

479 COMMAGER, S., *op. cit.*, 1962.

480 Horace, *Serm.* I, 10, v. 17-19 : « [...] ces auteurs que n'a jamais lus le bel Hermogène, que n'a jamais lus ce singe qui n'a rien appris à chanter, si ce n'est Calvus ou Catulle ».

481 Mc DERMOTT, E. A., *op. cit.*, p. 1655 : « The nub of the latter argument (and the point is certainly a valid one) is that the insult here is aimed not at the neoterics Catullus and Calvus themselves, but at their ape-like followers, in other words, at one of those tiresome and second-rate neoteric epigones that lived on in Horace's own day, a member of the *seruum pecus* of *imitatores* later attacked by Horace so vituperatively ».

482 THILL, A., *op. cit.*, p. 421.

semble, aux vers 386-390 de son *Ars Poetica*, identifier sa démarche esthétique à celle d'Helvius Cinna⁴⁸³ – ami de Catulle et d'Asinius Pollion et élève de Parthénios de Nicée – qui a pris soin de garder et de retravailler consciencieusement sa *Zmyrna* pendant neuf ans, avant de la publier⁴⁸⁴.

Horace doit avoir pleinement conscience de l'importance des poètes hellénistiques dans la tradition littéraire grecque et latine. Si ces poètes ont composé leurs propres vers, ils ont également catalogué les œuvres de leurs prédécesseurs, comme Callimaque l'a fait dans ses Πίνακες, lorsqu'il était le bibliothécaire de la bibliothèque d'Alexandrie. De même, des auteurs comme Porcius Licinus, Quintus Lutatius Catulus ou encore Laevius, qui ont ouvert la voie aux *poetae noui*, ont permis de faire connaître la poésie alexandrine à Rome, puis les lyriques archaïques grecs. Horace a d'ailleurs découvert ces derniers sous le prisme de la poésie hellénistique, et il le sait. Qu'il ait pu poursuivre l'alexandrinisme d'un quelconque mépris nous semble donc incohérent. En outre, le principe de *mimêsis*, au cœur de l'œuvre horatienne – notamment lyrique – trouve ses fondements littéraires au III^e siècle avant J.-C. et répond au goût alexandrin. Naît, à cette époque, un plaisir dans la reconnaissance d'un vers, d'une strophe ou d'un thème emprunté à un autre poète. Horace se plaît d'ailleurs beaucoup à la pratique alexandrine du jeu littéraire⁴⁸⁵, qui permet une connivence entre le modèle, le poète et ses lecteurs.

Cependant, si Horace accorde une place à l'alexandrinisme dans ses *Carmina*, cela ne signifie pas qu'il s'agisse de la même qui est offerte aux poètes éoliens. En effet, le jeu littéraire tant recherché par les poètes hellénistiques ne saurait être qu'une étape pour Horace : son dessein lyrique nécessite de passer du jeu formel au sens qu'il veut donner à son poème⁴⁸⁶, dans le contexte du I^{er} siècle avant J.-C. Horace, à l'instar de poètes comme Alcée, Pindare ou encore Simonide de Céos, est impliqué dans son temps. Or, ce n'était pas le cas de la plupart

483 MC DERMOTT, E. A., *op. cit.*, p. 1655-1656.

484 Horace, *Ars Poetica*, v. 386-390 : [...] *Siquid tamen olim / scripseris, in Maecis descendat iudicis auris / et patris et nostras, nonumque prematur in annum / membranis intus positis ; delere licebit / quod non edideris ; nescit uox missa reuerti.* / « Cependant, tout ce que tu auras, un jour, écrit, soumets-le aux oreilles du critique Mécéus, à celles de ton père, aux miennes et contiens, pendant neuf ans, tes feuilles de parchemin enfermées ; tu pourras détruire ce que tu n'auras pas mis au jour ; mais le mot une fois lâché ne saurait revenir ».

485 On peut citer, entre autres, le procédé stylistique de *recusatio-praeteritio* doublement présent dans l'Ode IV, 2. Voir *supra*, pp. 138 sqq.

486 Voilà pourquoi chez Horace, le glissement du *modello esemplare* au *modello codice* – concepts définis par G. B. Conte –, de la simple reprise verbale à l'imitation structurelle du modèle, avec tous les changements que cela implique, en fonction du sens voulu par l'auteur, est nécessaire. Voir *supra*, pp. 65-66.

des poètes néotériques. Une différence de nature dans le statut du poète peut donc expliquer que la poésie hellénistique se lise davantage dans les *Carmina* sous la forme d'une influence esthétique que d'une réelle *imitatio-aemulatio*, comme c'est le cas pour les autres sources d'inspiration horatienne.

Cette influence, indéniable, n'est toutefois pas revendiquée par Horace. À aucun endroit de son œuvre n'est donné à lire un quelconque hommage à Callimaque⁴⁸⁷, à Théocrite, ou encore à Euphorion⁴⁸⁸. L'une des raisons réside peut-être dans le fait que les poètes alexandrins ont déjà été imités par leurs successeurs, les *poetae noui*. Une place leur a déjà été accordée dans le paysage littéraire romain. Or, Horace est désireux de faire autre chose dans un cadre de renouveau⁴⁸⁹. S'il souhaite inscrire ses *Carmina* dans le contexte de la Rome augustéenne du I^{er} siècle avant J.-C. et ainsi plaire à l'empereur, Horace doit emprunter des sentiers qui n'ont encore jamais été foulés. C'est pour cela qu'il se tourne de façon revendiquée vers les poètes éoliens, et notamment vers Alcée qui n'a pas été imité durant les six siècles qui le séparent de lui. La poésie lyrique grecque archaïque lui ouvre la voie à une *aemulatio* avec ses auteurs qui lui permettra d'accéder au statut de *primus* qu'il convoite. La poésie alexandrine offre, quant à elle, des possibilités différentes. Elle est donc présente dans la poésie d'Horace, mais sous la forme d'une influence esthétique.

E. A. Mc Dermott prend l'exemple de deux odes afin d'illustrer la présence implicite de l'influence callimachéenne dans les *Carmina* d'Horace. Elle considère que les vers 13-14 – *princeps Aeolium carmen ad Italos / deduxisse modos* – de l'Ode III, 30 renferment trois sources d'inspiration : la poésie éolienne (*Aeolium carmen*) à adapter au monde romain d'Horace (*ad Italos modos*), mais aussi la poétique alexandrine, subtilement perceptible à travers le verbe *deduco*. Celui-ci fait écho au début de la sixième *Églogue* de Virgile qui rend

487 Le nom de Callimaque n'est cité qu'au vers 100 de l'*Épître* II, 2 : *quis nisi Callimachus* ?. Toutefois, celui-ci ne renferme aucun éloge adressé au poète ni aucun indice sur l'influence qu'a exercée l'esthétique callimachéenne dans la poésie horatienne.

488 E. A. Mc Dermott (*op. cit.*, p. 1645) précise que nous rencontrons la même démarche chez Catulle qui ne cite Callimaque que deux fois (*Carmina* 65. 16 et 116. 2), non dans un propos programmatique, mais pour indiquer qu'il s'agit d'un prédécesseur que Catulle a eu l'occasion de traduire en latin. Le nom d'aucun autre poète alexandrin n'apparaît dans son œuvre. En outre, Virgile, qui s'est beaucoup inspiré de cette poésie, ne cite, quant à lui, aucun nom de poète alexandrin, pas même celui de Callimaque ou de Théocrite.

489 Pour P. Grimal (*op. cit.* [1978], p. 89), si l'Italie du début du I^{er} siècle avant J.-C. est profondément marquée par l'influence de la culture hellénistique, le contexte politique est sur le point de faire évoluer sa littérature. Les événements de la guerre sociale, qui correspond à un retournement des Italiens contre Rome, entre 91 et 89 avant J.-C., ont pour effet le repli de la Ville sur elle-même ainsi que la naissance d'un profond sentiment nationaliste. Non sans conséquence sur la poésie, cette réaction n'a cependant pas mis un terme définitif à la forte influence alexandrine qui régnait alors sur la lyrique romaine. Néanmoins, c'est la conception que les poètes en avaient qui est bouleversée : « elle modifia profondément la manière dont cette influence fut reçue par les poètes, les arrachant aux tentations d'une imitation trop servile, les incitant à exprimer les aspirations profondes des Romains, bref, préparant, l'avènement d'un âge « classique », de Virgile et d'Horace ».

compte de la finesse, de l'*ars*, et de la complexité, du *labor*, de la composition du vers alexandrin⁴⁹⁰: *deductum* équivaldrait au verbe λεπταλέην chez Callimaque (*Ait.* 1. Fr. 1. 21-24 Pf.)⁴⁹¹. De même, E. A. Mc Dermott pense que les inspirations dans l'*Ode* I, 32 sont multiples. D'abord, on y trouve l'entremêlement de la poésie éolienne (*barbite Lesbio*, v. 4-5) et du chant latin (*Latinum carmen*, v. 3-4), mais la poésie alexandrine a aussi sa place dans les deux premiers vers (*Si quid uacui sub umbra / lusimus tecum [...]*). Callimaque et Catulle sont présents, en filigrane, à travers le verbe *lusimus*⁴⁹². La voix de Virgile, qui s'est inspiré de la poésie alexandrine, est également donnée à entendre : ces premiers vers de l'ode horatienne sont proches du *lentus in umbra* de l'*Églogue* 1.4 ou encore du *incipit Maenaios mecum, mea tibia, uersus* de l'*Églogue* 8.21. L'influence callimachéenne est davantage revendiquée dans les *Satires* et les *Épîtres* – bien qu'aucun nom de poète alexandrin n'y soit pour autant cité – que dans les *Carmina* où elle est donnée à lire de manière plus implicite. C'est au lecteur qu'il incombe de déceler sa présence dans les vers lyriques d'Horace : en cela, « on serait en droit de dire que le manifeste de l'ode est une ode »⁴⁹³.

La préface aux *Aitia* apparaît comme un véritable manifeste poétique et nous renseigne sur les trois préceptes esthétiques principaux défendus par Callimaque⁴⁹⁴. La *brevitas* doit être la première caractéristique d'une belle œuvre. Or, la défense d'une poésie brève doit nécessairement être brève elle-même. Certes, les *Aitia*, regroupement de poèmes en recueil, sont très longues puisqu'elles comptabilisent plus de mille vers. Toutefois, ce sont les poésies prises dans leur entité propre qui témoignent du souci scrupuleux de Callimaque de composer de petites pièces d'orfèvre⁴⁹⁵. Les *Causes* n'ont donc rien de commun avec les longues épopées homériques qui prennent, quant à elles, la forme de récits continus. Aussi les vers 3 à 5 témoignent-ils de l'abîme qui séparent les récits épiques en grande pompe – ἐν ἄρισμα διηκεκῆς (v. 3) – des courts poèmes que Callimaque se propose d'offrir, ἔπος δ'ἐπι τυτθόν (v. 5). Il n'est donc pas étonnant que l'image du fleuve puissant revête, le plus souvent, une connotation péjorative chez Callimaque : il désigne des ouvrages trop longs. Ces derniers comportent de nombreux *uitia* qui n'ont pas été retranchés par le poète, qui n'a que faire de la

490 Virgile, *Églogue* 6, v. 3-5 : *cum canerem reges et proelia, Cynthius aurem / uellit et admonuit : pastorem, Tityre, pinguis / pascere oportet ouis, deductum dicere carmen.*

491 Mc DERMOTT, E. A., *op. cit.*, p. 1646.

492 Cf. Catulle, *Carmen* 50, 1-2, *otiosi lusimus*.

493 THILL, A., *op. cit.*, p. 416.

494 COFFTA, D. J., *op. cit.*, pp. 11-12.

495 *Ibid.*, p. 11.

*breuitas*⁴⁹⁶. En outre, le raffinement est aussi à l'honneur dans le programme callimachéen : l'appréciation de la beauté d'un poème court nécessite un lectorat au goût subtil, trié sur le volet. Le souci d'érudition doit être partagé par le poète et son lecteur. Aussi ce dernier sera-t-il sensible au fait que c'est de la recherche de la perfection formelle, de l'*ars*, qu'émane le mérite du poète, et non de sa capacité à écrire de longues œuvres : αὔθι δὲ τέχνη / κρίνετε,] μὴ σχοίνω Περσίδι τὴν σοφίην (v. 17-18). Le *labor* est nécessaire à la composition d'un beau poème : le poète doit perpétuellement remettre son travail sur l'ouvrage afin de lui apporter des améliorations. Ainsi, si les Telchines, détracteurs de Callimaque, sont désignés comme n'étant pas les amis des Muses (οἱ Μούσης οὐκ ἔγενοντο φίλοι, v. 2), le poète alexandrin souligne que la brièveté et le raffinement de sa poésie lui valent la protection du dieu Apollon – il narre d'ailleurs sa rencontre avec lui aux vers 21-24 – et des Muses. Soucieux de perfection formelle, le poète use, aux vers 29-32, de la métaphore de la cigale qui réunit toutes les qualités attendues d'un beau poème, selon lui. En effet, cet insecte se distingue par sa petite taille⁴⁹⁷, sa préciosité et son lien étroit avec les Muses⁴⁹⁸. Enfin, la nouveauté se trouve au cœur du manifeste callimachéen : c'est sur un chemin qui n'a jamais été emprunté que se déroule la rencontre entre le poète et son protecteur, Apollon. C'est ainsi que cette poésie brève et raffinée se révèle digne de trouver sa place au sein d'une nouvelle tradition et qu'elle peut s'inscrire dans une lignée poétique marquée par l'éternité.

Ces préceptes esthétiques trouvent leur place chez Horace, dans diverses pièces réflexives qui composent toute son œuvre poétique. Le concept de *breuitas* est défendu à deux reprises dans la *Satire* I, 10. Il est d'abord présenté de façon générale :

*Est breuitate opus, ut currat sententia neu se
impediat uerbis lassas onerantibus auris*⁴⁹⁹

La brièveté est nécessaire pour que la pensée puisse courir et qu'elle ne s'empêtre pas de mots qui chargent l'oreille et la rendent lasse.

496 On retrouve chez Horace cette métaphore du fleuve pour désigner négativement les écrits bourbeux de Lucilius qui ne prenait pas soin de les retravailler : *At dixi fluere hunc lutulentum* [...] (*Serm.* I, 10, 50).

Toutefois, l'image du fleuve peut aussi être porteuse d'un jugement positif : par exemple, dans le *Carm.* IV, 2, 5-8, lorsque le poète dit toute son admiration pour le style pindarique ou encore dans les *Epist.* II, 2, v. 120-121, où le fleuve limpide désigne symboliquement le style du poète qui sait user d'une langue abondante qui viendra enrichir la région du Latium.

497 Dans un tel contexte, l'image de la cigale n'est pas sans rappeler celle de l'abeille qu'Horace emprunte à Callimaque, notamment dans le *Carmen* IV, 2, afin d'illustrer son humilité et son goût pour une poésie d'inspiration multiple aux fleurs de laquelle le poète vient butiner.

498 Voir Platon, *Phèdre*, et plus particulièrement le *Mythe des Cigales*, 259 a-d.

499 Horace, *Serm.* I, 10, v. 9-10.

Puis Horace l'applique plus particulièrement à Lucilius en imaginant, dans des vers régis par le subjonctif imparfait, ce qui se serait produit si les destins l'avaient conduit jusqu'à sa propre époque :

[...] *sed ille,
si foret hoc nostrum fato delapsus in aeuum,
detereret sibi multa, recideret omne quod ultra
perfectum traheretur, et in uersu faciendo
saepe caput scaberet, uiuos et roderet unguis*⁵⁰⁰.

Mais lui, s'il était descendu par les destins jusqu'à notre époque, il effacerait bien des choses dans sa propre œuvre, il retrancherait tout ce qui est de trop dans une expression complète et, souvent, dans la composition du vers, il se gratterait la tête et se rongerait les ongles, jusqu'à les avoir à vif.

En outre, puisque le désir du poète réside dans le fait d'être utile et de charmer, Horace précise, dans son *Ars Poetica*, que le premier précepte qu'il doit suivre pour atteindre son but est celui d'être bref :

*Quicquid praecipies, esto breuis, ut cito dicta
percipiant animi dociles teneantque fideles*⁵⁰¹.

Quel que soit le précepte, sois bref, afin que des esprits dociles saisissent les mots rapidement et qu'ils les retiennent fidèlement.

À l'instar de Callimaque qui expose la nécessité d'une quête de perfection formelle, on relève plusieurs occurrences où Horace témoigne de son souci de raffinement dans son œuvre. À Crispinus, dans la *Satire* I, 4, qui le met au défi d'écrire le plus de vers possible en l'espace d'une heure :

[...] « *Accipe, si uis,
accipiam tabulas ; detur nobis locus, hora*

500 *Ibid*, I, 10, v. 67-71.

501 Horace, *Ars Poetica*, v. 335-336.

custodes, uideamus uter plus scribere possit »⁵⁰².

Prends, si tu le veux bien, des tablettes ; j'en prendrai moi aussi ; que nous soient donnés un lieu, une heure, des surveillants. Voyons lequel de nous deux pourra écrire le plus.

Horace répond ironiquement en se désignant comme un homme à l'esprit stérile et petit, incapable de trouver son expression aisément, et de la laisser aller sans prendre soin de la retravailler : le *labor limae*⁵⁰³ est essentiel à son travail de composition. Il n'est pas un poète à préférer la quantité à la qualité. Mieux vaut écrire peu, mais composer une belle pièce poétique qui ait du sens. Elle sera alors autant à même de charmer le lectorat que de l'instruire. Ce souci de perfection formelle s'accompagne donc, selon le précepte callimachéen, d'un choix scrupuleux de son lecteur : nul besoin d'être admiré par une foule dense qui n'entend rien à la poésie, il est plus satisfaisant et gratifiant d'être loué par un petit nombre d'hommes, pourvu qu'ils soient habiles dans ce domaine :

*Saepe stilum uertas, iterum quae digna legi sint
scripturus, neque te ut miretur turba labores,
contentus paucis lectoribus. An tua demens
uilibus in ludis dictari carmina malis ?
[...]
Plotius et Varius, Maecenas Vergiliusque,
Valgius et probet haec Octavius optimus atque
Fuscus et haec utinam Viscorum laudet uterque !*⁵⁰⁴

Retourne souvent ton style, si tu veux écrire quelque chose qui soit digne d'être lu de nouveau, et ne te mets pas en peine d'être admiré de la foule, contente-toi d'un petit nombre de lecteurs. Préférerais-tu, dément, que tes vers soient dictés dans des écoles de peu de valeur ?

[...]

502 Horace, *Serm.* I, 4, v. 14-16.

503 Aux vers 289-291 de son *Ars Poetica*, Horace souligne d'ailleurs que le *labor limae* devrait être le souci de tout poète. Si cela était le cas, le Latium ne brillerait pas moins aux yeux du monde par sa langue et sa littérature que par son courage et ses armes : *Nec uirtute foret clarisue potentius armis / quam lingua Latium, si non offenderet unum / quemque poetarum limae labor et mora.*

504 Horace, *Serm.* I, 10, v. 72-75 et v. 81-83.

Que Plotius et Varius, Mécène et Virgile, Valgius et l'excellent
Octavius ainsi que Fuscus approuvent mes écrits et puissent les deux
Viscus en faire l'éloge !

Par les verbes au subjonctif de souhait, Horace espère que ses vers seront accueillis favorablement par ses amis – qui ont, pour certains, fait route à ses côtés lors de son voyage à Brindes, narré dans la *Satire* I, 5. Ces hommes, contrairement au *uulgus profanum*⁵⁰⁵, sont des hommes de lettres au goût raffiné, des *docti* faisant partie des « lecteurs générationnels » d'Horace, qui sauront apprécier sa poésie à sa juste valeur, si celle-ci le mérite.

Enfin, Horace est, au même titre que Callimaque, mû par la volonté d'ouvrir des horizons littéraires encore inexplorés à Rome. Le souci de nouveau est notamment souligné dans les *Odes* :

*princeps Aeolium carmen ad Italos
deduxisse modos*⁵⁰⁶.

J'ai le premier annexé le chant éolien aux cadences italiennes.

Ou encore dans les *Épîtres* :

*Libera per uacuum posui uestigia princeps,
non aliena meo pressi pede. Qui sibi fidet,
dux reget examen. [...]*

*Hunc ego, non alio dictum prius ore, Latinus
uolgaui fidicen ; iuuat inmemorata ferentem
ingenuis oculisque legi manibusque teneri.*⁵⁰⁷

Je suis le premier à avoir porté librement mes pas dans un lieu vacant.

Je n'ai pas pressé par mon pied les traces d'autrui. Celui qui aura

505 Horace, *Carm.* III, 1, 1.

506 *Ibid.*, III, 30, v. 13-14.

507 Horace, *Epist.* I, 19, v. 21-23, v. 32-34. Ces vers ont une saveur toute lucrétienne. Bon nombre de termes employés dans cette épître font écho aux vers 922-931 du livre I du *De Rerum Natura* : [...] *sed acri / percussit thyrso laudis spes magna meum cor / et simul incussit suauem mi in pectus amorem / Musarum, quo nunc instinctus mente uigenti / auia Pieridum peragro loca nullius ante / trita solo. Iuuat integros accedere fontis / atque haurire iuuatque nouos decerpere flores / insignemque meo capiti petere inde coronam, / unde prius nulli uelarint tempora Musae ; / primum quod magnis doceo de rebus et artis.*

confiance en lui-même, en chef de file, prendra la tête de l'essaim.
[...]

Alcée, dont aucune bouche n'avait encore jamais prononcé les vers, moi, poète lyrique latin, je l'ai le premier fait connaître. Il me plaît, lorsque j'apporte des vers inédits, d'être lu par de nobles yeux, d'être tenu par de nobles mains.

La réflexion sur l'esthétique callimachéenne et son influence traverse donc toute l'œuvre d'Horace, depuis les *Satires* jusqu'aux *Épîtres*. Dans les *Odes*, elle apparaît dans des poèmes réflexifs, tel que le *Carmen* IV, 2, mais elle a aussi sa place dans des pièces qui ne donnent pas à lire de questionnement précis sur la poésie. Dans ce cas, sa présence peut être discrète et c'est au lecteur qu'il revient de la déceler, mais elle peut également s'avérer plus prégnante, dans de courtes odes épigrammatiques par exemple. La *libertas* est en effet un autre des héritages callimachéens qui marque la poésie d'Horace. Elle permet au poète romain de mélanger les genres, de faire de ses *Odes* un *genus mixtum* à la « bigarrure alexandrine »⁵⁰⁸. La poésie hellénistique enrichit donc les *Carmina*. Loin de s'opposer à la poésie lyrique archaïque, elle la complète, entre en équilibre avec elle et permet à Horace d'atteindre son but : créer une poésie nouvelle, inédite, encore jamais ouïe jusqu'alors. Cet entremêlement d'inspirations montre que l'*ars* est tout aussi important que l'*ingenium* pour parvenir à faire don d'éternité et l'atteindre soi-même.

508 DANGEL J. « Le poète latin et son temps. Essai esthétique de la République aux Flaviens. », in *Le poète au miroir de ses vers. Études sur la représentation du poète dans ses œuvres*. Textes réunis par Hélène Casanova-Robin et Alain Billault, p. 61, collection Horos Jérôme Millon, Grenoble, 2013.

Bilan

L'analyse successive, à la manière d'un catalogue, des modèles grecs qu'Horace choisit d'imiter dans ses *Carmina* s'est révélée positive. Elle a pris pour appui la liste des *uates lyrici* citée dans l'*Ode* IV, 9 et a permis de prendre en compte la spécificité de chacun d'entre eux et de voir comment ils entrent en écho les uns avec les autres, non seulement à l'échelle du recueil, mais aussi parfois, au sein d'une même ode, selon le double principe d'*aemulatio-contaminatio*.

Ainsi, Homère est présenté, dans l'*Épître* I, 2, comme le père de la littérature que tout poète doit avoir en tête afin de composer ses vers. S'il n'est pas un modèle lyrique comme le sont les autres poètes présents dans le canon du *Carmen* IV, 9, il est un maître de morale dont le *uates* Horace se nourrit pour l'ensemble de son œuvre. La figure de Pindare, mise en scène dans l'*Ode* IV, 2 au détour de deux *recusationes*, donne à voir la possibilité d'une *aemulatio* plus controversée. La *recusatio* s'apparente, en partie, à un jeu : il revient au lecteur de déceler la présence du poète thébain, importante, notamment dans les odes civiques, où l'inspiration romaine est très forte, alors qu'Horace semble, de prime abord, récuser ses capacités à se faire l'émule de Pindare. Or, les seules limites de l'*aemulatio Pindari* ont à voir avec la différence de nature qui réside entre le contexte sociopolitique dans lequel évolue Pindare et celui de la Rome augustéenne du I^{er} siècle avant J.-C. Simonide de Céos ne voit son nom apparaître qu'au vers 38 de l'*Ode* II, 1⁵⁰⁹ à travers ses *thrènoi*, ses épigrammes funéraires. De même, une seule allusion indirecte à l'art d'Anacréon est lisible dans l'*Ode* I, 17 : *fide Teia* (v. 18). On ne rencontre aucune mention faite ni de Bacchylide ni de Stésichore dans d'autres pièces réflexives que le *Carmen* IV, 9. Les modèles les plus représentés sont donc les poètes éoliens, Sappho et surtout Alcée, qui se voient accorder une place de choix dans les *Odes* I, 32 et II, 13 et dans l'*Épître* I, 19. Si ce dernier semble avoir la préférence d'Horace, c'est parce que Sappho en a inspiré d'autres avant lui : les poèmes de Q. Lutatius Catulus et de Valerius Aedituus, pour ne citer qu'eux, laissent entrevoir quelques échos à la poétesse de Lesbos. Mais c'est surtout Catulle qui s'est adonné à l'imitation de Sappho, essentiellement dans les *Carmina* 11 et 51. Bien que cette imitation n'ait pas été marquée par

509 Horace, *Carm.* II, 1, v. 38 : *Ceae retractes munera Neniae*.

une grande originalité d'un point de vue métrique et que l'inspiration sapphique se soit avérée ponctuelle à l'échelle de l'œuvre de Catulle, Horace a conscience du fait que plus d'efforts sont nécessaires pour apporter de la nouveauté à Sappho. Enfin, il est évident que Callimaque n'a pas sa place dans ce canon des poètes lyriques grecs archaïques⁵¹⁰, mais il n'en demeure pas moins que c'est une inspiration qui parcourt l'œuvre d'Horace. D'abord parce que c'est par les poètes hellénistiques qu'Horace a découvert les poètes lyriques grecs archaïques, si présents dans son œuvre. Ensuite, parce que la *mimêsis* fait l'objet d'une réflexion importante chez les poètes du III^e siècle avant J.-C : or, l'imitation, entendue au sens philosophique et littéraire, est essentielle dans la conception de la poésie horatienne. Cependant, la place accordée aux poètes hellénistiques et principalement à Callimaque ne saurait être la même que celle des poètes lyriques grecs archaïques. Ceux-là ont déjà été imités par les néotériques. Il est donc juste de parler d'influence pour l'esthétique callimachéenne⁵¹¹ qu'il incombe au lecteur de repérer dans les *Odes*. Horace, dans la double quête d'éternité qu'il s'est fixée, doit autant être un *poeta*, un artisan du beau, qu'un *uates*.

Ces inspirations diverses, mêlées aux nouveautés et au talent d'Horace, s'harmonisent dans un *melting pot*, plus que dans un *salad bowl*⁵¹², contrairement à ce que certains commentateurs ont souvent voulu souligner, en pointant du doigt l'incompatibilité de la lyrique grecque archaïque et de la poésie hellénistique. Il est vrai que les pratiques performatives, qu'elles soient monodiques ou chorales, ne trouvent pas de pendant dans la littérature augustéenne, plus marquée par l'écrit, mais, en créant l'illusion de la performance, Horace permet de les faire vivre ensemble, au cœur de son œuvre lyrique. Les *chartae*⁵¹³, loin de se taire, font montre de leur puissance et font don d'éternité, tant aux destinataires des odes qu'au poète et à sa poésie.

510 Le nom de Callimaque n'apparaît qu'une seule fois dans l'œuvre d'Horace, au vers 100 de l'*Épître* II, 2 dans un contexte qui n'a toutefois rien de réflexif.

511 Cette influence est déjà lisible dans les *Satires*. Voir D. J. Coffta, *op. cit.*

512 Cette métaphore est née aux États-Unis, pour décrire la politique d'intégration et d'assimilation d'immigrés venus de contrées diverses. À l'origine, le *melting pot* désigne un brassage de populations d'horizons culturels différents au sein d'une société homogène. Le *salad bowl*, quant à lui, désigne une société multiculturelle qui intègre des hommes et des femmes de cultures différentes, tout en leur permettant de conserver leurs identités propres et en se revendiquant de cette hétérogénéité.

Pour nous, le concept de *melting pot* convient davantage au projet d'Horace : mêler diverses sources d'inspiration, différents modèles au sein d'une œuvre homogène où emprunts et nouveautés ne feraient qu'un.

513 Voir *Carm.* IV, 8, 21 et IV, 9, 31.

Au-delà des odes réflexives, comment l'imitation des différents modèles grecs se manifeste-t-elle ? Quelles sont les reprises, selon les deux *modelli* définis par G. B. Conte, et quelles sont les nouveautés proprement horatiennes qui permettent au poète d'être le *primus* et de revêtir, au I^{er} siècle avant J.-C., le statut d'un *uates lyricus romanus* en quête perpétuelle d'éternité ?

Chapitre 2 : La théorie de l'*imitatio-aemulatio* en acte

dans les *Carmina* d'Horace

Il convient désormais d'analyser comment Horace met en pratique sa théorie de l'*imitatio-aemulatio* dans ses *Carmina*. En effet, quelle place accorde-t-il à l'imitation de ses prédécesseurs grecs dans ses vers et à la forte dimension morale romaine qui incombe au poète et, *a fortiori* au *uates*, dans la société augustéenne du I^{er} siècle avant J.-C ? Rappelons que, lors du second triumvirat, Octave souhaite endosser le rôle de restaurateur des valeurs républicaines et du *mos maiorum*. Il se pose ainsi, avant Actium, comme le rival de Marc-Antoine décrit comme le détracteur de la *Respublica*, un homme qui n'a plus toute sa raison et qui est prêt à tout pour plaire à Cléopâtre, y compris à trahir Rome et ses concitoyens. C'est en tant que libérateur des vices qui pesaient sur la Ville avant 31 avant J.-C. et restaurateur des valeurs des Anciens qu'Auguste entend laisser son nom dans l'Histoire. Cette morale du *mos maiorum* avec laquelle souhaite renouer le *princeps* est empreinte de philosophie et notamment des quatre vertus majeures – la tempérance, le courage, la prudence et la justice – qu'on trouve d'abord chez Platon puis Aristote et qui sont ensuite développées dans le stoïcisme et l'épicurisme⁵¹⁴. On assiste, à travers ce *mos maiorum*, à une romanisation de la philosophie morale d'époque hellénistique où les devoirs du citoyen de l'empire doivent s'articuler autour de grandes valeurs, dans le respect de Rome en tant que quantité et divinité. C'est ce que nous nommerons, de manière un peu généralisante, « la morale moraine ».

En outre, quel équilibre y a-t-il entre les deux modèles : *le modello esemplare* – et à travers lui, le « *motto* » – et le *modello codice*, tous deux reposant d'une part sur la poésie grecque (archaïque et « callimachéenne »), d'autre part sur une inspiration ancrée dans son temps ? Comment Horace parvient-il à combler l'écart entre une poésie majoritairement destinée à être lue et des sources littéraires qui tirent leur essence surtout de la performance et

514 La morale est une partie des philosophies grecques épicuriennes et stoïciennes qui seront amenées à perdurer et à évoluer à Rome, notamment grâce à Lucrèce pour l'épicurisme et à Cicéron – qui s'est avéré un passeur par la traduction de Panétius – et surtout Sénèque pour le stoïcisme qui s'est ensuite imposé comme dominant à Rome.

Au I^{er} siècle avant J.-C. a vu le jour un creuset épicurien à Naples, autour de Philodème de Gadara. Il s'apparentait à une micro-société avec une vie communautaire dans laquelle Virgile, notamment, est resté quelques années. Ce creuset a sans doute permis à la doctrine d'évoluer, mais n'en a pas fait un usage pour la société en général, contrairement au stoïcisme.

de l'occasion ? En quoi la « bigarrure »⁵¹⁵ est-elle inhérente à la composition des vers d'Horace qui nourrit son dessein poétique et sa quête d'éternité ?

Afin d'essayer de répondre à ces questions, nous considérerons les thèmes communs à Horace et à ses modèles grecs : l'amour, le banquet, l'art de vivre, la guerre et la paix, la politique et la religion. Pour chacun d'entre eux, nous examinerons une ou deux odes où se décèle la double présence d'une imitation grecque et d'une inspiration romaine. Nous aborderons les différents thèmes l'un après l'autre, tout en cherchant à mettre en évidence le lien qui existe entre eux et qu'on pourrait définir comme un *continuum*⁵¹⁶. Notre commentaire visera à démontrer que les *Carmina* s'apparentent à un *genus mixtum*, moyen par lequel Horace compte parvenir au statut de poète *primus* qu'il revendique fortement dans le domaine de la lyrique et faire don, par là même, d'éternité à ceux qu'il célèbre, à ses odes et à lui-même.

À la fin du chapitre, nous tenterons, avec une lecture de l'*Ode* III, 11, une ouverture vers le présent. Nous aborderons cette ode à travers le regard non pas d'un lecteur *doctus*, mais d'un lecteur *non doctus*. En effet, s'il entend donner à la voix lyrique la place qu'elle mérite selon lui dans la société, à nos yeux, Horace doit être entendu de tous. À quoi un tel lecteur contemporain qui n'aurait pas les connaissances du cercle des *docti* de l'époque d'Horace serait-il sensible ? Que retiendrait-il sans avoir toutes les clefs nécessaires à la pleine compréhension des vers horatiens, bien souvent marqués par l'*arte allusiva* ? Tel sera notre questionnement en cette fin de chapitre.

515 Voir *supra*, p. 161.

516 Voir B. Delignon, *op. cit.* [2019], pp. 142-145.

1. Le chant de la passion entre tradition poétique érotique et dimension morale : l'Ode IV, 1

Dans les trois premiers livres des *Odes*, nombreux sont les poèmes d'inspiration érotique qui s'inscrivent dans la tradition lyrique sapphique. Nous en voulons pour preuve l'Ode I, 13, adressée à Lydie, dans laquelle le poète décrit une passion d'amour d'autant plus douloureuse qu'elle s'accompagne de la jalousie éprouvée à l'égard de Télèphe, son rival. Les derniers vers de ce *carmen* donnent à entendre des échos aux premiers vers du fragment 31 V. de Sappho : Φαίνεται μοι κῆνος ἴσος θεοισιν... L'Ode I, 19 témoigne de la passion amoureuse du poète pour Glycère qui, par sa beauté éclatante, a ravivé en son cœur un feu qu'il croyait pourtant éteint. Le lecteur *doctus* reconnaît, en l'image de Vénus qui a quitté Chypre pour fondre tout entière sur le poète⁵¹⁷, celle d'Aphrodite qui, entendant ses appels, vole au secours de la poétesse Sappho afin d'apprendre de sa bouche quel est l'objet de ses souffrances⁵¹⁸. L'Ode I, 30 prend, quant à elle, la forme d'un hymne à Vénus – il est de nouveau question de Glycère vers qui le poète invite la déesse de l'amour à se transporter, si son aimée venait à l'appeler – tel qu'on en rencontre dans la lyrique grecque. On pense à l'*Hymne à Aphrodite*, mais la mention du sanctuaire et de l'encens fait également écho au fragment 2 V. de Sappho⁵¹⁹. Dans l'Ode II, 5, le poète s'adresse à son interlocuteur⁵²⁰ et l'exhorte à la patience : la jeune Lalagé n'est pas encore mûre pour les amours, mais il faut lui laisser un peu de temps et elle se mettra en quête d'un époux. Si tous les commentateurs s'accordent à penser que le début de l'ode est une imitation d'Anacréon, Sappho est également présente, en filigrane. L'expression *iam te sequetur* est en effet un emprunt à l'*Hymne à Aphrodite* de Sappho, et plus particulièrement au syntagme ταχέως διώξει qu'on rencontre au vers 21. De même, dans cette Ode II, 5, « un autre passage pourrait devoir à Sappho : c'est l'image de la grappe de raisin qui finira par mûrir »⁵²¹. Dans l'Ode III, 20, c'est par l'emploi de la strophe sapphique

517 Horace, *Carm.* I, 19, v. 9-10 : *In me tota ruens Venus / Cyprum deseruit [...]*.

518 Sappho, 31 V., v. 13-18 *sqq* : [...] σύ δ', ὦ μάκαιρα, / μειδιάσαισ' ἀθανάτωι προσώπωι / ἤρε' ὅττι δηῦτε πέπονθα κῶττι / δηῦτε κάλημμι, / κῶττι μοι μάλιστα θέλω γένεσθαι / μαινόλαι θύμωι [...].

519 Sappho 2 V. : δεῦρ' ἔκ Κρήτας ἐπ[ὶ τόνδε] ναῦον / ἄγνον, ὅππ[αι τοι] χάριεν μὲν ἄλσος / μαλι[αν], βῶμοι δὲ τεθυμιάμε- / νοι [λι] βανώτωι.

520 L'hypothèse de R. G. M. Nisbet et M. Hubbard (*A Commentary on Horace, Odes, Book II*, p. 77) mais aussi de P. Fedeli (dans *Orazio, Tutte le poesie*, éd. P. Fedeli, C. Carena, Torino, G. Einaudi, 2009, p. 736) selon laquelle l'Ode II, 5 serait un poème auto-adressé nous paraît tout à fait recevable. En effet, ces commentateurs insistent sur le fait que, dans la plupart de ses poèmes adressés, Horace désigne nommément son destinataire, ce qui n'est pas le cas ici. Ils dressent d'ailleurs un parallèle entre cette ode horatienne et le *Carmen* 8 de Catulle dans lequel le poète s'adresse une apostrophe à lui-même.

521 DELIGNON, B., *op. cit.*, [2019], p. 282.

que résonne la dimension érotique du poème : le poète narre le combat entre Pyrrhus et une femme, véritable lionne, prête à tout pour conquérir le beau Néarque. Horace ancre donc les poèmes de ses trois premiers livres dans une tradition poétique érotique et se nourrit particulièrement de la lyrique sapphique.

Ce premier recueil a été publié en 23 avant J.-C. Six ans plus tard, en -17, Horace devient le chantre officiel du régime augustéen grâce au *Carmen Saeculare* : il sera désormais le poète de l'*encomium*. Quelque temps plus tard, il rédige le quatrième livre des *Odes* à la demande expresse d'Auguste. Or, on peut de prime abord penser que son nouveau statut poétique exigerait d'Horace de ne plus se consacrer qu'à une poésie civique à la dimension encomiastique. Le poème liminaire de ce livre IV, ode programmatique d'un recueil qui s'ouvre sur une ère nouvelle, occupe alors toute notre attention. Il n'est pas étonnant que son destinataire soit Paulus Maximus, membre de la famille illustre des *Fabii*. C'est un homme qui a débuté sa carrière politique quelques années avant la rédaction de l'ode : il a accompli un brillant tribunat militaire en Espagne en 26-25 avant J.-C. et s'est aussi illustré, en 22-19, par sa questure en Orient. En outre, il fait partie de l'entourage proche d'Auguste. Toutes ces qualités font donc de lui un homme digne des éloges d'Horace. Toutefois, contre toute attente, ce sont les amours du poète qui sont le sujet des premiers vers de l'*Ode* IV, 1, et non les exploits militaires ou politiques de son destinataire, Paulus Maximus :

*Intermissa, Venus, diu
rursus bella moues ? parce precor, precor.
Non sum qualis eram bonae
sub regno Cinarae. Desine, dulcium
mater saeua Cupidinum,
circa lustra decem flectere mollibus
iam durum imperiis ; abi,
quo blandae iuuenum te reuocant preces.
Tempestiuus in domum
Pauli purpureis ales oloribus
comissabere Maximi,*

*si torrere iecur quaeris idoneum*⁵²².

Ces guerres pendant longtemps interrompues, Vénus, vas-tu de nouveau les provoquer ? Épargne-moi, je t'en prie, je t'en supplie. Je ne suis plus celui que j'étais sous le règne de la bonne Cinara. Cesse, mère cruelle des doux Désirs, de vouloir plier à tes tendres commandements un homme qui est proche de son dixième lustre et qui est déjà bien endurci : va là où t'appellent les prières caressantes des jeunes gens. Mieux à propos c'est dans la demeure de Paulus Maximus, sur les ailes pourpres de tes cygnes, que tu descendras faire la fête si tu cherches à embraser un cœur apte à l'amour.

Aucune mention n'est ici faite de la carrière militaire ou politique de Paulus Maximus. C'est une *renuntiatio amoris* qui est donnée à lire : le poète aura bientôt cinquante ans, *circa lustra decem* (v. 6), et doit se tourner vers d'autres préoccupations. Pourtant, alors que l'entrée dans le quatrième livre des *Odes* aurait pu être accompagnée d'un renoncement à la poésie d'inspiration légère, érotique, il n'en est rien. Le poète s'adresse à Vénus afin de ne plus souffrir, lui qui est désormais d'un âge avancé. Pour son ode, Horace s'est sans nul doute inspiré des premiers vers de l'*Hymne à Aphrodite*, poème liminaire de l'édition alexandrine de Sappho :

Ποικιλόθρον' ἀθάνατ' Ἀφρόδιτα,
παῖ Δίος δολόπλοκε, λίσσομαί σε,
μή μ' ἄσαισι μηδ' ὀνίαισι δάμνα,
πότνια, θῦμον.

Ἀλλὰ τυίδ' ἔλθ' αἶ ποτα κἀτέρωτα
τὰς ἔμας αὔδας αἰοῖσα πήλοι
ἔκλυες, πάτρος δὲ δόμον λίποισα
χρύσιον ἦλθες
ἄρμ' ὑπασδεύξαισα⁵²³.

Toi qui sièges sur un trône aux couleurs variées, ô immortelle Aphrodite, fille de Zeus, toi qui ourdis des ruses, je t'en supplie : ne soumets mon cœur ni aux maux ni aux peines, ô puissante déesse.

522 Horace, *Carm.* IV, 1, v. 1-12.

523 Sappho, 1 V., v. 1-9.

Mais viens jusqu'ici, s'il est vrai que jadis, à l'entente lointaine de ma voix, tu as été à mon écoute, tu as quitté la demeure dorée de ton père et tu es venue, une fois ton char attelé.

L'imitation du poème de Sappho dans l'*Ode* IV, 1 se lit d'abord à travers le *modello esemplare* tel que défini par G. B. Conte, à savoir dans les reprises verbales⁵²⁴. Au vers 2, l'adverbe *rursus* renvoie au δηῦτε des vers 15-16 du fragment 1 V. de Sappho⁵²⁵. Dans les deux poèmes, on rencontre des verbes performatifs de prière : λίσσομαί σε et *precor*. O. Thévenaz considère que, puisque le verbe *precor* est en incise, sa valeur performative s'en trouve atténuée⁵²⁶. Pour R. L. Hunter, la répétition de *precor* donne à lire des vers où l'émotion se fait plus intense que chez Sappho⁵²⁷. Nous pouvons ajouter que le redoublement de *precor* permet d'égaliser le nombre de pieds du syntagme λίσσομαί σε et d'appuyer ainsi la demande faite à Vénus, à l'instar de celle que Sappho formule à la déesse grecque. Aux deux apostrophes que la poétesse de Lesbos adresse à l'immortelle Aphrodite, puissante souveraine, répondent les vocatifs *Venus* (v. 1) et *dulcium mater saeua Cupidinum* (v. 4-5). Chez Horace, ces termes occupent sensiblement la même place que celle que Sappho leur a attribuée dans son poème. En outre, le *modello esemplare* est aussi lisible dans les sonorités de la prière qu'Horace emprunte à son modèle grec :

Intermissa, Venus, diu
rursus bella moues ? Parce precor, precor.
Non sum qualis eram bonae
sub regno Cinarae. [...]

524 Ces reprises verbales sont pourtant trop ponctuelles pour que l'on puisse les assimiler à un véritable « *motto* », reprise liminaire d'un ou de plusieurs vers issus d'un poème célèbre. Voir CAVARZERE, A., *op. cit.*, p. 242 : « Ma ciò spiega altresì perché la reminiscenza di Saffo non possa assumere la pregnanza di un 'motto' : il modello eolico, che pur segna la continuità rispetto ai precedenti tre libri, è ormai marginale rispetto ai motivi che saranno dominanti nel nuovo libro e quindi si presta più a stipulare un 'contratto generico' con questo ».

525 Sur la traduction du δηῦτε sapphique par Horace, voir PUTNAM, M. C. J., *op. cit.*, p. 40 et NAGY, G., « Copies and models in Horace *Odes* 4.1 and 4.2 », pp. 419-420.

526 THEVENAZ, O., *op. cit.*, [2003], pp. 112-115.

527 HUNTER, R. L., « Sappho and Latin poetry », p. 214, *I papiri di Saffo e di Alceo. Atti del convegno internazionale di studi*, Firenze, 8-9, giugno 2006, éd. G. Bastianni, A. Casanova, Firenze, Istituto papirologico G. Vitelli, 2007, pp. 213-225.

Ποικιλόθρον' ἀθάνατ' Ἀφρόδιτα,
 παῖ Δίος δολόπλοκε, λίσσομαί σε,
 μή μ' ἄσαισι μηδ' ὀνίαισι δάμνα,
 πότνια, θῦμον.

L'allitération en [s], présente dans les vers de Sappho et d'Horace, mime la posture de suppliant qu'adoptent la poétesse grecque et le poète romain et appuie les verbes performatifs de la prière, λίσσομαί σε et *precor*. Notons qu'au *modello esemplare* s'ajoute le *modello codice*. Ce dernier se lit dans la construction des vers 3-4 de chaque poème. La demande d'Horace à Vénus de le laisser en paix, de ne plus raviver en lui de flammes amoureuses trouve une justification formulée par la négative : il n'est plus celui qu'il était dans sa jeunesse et ne souhaite plus que son cœur soit en proie à des amours qui devraient être réservées à la nouvelle génération de jeunes gens, *Non sum qualis eram bonae / sub regno Cynarae*. Cette attaque du vers par la négation est sans nul doute reprise au poème 1 V. de la poétesse de Lesbos : μή μ' ἄσαισι μηδ' ὀνίαισι δάμνα / πότνια, θῦμον. Chez Horace comme chez Sappho, c'est bien le poète qui est dépeint en situation de difficulté. *Sum* contraste avec *eram*, ce qui laisse entendre que le poète n'a plus les mêmes forces qu'autrefois pour s'adonner à l'amour. Θῦμον est quant à lui à l'accusatif, donc objet des affres de l'amour envoyées par Aphrodite et non pas sujet capable de contrôler sa passion.

Aux vers 29-36 de l'Ode IV, 1, Horace poursuit en dépeignant le tableau de ses amours censées avoir trouvé un terme et de la douleur que provoque encore néanmoins en lui l'amour pédérastique qu'il ressent pour Ligurinus :

*Me nec femina nec puer
 iam nec spes animi credula mutui
 nec certare iuuat mero
 nec uincire nouis tempora floribus.
 Sed cur heu, Ligurine, cur
 manat rara meas lacrima per genas ?
 Cur facunda parum decoro*

inter uerba cadit lingua silentio ?⁵²⁸

En ce qui me concerne, ni femme, ni jeune garçon, ni espoir crédule d'un amour réciproque ne me plaisent plus. Il ne m'est plus plaisant de disputer le prix du vin, ni d'attacher à mes tempes une couronne de fleurs nouvelles. Mais hélas, pourquoi, Ligurinus, pourquoi des larmes coulent-elles goutte à goutte le long de mes joues ? Pourquoi, autrefois éloquente, ma langue se brise-t-elle, au beau milieu d'un discours, en un silence indécent ?

De nombreux commentateurs – on peut citer M. C. J. Putnam, G. Davis, G. Nagy ou encore B. Delignon⁵²⁹ – ont souligné une autre imitation sapphique dans ces vers horatiens. Lorsqu'il décrit les manifestations physiques de l'amour qui l'embrase, Horace a sans doute en tête le fragment 31 V. de Sappho :

Φαίνεται μοι κῆνος ἴσος θεοῖσιν
ἔμμεν' ὄνηρ, ὅττις ἐνάντιός τοι
ἰσδάνει καὶ πλάσιον ἄδῦ φωνεί-
σας ὑπακούει,
καὶ γελαίσας ἡμέροεν, τό μ' ἦ μὰν
καρδίαν ἐν στήθεσιν ἐπτόαισεν.
Ὡς γὰρ <ἔς> σ' ἴδω βρόχε' ὥς με φώνη-
σ' οὐδὲν ἔτ' εἴκει,
ἀλλὰ †καμ† μὲν γλῶσσα †ἔαγε†, λέπτον
δ' αὐτίκα χρωῖ πῦρ ὑπαδεδρόμακεν,
ὀππάτεσσι δ' οὐδὲν ὄρημ', ἐπιβρό-
μεισι δ' ἄκουαι.
†έκαδε† μ' ἴδρωσ κακχέεται, τρόμος δὲ
παῖσαν ἄγρει, χλωροτέρα δὲ ποίας
ἔμμι, τεθνάκην δ' ὀλίγω' πιδεύης
φαίνομ' ἔμ' αὐταί⁵³⁰.

528 Horace, *Carm.* IV, 1, v. 29-36.

529 PUTNAM, M. C. J., *op. cit.*, pp. 39-42 ; DAVIS G., *Polyhymnia. The Rhetoric of Horatian Lyric Discourse*, p. 70 ; NAGY, G., *op. cit.*, pp. 420-421 et DELIGNON, B., *op. cit.* [2019], pp. 273-274.

530 Sappho, 31 V., v. 1-16.

Il me paraît être l'égal des dieux, celui qui est assis près de toi et écoute le son mélodieux de ta voix et ton rire délicieux, qui font se retourner mon cœur dans ma poitrine. En effet, dès que je t'aperçois, en un instant, il ne m'est plus possible d'articuler un son, ma langue se brise et aussitôt, sous ma peau se glisse un feu subtil, mes yeux sont sans regards, mes oreilles bourdonnent, la sueur inonde mon corps, je suis tout entière prise de frissons, je suis plus verte que l'herbe et il me semble que je vais mourir.

Ce poème de Sappho a été traduit, du moins dans ses deux premières strophes, par Catulle, dans son *Carmen* 51. Horace, quant à lui, ne traduit pas : il s'inspire du poème sapphique, il l'imité. Pour autant, il s'est certainement aussi inspiré du poème catullien⁵³¹. Chez le poète romain comme chez ses prédécesseurs, c'est à la vue de l'être aimé que les douleurs de l'amour se font sentir. L'image de l'objet amoureux pénètre dans l'esprit et dans le corps du poète. À mesure qu'elle se diffuse, elle fait naître en lui un grand nombre de souffrances. Aux vers 33-34, le poète romain déplore que des larmes roulent doucement sur ses joues. Cette image peut faire écho à l'un des symptômes décrits chez le prédécesseur grec : les yeux qui ne voient plus rien, ὀπλάττεσι δ'οὐδὲν ὄρημι' (v. 11). Certes, il n'est pas question de pleurs dans les vers de Sappho. Peut-être peut-on toutefois considérer cette incapacité des yeux à percevoir quoi que ce soit comme une conséquence de larmes que la poétesse de Lesbos tairait ici. En outre, une image attire particulièrement notre attention aussi bien dans les vers d'Horace que dans ceux de Sappho : c'est celle de la langue qui se brise et qui est désormais incapable d'articuler le moindre mot. Le verbe qu'Horace emploie à cet effet – *cadit* – résonne de façon étrange. Il désigne d'ordinaire des éléments du corps humain qui sont réellement destinés à tomber, tels les cheveux ou encore les dents. Il peut aussi être employé pour caractériser l'affaissement de membres comme les jambes et les bras. Nous nous rangeons du côté de B. Delignon qui propose l'explication suivante : « L'emploi de *cado* pour dire la faiblesse de la langue est surprenant et n'apparaît que dans l'*Ode* 4.1. Il trouve certainement son explication dans le fait qu'Horace se réfère aux symptômes sapphiques de l'amour et cherche à donner à ἔαγε un équivalent qui puisse prendre sens en latin »⁵³². Puisqu'il reste muet à la vue de l'être aimé, le poète romain se trouve donc condamné à se taire et à ne jamais pouvoir séduire le jeune Ligurinus par ses déclarations d'amour, lui dont la

531 Sur le modèle intermédiaire de Catulle, voir *infra*, pp.178 sqq.

532 DELIGNON, B., *op. cit.*, [2016], p. 267.

langue était jadis pourtant *facunda*. Selon G. Nagy, le vers 35 – *Cur facunda parum decoro* – est hypermétrique et mime l’émotion qui s’empare du poète, qui ne peut ni maîtriser sa passion ni prononcer le moindre mot. Ce vers horatien peut faire écho à l’hiatus γλωσσα ἔαγε qui rend compte, lui aussi, de la perte de l’éloquence de la poétesse face à l’objet de ses amours et de sa passion⁵³³. Nous considérons que cette réflexion peut être élargie aux deux questions posées par Horace, aux vers 33-36 – *Sed cur heu, Ligurine, cur / manat rara meas lacrimas per genas ? Cur facunda parum decoro inter uerba cadit lingua silentio ?* – ainsi qu’aux vers 8-9 du fragment 31 V. de Sappho – Ὡς γὰρ <ἔς> σ’ἴδω βρόχε’ ὧς με φώνη- / σ’οὐδὲν ἔτ’ εἴκει, / ἀλλὰ †καμ† μὲν γλωσσα †ἔαγε†, λέπτων. Dans ces vers, nombreuses sont les allitérations en gutturales ([k] et [g]). Elles peuvent illustrer – à l’instar de l’anaphore de *Cur* chez Horace – la difficulté, voire l’incapacité du poète à articuler les mots d’amour qu’il voudrait laisser s’échapper, mais qui sont retenus dans sa gorge. Chez Sappho, les souffrances endurées conduisent à la chute et, tout doucement, à la mort. Peut-être alors n’est-ce pas un hasard si Horace emploie le verbe *cadit*⁵³⁴ : incapable d’exprimer ses sentiments amoureux, le poète est condamné à ne posséder l’être aimé qu’en rêve, ce qui est une petite mort en soi.

Horace inscrit donc bien l’ode liminaire du livre IV dans une tradition poétique érotique, et notamment dans le sillon de la poésie lyrique sapphique. Si les deux *modelli* définis par G. B. Conte sont au fondement de l’ode horatienne, ils ne l’enferment cependant pas dans la seule dynamique de l’imitation. Le *modello codice* invite à une transformation, notamment du point de vue du sens, un sens romain. Puisque, avec le *Carmen Saeculare*, il est devenu le poète officiel de l’ère augustéenne, Horace ne peut se tourner uniquement vers le passé en empruntant à la poésie érotique de Sappho. Il insuffle une dimension morale, toute romaine, à ce poème. Nous suivrons dans notre analyse l’étude de l’*Ode* IV, 1 que propose B. Delignon dans son article « Lyrique poétique et lyrique érotique dans l’*Ode* 4.1 d’Horace » (2016) et dans son ouvrage *La morale de l’amour dans les Odes d’Horace. Poésie, philosophie et politique* (2019).

533 NAGY, G., *op. cit.*, pp. 420-421. Voir aussi PUTNAM, M. C. J., *op. cit.*, p. 39 et DELIGNON B., *op. cit.*, [2019], p. 274.

534 On retrouve le verbe *cado* au vers 61 de l’*Ars Poetica* : *Vt siluae †pronos† mutantur in annos, / prima cadunt [...]*. Il désigne les feuilles qui tombent dans un cycle perpétuel : les plus anciennes meurent et tombent tandis que de nouvelles naissent et repoussent. Horace assimile cette chute des feuilles mortes à celle de la vieille génération de mots, amenée à disparaître. *Cado* a donc, selon nous, bien à voir avec la mort dans ces vers de l’*Ode* IV, 1.

Revenons d'abord aux vers 1-12 de l'*Ode* IV, 1 : nous avons d'ores et déjà analysé les points de similitude entre le poème d'Horace et les fragments 1 et 31 V. de Sappho. Cependant, il est important de noter que la situation d'énonciation de ces poèmes est fort différente. Dans l'*Hymne à Aphrodite* de Sappho, la prière est un ὕμνος κλητικός⁵³⁵, un hymne dans lequel la poétesse demande à Aphrodite de descendre à ses côtés afin de la soutenir et de lui apporter son aide dans les souffrances que l'amour lui inflige. Chez le poète romain, la prière adressée est à la fois un hymne clétique – Horace invoque Vénus afin qu'elle descende sur terre et se rende dans la demeure de Paulus Maximus dont la jeunesse et la beauté conviennent aux amours – et apotropaïque⁵³⁶. L'αποτροπή est rendue possible car, à la différence de Sappho qui supplie Aphrodite de venir chez elle, Horace éloigne Vénus de lui en recourant à l'impératif *abi* (v. 7). Le poète a conscience de son âge trop avancé et, en mettant la déesse à distance, ce sont des amours malheureuses, des passions qu'il ne saurait contrôler dont il se prémunit. C'est donc dans l'hymne apotropaïque que se trouve la dimension morale. Cela est d'autant plus vrai que, alors que d'ordinaire le poète se plaint des peines qu'il endure à cause de ses amours déçues et qu'il prie Vénus de porter ces maux à quelqu'un d'autre⁵³⁷, dans l'*Ode* IV, 1, Horace prie Vénus afin qu'elle se montre favorable aux amours du destinataire de son poème, Paulus Maximus : « Il respecte ainsi un double principe : celui du rejet des souffrances de la passion, d'inspiration épicurienne, et celui du *decorum* qui, d'inspiration cicéronienne, réserve l'amour au temps de la jeunesse »⁵³⁸.

La dimension morale de cette ode réside également dans la place accordée aux éléments culturels. De prime abord, à la lecture des premiers vers de l'*Ode* IV, 1, l'aspect performatif semble atténué par la répétition du verbe *precor*⁵³⁹ donnant à penser qu'Horace est davantage l'héritier de la réception alexandrine de l'*Hymne à Aphrodite* que de la performance archaïque du poème sapphique. Cette dernière est cependant à nuancer : en effet, dans la mesure où le poème de Sappho ne fait mention d'aucun élément culturel – on n'y

535 En règle générale, l'ὕμνος κλητικός est lié à une dimension culturelle : un groupe de la cité ou son ensemble se trouve ainsi engagé aux côtés du poète. C'est le cas d'Alcée qui demande aux Dioscures, Castor et Pollux, de descendre sur terre afin de venir en aide à un navire battu par les flots, en pleine tempête (fr 34 V.). Comme le souligne B. Delignon, *op. cit.* [2016], p. 270, cet aspect est plus opaque chez Sappho : « La dimension communautaire réside en effet davantage dans le contexte de la performance que dans le chant lui-même : l'*Hymne à Aphrodite* est avant tout un chant au désir érotique et ne prend une valeur communautaire que parce qu'il est chanté dans le cadre d'un groupe que l'on a parfois identifié au thiasse et que S. Caciagli rapproche de l'hétérie d'Alcée ».

536 Voir FRAENKEL, E., *op. cit.*, [1957], pp. 410-412.

537 C'est un *topos* de la poésie élégiaque qu'on rencontre notamment chez Tibulle, Propertius et Ovide.

538 DELIGNON, B., *op. cit.* [2019], p. 270 et 257 pour le renvoi.

539 Voir THEVENAZ, O., *op. cit.* [2003], pp. 115-118.

trouve ni encens, ni statue, ni autel, *etc.* – nous pouvons penser que la dimension performative se trouvait non pas dans, mais bien hors du poème grec, puisqu’il était destiné à être chanté à la communauté de femmes entourant la poétesse de Lesbos. En outre, l’*Ode* IV, 1 ne saurait être réduite à une dimension livresque où la question de la performance serait complètement absente. Quand il décrit l’accueil et les honneurs que Paulus Maximus réserverait à la venue de Vénus en sa *domus*, Horace propose une « re-ritualisation » de l’hymne :

*Namque et nobilis et decens
et pro sollicitis non tacitus reis
et centum puer artium
late signa feret militiae tuae ;
et, quandoque potentior
largi muneribus riserit aemuli,
Albanos prope te lacus
ponet marmoream sub trabe citrea.
Illic plurima naribus
duces tura, lyraque et Berecynthia
delectabere tibia
mixtis carminibus non sine fistula ;
illic bis pueri die
numen cum teneris uirginibus tuum
laudantes pede candido
in morem Salium ter quatient humum⁵⁴⁰.*

Car, noble, beau, ne manquant pas d’éloquence pour les accusés qui sont dans l’inquiétude, jeune homme aux cent talents, il portera au loin tes enseignes militaires, et quand, plus fort que les dons d’un rival enclin aux largesses, il se sera moqué de lui, près des lacs albains, il t’élèvera, tout en marbre, sous des poutres de thuya. Là, tes narines humeront la fumée abondante de l’encens et tu te délecteras du son de la lyre et de la flûte bérécyntienne, auxquelles se mêleront ceux de la syrinx. Là, deux fois par jour, de jeunes garçons et, avec eux, de

540 Horace, *Carm.* IV, 1, v. 13- 28.

tendres jeunes filles, loueront ta divinité et frapperont, de leur pied blanc, trois fois le sol, à la manière des Saliens.

Dans son ode, Horace accorde ainsi une place à la dimension culturelle des deux formes hymniques à travers la peinture de l'hommage que Paulus Maximus rendrait à Vénus, si celle-ci venait dans sa demeure. En effet, par le syntagme *te marmoream*, le poète s'adresse à la statue de Vénus et non plus à la déesse elle-même. Les sens du lecteur sont mis en éveil dans cette hypotypose où l'on croit sentir les effluves de l'encens. La musique de la lyre, associée à celle des flûtes, mimée par les assonances en [a], [e] et [i] aux vers 22-24, est donnée à entendre. La mention des chœurs de jeunes garçons et de jeunes filles va également dans le sens d'une « illusion de la performance » : le rythme de leurs danses est appuyé dans la deuxième partie du vers 28 par l'alternance, à deux reprises, d'une longue suivie de deux brèves. Nous ne considérons l'*Ode* IV, 1 ni comme un véritable épithalame ni comme un poème écrit à l'occasion-même du mariage de Paulus Maximus et de Marcia, qui vient lier l'illustre lignée des *Fabii* à la famille impériale. Toutefois, nous ne saurions minimiser la re-création d'un contexte culturel offerte par Horace, quand bien même celui-ci ne serait que fictif. Ces chœurs donnent à voir un rite nuptial⁵⁴¹ et opèrent la transformation de « la Vénus instable du début de l'ode, invoquée par le poète en son nom propre, en Vénus matrimoniale, célébrée collectivement en l'honneur de Paulus Maximus »⁵⁴². Pour B. Delignon, cette allusion à l'alliance politique permise par le mariage de Maximus et de Marcia expliquerait la référence aux Saliens, gardiens des douze boucliers sacrés qui présidaient aux Quinquatries : il s'agissait de fêtes données en l'honneur de Minerve, qui marquaient l'ouverture de la saison guerrière et au cours desquelles les Saliens frappaient leurs boucliers de leurs lances⁵⁴³. En offrant à l'érotisme de cet hymne une dimension morale, par la présence, en filigrane, du rituel nuptial, c'est la morale matrimoniale telle que voulue par Auguste grâce la restauration

541 Dans le *Carmen* 62, Catulle imite et réinvente cette lyrique nuptiale issue de la tradition grecque.

542 DELIGNON, B., *op. cit.*, [2016], p. 272.

543 Auguste n'était pas sans porter de l'intérêt aux Saliens puisqu'il a, par le biais d'un sénatus-consulte, introduit son propre nom au sein de l'hymne salien.

du *mos maiorum*⁵⁴⁴ qu'Horace offre à ses lecteurs. Il se pose ainsi en *uates*, en poète de son siècle, aux valeurs pleinement romaines.

Enfin, la dimension morale a à voir avec une autre source d'inspiration qu'Horace se garde bien de citer en quelque lieu de son œuvre : le *Carmen* 51 de Catulle⁵⁴⁵. Le fragment 31 V. de Sappho a en effet fait l'objet de diverses réécritures⁵⁴⁶, dont celle du poète néotérique :

*Ille mi par esse deo uidetur
ille, si fas est, superare diuos,
qui sedens aduersus identidem te
spectat et audit*

*dulce ridentem, misero quod omnis
eripit sensus mihi ; nam simul te,
Lesbia, aspexi, nihil est super mi
uocis in ore,*

*lingua sed torpet, tenuis sub artus
flamma demanat, sonitu suopte
tintinant aures, gemina teguntur
lumina nocte.*

*Otium, Catulle, tibi molestum est ;
otio exultas nimiumque gestis.
Otium et reges prius et beatas
perdidit urbes*⁵⁴⁷.

544 Tout au long de son principat, Auguste va s'attacher à légiférer au sujet de la morale matrimoniale. Cette législation se justifie par sa volonté d'endosser le rôle de restaurateur des valeurs républicaines et du *mos maiorum*, mais également par un constat inquiétant : le nombre de célibataires et de divorcés est en augmentation constante et celle-ci s'accompagne logiquement d'une baisse de la natalité. C'est pourquoi, en 18 avant J.-C., la *Lex Iulia de maritandis ordinibus* et la *Lex Iulia de adulteriis* sont promulguées. S'ensuit la mise en place de la *Lex Papia Poppaea nuptialis*, en 9 avant J.-C. Aussi l'adultère est-il lourdement sanctionné – les hommes sont relégués et les femmes, répudiées – et les citoyens célibataires ou sans enfants doivent-ils verser des compensations financières. Cette restauration de la morale matrimoniale est accompagnée de celle des édifices religieux. Horace en fait d'ailleurs mention dans certaines de ses *Odes*.

545 Pour les raisons de ce silence quant à ce modèle, voir *supra*, pp. 128 sq.

546 Sur ce point, voir H. W. Smyth, *Greek Melic Poets*, London / New York, Macmillan, 1963, p.234.

547 Catulle, *Carm.* 51.

Il me paraît être l'égal d'un dieu, il me paraît, si cela ne va pas à l'encontre des lois divines, surpasser les dieux, celui qui, assis en face de toi, continuellement te regarde et entend ton doux rire qui, malheureux que je suis !, me prive de tous mes sens ; en effet, aussitôt que mon regard se pose sur toi, Lesbie, plus aucun son n'émane de ma bouche, mais ma langue est paralysée, un feu subtil se diffuse sous la peau de mes membres, mes oreilles tintent de leur propre son, mes deux yeux sont recouverts par la nuit. L'oisiveté, Catulle, t'est nuisible, par oisiveté, tu bouillottes et tu t'agites trop. L'oisiveté, avant toi, a causé la perte et de rois et de villes bienheureuses.

Les trois premières strophes s'apparentent à une traduction latine du fragment 31 V. de Sappho : la plupart des symptômes de l'amour que la poétesse décrit se retrouvent dans les vers catulliens. Prenant pour modèle son prédécesseur grec, Catulle est sans doute lui aussi devenu un modèle pour Horace. Nous en voulons pour preuve la mention de la nuit qui tombe sur les yeux, présente dans les vers des deux poètes romains, mais pas chez Sappho. Deux interprétations peuvent alors être proposées : soit la nuit est une image pour désigner les larmes qui envahissent le regard du poète alors dans l'incapacité de percevoir quoi que ce soit⁵⁴⁸, soit l'image de l'être aimé a tellement investi le corps du poète que celui-ci se replie sur lui-même, faisant fi du monde qui l'entoure, comme s'il était enveloppé du voile noir de la nuit. Ces explications sont toutes deux également valables pour l'ode d'Horace. Notons qu'au vers 37, ce dernier fait mention de *nocturnis somniis*. Ce groupe nominal confirme l'hypothèse selon laquelle le poète ne perçoit plus rien du monde extérieur, comme si le voile de la nuit était tombé sur ses yeux. Mais il renvoie aussi, de manière plus concrète, à une vraie nuit dans laquelle l'amant déçu trouve refuge et retrouve son aimé en rêve, dans des amours heureuses et épanouies. La présence de Catulle, alliée à celle de Sappho, donne donc de l'épaisseur à l'*Ode* IV, 1 : ce poème s'ancre pleinement dans une tradition poétique érotique où est décrite la difficulté, voire l'impossibilité de résister à la passion amoureuse. En outre, en prenant Catulle pour modèle intermédiaire⁵⁴⁹, Horace insuffle, en raison de la dernière

548 C'est une interprétation que nous avons déjà proposée pour le vers 11 de Sappho, ὀπλάτεσσι δ'οὐδὲν ὄρημι'. Notons que, chez Catulle comme chez son prédécesseur grec, il n'est pas question de larmes.

549 Il y a là une vraie question : à qui Horace pense-t-il lorsqu'il compose ses vers ? Pour nous, il a en tête à la fois Sappho et Catulle et cette double-inspiration confère au *Carmen* IV, 1 une dimension à la fois érotique mais aussi morale.

strophe du poème 51, une dimension morale à son ode, que le lecteur *doctus* saura reconnaître. En effet, si l'on admet que la quatrième strophe fait partie intégrante du *Carmen* 51⁵⁵⁰, par son imitation, Horace souligne à quel point la passion peut être nuisible. Celui qui aime n'a plus le contrôle de soi et se trouve accablé par une puissance qui le dépasse et le conduit à sa perte. Le vers 14 – *Otio exultas nimiumque gestis* – prouve que l'amant n'est plus maître de lui, qu'il n'agit plus selon le principe de la *temperantia*, de la juste mesure. L'anaphore du nom *otium* (v. 13 et 15), dont la reprise par *otio* (v. 14) forme un polyptote, montre quant à elle que l'obsession amoureuse fait tomber l'amant dans un cercle duquel il lui sera difficile de sortir. Une fois que la paresse, la *mollitia* se sera emparée de lui, elle le mènera à sa fin. Il en veut pour preuves les *reges* et les *beatae urbes* (v. 14-15) qui ont connu la chute avant lui. En suivant le modèle catullien, Horace condamne donc cette passion amoureuse, qui va à l'encontre du *mos maiorum*, élément du programme augustéen auquel il adhère pleinement ; en cela, il se montre un *uates*.

C'est parce qu'il est marqué par la moralité que l'érotisme est rendu acceptable dans l'Ode IV, 1 et que l'évocation des amours malheureuses du poète peut côtoyer l'éloge du destinataire du poème, Paulus Maximus. Aux vers 13-26, le poète loue en effet ce jeune homme de bonne naissance, brillant, très bon orateur et amené à occuper les plus hautes fonctions dans la société romaine. Il est, de surcroît, décrit comme un excellent amant. B. Delignon a montré, par une étude du vocabulaire employé, à quel point les thématiques politique et érotique s'entremêlaient. Elle retient cinq termes dont la polysémie est particulièrement éloquente. Les adjectifs *nobilis* et *decens* (v. 13) font référence à l'excellente lignée dont est issu Paulus Maximus. *Decens* est d'ailleurs employé « en référence à l'idéal aristocratique du *decus* »⁵⁵¹. Il est, contrairement au poète dont la langue se brise, *non tacitus* (v. 14). Or, le *namque*, au même vers, permet de créer un lien de cause à conséquence entre les qualités dont fait montre Maximus dans ses activités civiques, politiques et militaires et le fait qu'il rencontre du succès en amour. En effet, *decens* peut également prendre le sens de « beau » et *non tacitus* prouve que son éloquence ne se cantonne pas au seul domaine

550 Bien qu'il semble y avoir une rupture thématique entre les trois premières strophes et la quatrième, nous admettons que cette dernière fait partie du poème. Selon nous, elle n'appartient pas à un autre *carmen* et n'est pas séparée des premières strophes par des vers qui auraient été perdus. En effet, aucun manuscrit ne va dans le sens de telles interprétations et les commentateurs s'accordent aujourd'hui à accepter cette quatrième strophe comme membre indéniable du *Carmen* 51.

551 DELIGNON, B., *op. cit.* [2016], p. 266. Voir aussi FRAENKEL E., *op. cit.*, p. 413, PUTNAM M. C. J., *op. cit.*, p. 25 et FEDELI, P., et CICCARELLI, I., *Q. Horatii Flacci Carmina : Liber IV*, Florence, Felice Le Monnier, 2008, p. 100.

judiciaire. Elle peut permettre au jeune homme de séduire. Le comparatif *potentior* renvoie d'abord au vocabulaire civique : la *potestas* est le pouvoir politique des magistrats qui exercent leur influence dans la cité. Or ici, Horace ne décrit pas les engagements civiques dont Paulus Maximus pourrait se rendre digne d'éloges. S'il est *potens*, c'est parce qu'il a les capacités requises pour remporter une victoire amoureuse face à un rival. Enfin, le syntagme *purpureis oloribus* (v. 10) renvoie à la couleur pourpre et peut, selon P. Fedeli, faire écho au terme πορφύρεος qu'emploient Sappho (fr. 54 V.) et Anacréon (fr. 12 P.M.G.)⁵⁵² pour désigner le caractère brillant et éclatant d'Aphrodite. Ce transfert « du *decus* politique au *decus* érotique »⁵⁵³ permet de comprendre pourquoi Vénus doit descendre dans la demeure du jeune homme, recevoir les honneurs qui lui sont dus et s'éloigner du poète qui n'a plus rien des qualités que possède Paulus Maximus. Contrairement à T. S. Johnson qui pense que ce glissement de la thématique politique à la thématique érotique est une façon d'ôter à l'éloge tout aspect sérieux⁵⁵⁴, nous pensons, avec B. Delignon, que le détour par l'érotisme rend possible l'éloge de Paulus Maximus. En effet, « avec l'avènement du Principat et la notion de *res publica restituta* sur laquelle Auguste entend asseoir son pouvoir, l'éloge politique est devenu problématique »⁵⁵⁵. Dans un tel contexte, le *Carmen Saeculare*, qu'il a composé en 17 avant J.-C., doit garder ses particularités. Si le livre IV des *Odes* est composé de poèmes à l'inspiration plus civique, politique et encomiastique que les trois premiers, Horace ne peut prétendre y écrire des éloges de la même envergure que le *Chant Séculaire*. Aussi le poète délègue-t-il l'éloge de Paulus Maximus aux chœurs de jeunes garçons et jeunes filles qui lui rendent hommage au sein d'un rite nuptial, c'est-à-dire dans un cadre érotique marqué par la morale matrimoniale : les thématiques érotiques ne sont donc pas « un obstacle à l'éloge politique, mais elles constituent un détour, autrement dit un moyen de médiatiser l'*encomium*, et d'une certaine manière de le rendre acceptable et moins problématique. La lyrique érotique, loin de s'opposer à la lyrique politique, la rend ici possible »⁵⁵⁶.

Nous pensons également que la réciproque est vraie : au seuil de ce quatrième livre des *Odes*, la thématique politique rend plus acceptable encore l'érotisme, déjà marqué du sceau de la moralité. Horace, depuis le *Carmen Saeculare*, est le poète de l'*encomium*. Au livre IV, l'inspiration érotique est moins représentée que dans les trois premiers livres, puisque nous ne

552 DELIGNON, B., *op. cit.* [2019], p. 277.

553 *Ibid.*

554 JOHNSON, T. S., *A Symposium of Praise. Horace Returns to Lyric in Odes IV*, Madison, The University of Winsconsin Press, 2004, pp. 34-51.

555 DELIGNON, B., *op. cit.* [2016], p. 272.

556 *Ibid.*, p. 273.

la retrouvons que dans les *Odes* 1, 10 et 13. Or, quelles que soient les thématiques abordées, Horace souhaite atteindre le statut de *primus*. Si l'érotisme des odes est souvent caractérisé par une absence de profondeur temporelle, si le poète aime dans la situation d'énonciation du *hic et nunc*, il n'en demeure pas moins que la quête d'éternité poétique se poursuit, au-delà du moment présent, tant pour son destinataire que pour lui-même. S'il ne veut plus que son front soit orné des *noues flores* (*Odes* IV, 1, 32), symbole de l'amour, le poète convoite les couronnes de gloire qui le feront entrer dans l'éternité. Or, c'est en jouant sur les formes – l'hymne, les lyriques sapphique et catullienne –, c'est en entremêlant les sources d'inspiration – la tradition poétique érotique, la thématique politique et la dimension morale –, en somme, c'est en faisant de ses *Odes* un *genus mixtum*, qu'Horace entend inscrire ceux qu'il loue, son œuvre et son nom de *uates* dans l'éternité.

2. Un banquet entre lyrique grecque archaïque et sagesse épicurienne : l'Ode II, 11

Horace aime à inviter ses amis aux banquets fictifs qu'il met en scène dans ses *carmina*. C'est le cas dans l'*Ode* II, 11 : le poète y convie Quinctius Hirpinus à un *symposium* dont l'exécution semble toute proche. Nous ne savons pas grand-chose de cet homme. Pourtant, il est plausible qu'il s'agisse du destinataire de l'*Épître* I, 16 auquel Horace décrit son domaine de Sabine. Il semble être un homme prospère, qui jouit d'une bonne réputation et le poète l'en félicite. Toutefois, il l'engage à la prudence : certes, la foule le nomme *beatus* (v. 18 et 20), mais elle n'est pas un bon juge en la matière. Mieux vaut s'en remettre à sa propre conscience en pareil cas. Puisque Quinctius Hirpinus ne saurait accepter un éloge qui ne conviendrait qu'au *princeps*, il ne doit pas accueillir le portrait d'homme plein de *uirtus*, sans défaut, que le public fait de lui, bien que celui-là soit évidemment fort agréable à entendre. La foule est versatile et manque de constance dans ses jugements. Quinctius Hirpinus doit donc être lucide et faire montre de discernement.

Dans la mesure où l'*Ode* II, 11 introduit la seconde partie du deuxième livre des *Carmina*, il y a toutes les chances que le destinataire de ce poème était un homme important

et un ami cher à Horace⁵⁵⁷. Cette ode, tout comme l'*Épître* I, 16, repose sur un propos moral délivré à son destinataire à la fois par la voix de l'ami, mais aussi par celle du *uates*⁵⁵⁸. Cette exhortation à la sagesse morale se mêle à l'héritage poétique de la lyrique grecque archaïque. Point d'imitation directe que nous décèlerions au sein d'un « *motto* » ou, plus largement, dans le cadre du *modello esemplare*. Dans cette ode composée dans le mètre alcaïque, on se situe plutôt dans le cadre d'un *modello codice* puisque Horace reprend à son compte les motifs des préparatifs du banquet, hérités de la lyrique grecque archaïque, tout en les traitant en poète romain.

L'*Ode* II, 11 s'organise en deux temps. Les trois premières strophes s'apparentent à une *paraenesis* adressée à Quinctius Hirpinus, mais dont le propos résonne avec une envergure universelle :

*Quid bellicosus Cantaber et Scythes*⁵⁵⁹,
Hirpine Quincti, cogitet Hadria
diuisus obiecto, remittas
quaerere nec trepides in usum

poscentis aevi pauca : fugit retro
leuis iuuentas et decor, arida
pellente lasciuos amores
canitie facilemque somnum.

Non semper idem floribus est honor
uernis neque uno luna rubens nitet
uoltu : quid aeternis minorem
*consiliis animum fatigas ?*⁵⁶⁰

557 Sur ce point, voir R. G. M. Nisbet et M. Hubbard, *A Commentary on Horace, Odes, Book II*, Clarendon Press Oxford, 1970, puis 2004 pour la réimpression, p. 168.

558 W. Port a le premier révélé que les odes de la première moitié du livre II des *Carmina* fonctionnaient par paires. Aussi les *Odes* II, 10 et II, 11 sont-elles, à l'instar des poèmes II, 2 et II, 3, des odes philosophiques. Le poète entend mener les destinataires auxquels ses poèmes sont adressés vers une conduite mue par la sagesse.

559 Comme dans l'*Ode* I, 19 où il désignait le Parthe, Horace emploie le singulier pour qualifier l'ennemi de Rome.

560 Horace, *Carm.* II, 11, v. 1-12.

Ce que projettent le belliqueux Cantabre et le Scythe, séparé de nous par la barrière de l'Adriatique, Quinctius Hirpinus, renonce à le chercher et ne t'agite pas pour la pratique d'une existence qui ne demande que peu⁵⁶¹ : la jeunesse au teint lisse et son charme s'enfuient derrière nous, tandis que la blancheur de la vieillesse desséchée chasse les amours lascives ainsi que le sommeil facile. Non, la beauté des fleurs du printemps ne reste pas toujours la même et la lune rougeoyante ne brille pas d'un seul visage : pourquoi fatigues-tu ton âme qui ne peut rivaliser avec des desseins éternels ?

Dès les premiers vers du *carmen*, Quinctius Hirpinus – qui occupe vraisemblablement une place dans le paysage militaire de Rome – est invité à laisser de côté les soucis liés aux campagnes d'Auguste contre les Cantabres et les Scythes. Il est vrai que les Cantabres du Nord de l'Hispanie étaient connus pour leur amour de la guerre et les Scythes, pour leur sauvagerie et leur barbarie⁵⁶². Toutefois, après avoir évoqué cette menace ennemie, le poète se veut rassurant et insiste sur la barrière naturelle qui tient le Scythe éloigné. Bien sûr, l'Adriatique n'est pas le seul élément gardant l'ennemi à distance. De plus, Horace ne fait même pas mention des Pyrénées qui séparent Rome des Cantabres. Sans doute veut-il ici souligner la vanité des *curae* de son ami pour l'inviter à les oublier quelque temps, comme le souligne l'expression *remittas quaerere* dont les deux membres sont mis en valeur par leur position respectivement en fin de vers 3 et au début du vers 4. Ainsi, Horace invite le destinataire de son ode à la *tranquillitas animi* : par la négation du verbe *trepides*, il l'engage à ne pas se démenter, mais également à ne pas se laisser aller aux craintes inutiles et à se tourner davantage vers les plaisirs simples de la vie. Le rejet du syntagme *poscentis aevi pauca* au v. 5 appuie l'idée que l'ambition militaire de Quinctius Hirpinus vaut moins qu'un moment partagé entre amis autour du vin. Ces vers entrent ici en écho avec le *De Rerum Natura* de Lucrèce qui, au chant II, souligne le fait que la nature du corps n'exige que peu de choses⁵⁶³. Si la sagesse délivrée dans ces vers est celle d'un ami, c'est aussi celle du *uates* qui

561 Cf : Horace, *Carm.* I, 1 qui présente les types de vie et notamment celle de l'épicurien, aux vers 19-22.

562 Comme le soulignent R. G. M. Nisbet et M. Hubbard (*op. cit.*, p. 170), des guerres contre les Cantabres ont été menées par les Romains en -29, -26 /-25 et en -24, tandis que les affrontements contre les Scythes ont eu lieu de façon plus éparse. Si -27 /-26 semblent être des dates convaincantes, dans la mesure où les Cantabres donnaient du fil à retordre à Rome et que les Scythes ne leur avaient pas encore demandé la paix (cela n'advient qu'en 25 avant J.-C.), nous retiendrons davantage l'année -29 : en effet, nous pouvons penser qu'Horace n'exhorterait pas le destinataire de l'Ode II, 11 à l'indifférence si Auguste était en difficulté dans les montagnes hispaniques, comme cela fut le cas en 26 avant J.-C.

563 DELIGNON, B. *op. cit.* [2019], pp. 97-98.

invite, sur un mode plus universel, son lecteur à suivre la morale, les préceptes épicuriens. Horace insuffle en effet à ses vers un propos moral tout empreint de la doctrine épicurienne : pour atteindre la tranquillité de l'âme, l'ataraxie, son destinataire doit vivre l'instant présent, bercé par la simplicité des plaisirs. Quinctius Hirpinus doit donc répondre positivement à l'invitation au banquet, au repas pastoral que le poète lui proposera dans les vers suivants.

En employant le terme *aeui* (v. 5) plutôt que *uitae*, Horace ménage une transition vers la deuxième strophe de l'ode. Si l'ami du poète doit abandonner, pendant le temps du banquet, ses *curae* d'ordre public, il doit aussi profiter du temps passé à boire avec son ami tant qu'un soupçon de jeunesse leur reste⁵⁶⁴. En effet, emportant avec elle ses agréments, elle s'enfuit bien vite loin derrière, *fugit retro / leuis iuuentas et decor* (v. 5-6) et vient un âge où les cheveux ont blanchi et où les rides marquent désormais le visage. Les vers 7 et 8 font écho au verbe *fugit* qui caractérisait la jeunesse : alors qu'elle a détrôné cette dernière, la vieillesse chasse bientôt les amours folâtres et le sommeil facile et cède ainsi la place au souci lié au temps qui passe et à la crainte de la mort qui approche. Les deuxième et troisième strophes nous semblent particulièrement marquées par l'allitération en [s], sonorité qui mime les soupirs poussés par la vieillesse face à la mort, issue inéluctable de l'existence. De nouveau, le propos du *uates* Horace dépasse le simple cadre de l'adresse à son ami : il n'insiste pas sur la brièveté de la vie de Quinctius Hirpinus en particulier, bien que celui-ci soit déjà d'un âge avancé (*canos*, v. 15), mais sur celle de l'Homme, en général.

Dans la troisième strophe, Horace convoque des éléments naturels afin de convaincre son destinataire : dans des vers à la tournure négative, il insiste d'abord sur la beauté des fleurs printanières qui est amenée à se faner, *Non semper idem floribus est honor uernis* (v. 9-10). Or, ce bref épanouissement des fleurs peut être vu comme une métaphore de la jeunesse et de la beauté humaines qui passent vite⁵⁶⁵. Comme le souligne B. Delignon, ces vers horatiens ne laissent pas entrevoir une temporalité cyclique d'ordinaire liée au printemps et, plus largement, aux saisons. C'est une temporalité linéaire qui est dépeinte ici et qui conduit, de manière inévitable, à la mort : « alors que dans le fragment 38a V. d'Alcée, le poète insiste sur la réalité de la fuite du temps et de la mort pour inviter au banquet un jeune homme qui, comme Sisyphe, se croit encore immortel, dans l'*Ode* II, 11, le poète invite au banquet un homme déjà vieux, qui constate la fuite du temps et redoute la mort, si proche et si inquiétante

564 Le même propos moral est délivré par Horace, en tant que *uates*, dans l'*Ode* I, 9. Voir *infra*, p. 191 *sqq.*

565 NISBET, R. G. M. et HUBBARD, M., *op. cit.*, p. 171.

qu'elle semble même atteindre le cycle éternel de la nature [...] »⁵⁶⁶. La lune qui rougit (*rubens*, v. 10) peut désigner métaphoriquement les couleurs du visage de la jeunesse, qui contrastent avec la *canities* du vers 8, tout en faisant écho à celles de la *rosa* (v. 14). Cependant, à l'image de la lune qui ne garde pas toujours le même visage, Quinctius Hirpinus et les hommes en général verront le leur changer également. Toutes ces considérations conduisent alors le poète à poser une question oratoire à son double-destinataire : *quid aeternis minorem consiliis animum fatigas ?* (v. 11-12). Puisque la fatigue qu'engendrent les *curae* liées au domaine public et à la menace de la mort va à l'encontre de la *tranquillitas animi* revendiquée par la philosophie épicurienne, l'homme doit faire preuve de *modestia*, lui qui est *minor* (v. 11), et laisser de côté des délibérations qui viseraient un futur se perdant dans l'infini. Nul homme n'est éternel. Mieux vaut donc jouir des plaisirs simples qu'offre un banquet dans le temps présent.

Dans la seconde partie de l'ode, le poète adresse des recommandations à Quinctius Hirpinus, formulées de manière positive et sans double destinataire, cette fois. Il l'invite à un banquet imminent, sans doute dans les *horti* de son ami⁵⁶⁷ :

*Cur non sub alta uel platano uel hac
pinu iacentes sic temere et rosa
canos odorati capillos,
dum licet, Assyriaque nardo*

*potamus uncti ? Dissipat Euhius
curas edacis. Quis puer ocius
restringet ardentis Falerni
pocula pratereunte lympa ?*

*quis deuium scortum eliciet domo
Lyden ? eburna dic, age, cum lyra
maturet, incomptum Lacaenae*

566 DELIGNON, B., *op. cit.* [2019], p. 102.

567 NISBET, R. G. M., et HUBBARD, M., *op. cit.*, p. 168.

*more comas*⁵⁶⁸ *religata nodum*⁵⁶⁹.

Pourquoi donc ne pas nous étendre sous ce haut platane, ou sous ce pin élevé, ainsi, au petit bonheur, et, tant que nous le pouvons encore, nos cheveux blancs couronnés de la rose odorante et oints du nard assyrien, ne pas boire ? Evius dissipe les soucis qui rongent. Quel jeune esclave sera le plus rapide pour éteindre, dans nos coupes, le Falerne ardent avec une eau qui s'écoule ? Lequel fera sortir de sa demeure écartée la courtisane, Lydé ? Allons, dis-lui qu'elle se hâte, avec sa lyre d'ivoire, et qu'elle relève sa chevelure, à la manière d'une Laconienne, dans un nœud sans ornement.

Le contraste avec les trois premières strophes est explicite : le poète adopte désormais un ton urgent tant dans son adresse à son ami – *cur non ?* (v. 13), *dum licet* (v. 16) – que dans celle au *puer*, à l'esclave en charge des préparatifs du banquet : *quis puer ocius ?* (v. 18), *dic age* (v. 22) ou encore *maturet* (v. 23). Toutefois, il est aussi à noter, avec R. G. M. Nisbet et M. Hubbard, que les trois dernières strophes font également écho à la première partie du poème : *curas* (v. 18) répond à *remittas quaerere* (v. 3-4), *uncti* (v. 17) contraste avec le terme *arida* (v. 6), *scortum* (v. 21) renvoie aux *amores* (v. 7), *canos* (v. 15) et *canitie* (v. 8) possèdent la même racine et enfin *rosa* (v. 14) rappelle le mot *floribus* (v. 9)⁵⁷⁰.

Le poète reprend à son compte, dans la quatrième strophe de l'*Ode* II, 11, la convention pastorale qui vise à proposer plusieurs lieux possibles afin que les deux hommes puissent trouver du repos⁵⁷¹ : *sub alta uel platano uel hac*⁵⁷² / *pinu iacentes* (v. 13-14). C'est, quoi qu'il en soit, un *locus amoenus* marqué par la simplicité – en cela, le syntagme *sic temere* (v. 14) contraste avec les *aeterna consilia* des vers 11-12 – qui accueillera le banquet d'Horace et de Quinctius Hirpinus, sans doute dans les *horti* de ce dernier.

Horace crée, dans la deuxième partie de son *carmen*, une illusion de la performance, en reprenant les motifs de la lyrique grecque archaïque dans le cadre d'un banquet fictif, tel qu'un poète romain peut en offrir. Les poètes de la Grèce archaïque proposent souvent, dans leurs vers, une situation d'énonciation marquée par des impératifs. Ici, le poète invite

568 Au sujet des discussions liées à la construction des deux derniers vers de l'*Ode* II, 11, voir R. G. M. Nisbet et M. Hubbard, *op. cit.*, pp. 178-179.

569 Horace, *Carm.* II, 11, v. 13-24.

570 NISBET, R. G. M. et HUBBARD, M., *op. cit.*, p. 168.

571 *Ibid.*, p. 173.

572 Ce pronom déictique se retrouve dans les *Odes* II, 3, v. 13 et II, 14, v. 22.

Quinctius Hirpinus à se préparer et à boire dans un banquet qui commencera bientôt, au détour d'un subjonctif délibératif : *Cur non... potamus ?* (v. 13-17). Nous retrouvons d'abord les roses⁵⁷³ avec lesquelles l'ami du poète peut orner ses cheveux : la couleur des fleurs (*rosa*, v. 14) contraste d'ailleurs avec la chevelure blanche⁵⁷⁴ (*canos capillos*, v. 15) du convive et le croisement des termes des vers 14-15 (*rosa / canos odorati capillos*) mime quant à lui l'entremêlement des tiges qui servent à la fabrication des couronnes du banquet. Le parfum est aussi mis à l'honneur de ce *symposium* imminent tant par les senteurs raffinées qu'exhalent les roses que par le nard assyrien au parfum plus prononcé encore, *Assyriaque nardo* (v. 16)⁵⁷⁵. Comme ses prédécesseurs grecs, Horace ancre ses vers, comme le prouve le syntagme *dum licet* (v. 16)⁵⁷⁶ dans le présent du poème. Aussi l'*Ode* II, 11, héritière des vers lyriques archaïques, est-elle marquée par l'absence de profondeur temporelle.

Le motif du vin occupe toute la cinquième strophe du *carmen* : le verbe *potamus* (v. 17), plus fort que *bibemus*, est mis en relief par l'enjambement. Cette boisson possède des pouvoirs qui sont exposés dans ce qui s'apparente à une « parenthèse callimachéenne »⁵⁷⁷ : *dissipat Euhius / curas edacis*⁵⁷⁸, v. 17-18. Ce nouvel enjambement permet de souligner le contraste entre les *curae* qui rongent l'esprit inutilement et la douce ivresse du banquet qui permet de les dissiper. Le nom d'Euhius renvoie à Bacchus, dieu du vin, et fait sans doute référence au cri que poussaient les Bacchantes : εὐοῖ. B. Delignon y voit un rappel de « l'origine lyrique du motif »⁵⁷⁹.

Le temps présent du banquet est aussi, dans la lyrique poétique archaïque, élargi aux préparatifs. En témoigne le fragment 396 P. M. G. d'Anacréon :

Φέρ' ὕδωρ φέρ' οἶνον, ὦ παῖ, φέρε <δ'> ἀνθεμόεντας ἡμῖν
στεφάνους ἔνεικον, ὡς δὴ πρὸς Ἔρωτα πυκταλίζω.

Apporte-moi de l'eau, apporte-moi du vin, jeune esclave, apporte-moi
des guirlandes de fleurs afin que je puisse combattre contre Éros.

573 Horace se fait aussi l'héritier de la poésie lyrique archaïque en offrant une place aux roses dans le contexte du banquet des *Odes* I, 36 et I, 38.

574 R. G. M. Nisbet et M. Hubbard, *op. cit.*, p. 174, rappellent que l'image de l'hédoniste grisonnant se trouve déjà chez Alcée, fr. 50 V. : Κατὰ τὰς πόλλα παθοίσας κεφάλας κάκχεέ μοι μύρον / καὶ κατὰ τὸ πολίω στήθεος ou encore chez Anacréon, fr. 395, v. 1-4.

575 *Cf.* Catulle, fr 110, 77-78.

576 Ce motif poétique est aussi très présent dans l'*Ode* I, 9. Voir *infra*, p. 191 *sqq.*

577 Nous empruntons cette expression à R. G. M. Nisbet et M. Hubbard, *op. cit.*, p. 175 : « a crisp Callimachean parenthesis ».

578 *Cf.* Horace, *Carm.* I, 18, v. 4 : *mordaces sollicitudines*.

579 DELIGNON, B., *op. cit.*, [2019], p. 97.

Horace a sans nul doute ces vers en tête lorsqu'il demande quel jeune esclave – *quis puer* (v. 18) – sera le plus rapide pour mélanger le Falerne avec de l'eau. La vivacité du jeune homme qui doit urgemment préparer le banquet exigé par Horace contraste avec la sédentarité des deux convives, plus âgés, allongés sous le haut platane ou sous le pin élevé (v. 13-14). Le comparatif de l'adverbe *ocius* (v. 18) souligne l'impatience du poète qui use d'un langage très oral, proche de celui de la comédie⁵⁸⁰. L'image du feu du Falerne qu'il faut éteindre – *restinguet ardentis Falerni*, v. 19 –, dans un souci de modération, grâce à l'eau versée dans les coupes⁵⁸¹, achève de dépeindre l'urgence du banquet qui se prépare. Aussi pouvons-nous dire, avec B. Delignon, qu'Horace ancre doublement la deuxième partie de l'*Ode* II, 11 dans le temps présent : « le présent de l'énonciation, c'est-à-dire le moment où il invite Quinctius Hirpinus au banquet ; le présent du banquet lui-même, puisque l'évocation des préparatifs est un thème caractéristique des chansons à boire du banquet grec et qu'en le reprenant, Horace créé également l'illusion de la performance symposiaque »⁵⁸².

Dans la dernière strophe de ce *carmen*, Horace insiste sur la répartition des tâches qui incombent à chacun des esclaves⁵⁸³. Si l'un est en charge d'apporter le vin et l'eau à l'occasion du banquet fictif, l'autre doit aller chercher Lydé⁵⁸⁴. R. G. M. Nisbet et M. Hubbard précisent que la collocation des termes *deuium* et *eliciet* (v. 21), qui est un terme d'irrigation, donne à penser qu'il ne s'agit pas d'une mince affaire. Cela entre alors en contraste avec la *praeteriens lympa* du v. 20, facile à obtenir⁵⁸⁵. Lydé est désignée en tant que prostituée, *scortum* (v. 21) : comme le rappelle B. Delignon, il s'agit donc d'une femme autorisée et les hommes, qu'ils soient mariés ou non, peuvent avoir des relations sexuelles avec elle, sans que cela aille à l'encontre de la morale sociale, du *mos maiorum* tel que souhaité par Auguste⁵⁸⁶. De nouveau, la voix du *uates* transparait dans ces vers. En outre, à l'exotisme du nom de Lydé répond le syntagme *eburna ... cum lyra* (v. 22) : on rencontre, dans de nombreuses odes horatiennes – par exemple, I, 17, 18 ; III, 28, 9 *sqq* ou encore IV, 11, 34 – ce lien entre les courtisanes et leur appétence pour la musique. Le verbe *maturet* (v. 23), introduit par l'expression très orale *dic, age* (v. 22) laisse encore entendre l'impatience du poète de voir le banquet commencer. Puisque Lydé est aussi invitée mais qu'on ne connaît rien d'elle, elle ne

580 NISBET, R. G. M., et HUBBARD, M., *op. cit.*, p. 176.

581 Comme le souligne le fragment 396 P. M. G. d'Anacréon, il était d'usage, dans la poésie symposiaque de la Grèce archaïque, de demander à l'esclave d'apporter de l'eau et du vin afin qu'il les mélange dans le cratère.

582 DELIGNON, B., *op. cit.*, [2019], p. 87.

583 Voir Horace, *Serm.* II, 2, v. 67.

584 Ce nom se retrouve dans les *Odes* III, 11, v. 7 et III, 28, v. 3.

585 NISBET, R. G. M., et HUBBARD, M., *op. cit.*, p. 177.

586 DELIGNON, B., *op. cit.*, [2019], p. 167.

possède d'existence que dans le cadre de « l'invitation, des préparatifs, et du banquet »⁵⁸⁷ lui-même. Le poème s'achève, avec la mention du chignon⁵⁸⁸ *incomptum* (v. 23), sans ornement, à la manière de celui d'une femme spartiate, *Lacaenae more* (v. 23-24), sur l'importance de la simplicité qui sera au cœur du banquet auquel Quinctius Hirpinus est invité.

En conclusion, on peut affirmer que, dans l'*Ode* II, 11, Horace laisse entendre une double voix : celle de l'ami et celle du *uates* qui s'adresse tant à Quinctius Hirpinus qui est le destinataire premier du *carmen* qu'à son lecteur en général. Lorsqu'il invite son ami à laisser de côté les *curae* que font naître en lui les campagnes militaires augustéennes afin de profiter des plaisirs simples du banquet tant qu'un soupçon de jeunesse demeure et que la mort ne les rattrape pas, Horace nourrit ses vers de la doctrine épicurienne. À cet héritage philosophique se superpose un héritage littéraire, poétique. Le poète romain reprend en effet à son compte, sur le principe du *modello codice* défini par G. B. Conte, les motifs de la lyrique grecque archaïque : il propose à son destinataire de jouir de l'instant présent grâce à la douce ivresse qui fait oublier les *curae* au sein de la création d'une illusion de la performance qu'il met en scène dans un banquet fictif. S'il est vain de délibérer sur des desseins qui s'ancrent dans un futur trop lointain (*aeternis consiliis*, v. 11-12), celui qui est célébré par le *uates* peut toutefois se rassurer et se réjouir : il verra son nom entrer dans l'éternité et être prononcé par des hommes bien après sa mort. Certes, Horace n'évoque pas la question de l'éternité de la poésie dans l'*Ode* II, 11, toutefois le lecteur *doctus* sait que le poète, et *a fortiori* le poète lyrique, détient ce pouvoir d'offrir, à ceux qu'il chante et à lui-même, une éternité dont est privé le *uulgus*.

587 *Ibid.*, p. 75.

588 On retrouve le terme *nodum* au vers 22 de l'*Ode* III, 14.

La fin de cette ode est tout à fait dans le goût d'Horace qui aime terminer sur un détail, dans une sorte de zoom.

3. Le tableau moral d'un art de vivre – Héritage lyrique et doctrines philosophiques : l'Ode I, 9

L'exhortation à profiter de l'instant présent a sa place dans la morale du banquet. Dans ses *Odes* – et notamment dans le livre II –, Horace aime à célébrer le bonheur que chacun doit chercher dans les plaisirs nécessaires et naturels offerts par l'ici et maintenant. C'est le seul moyen pour atteindre la quiétude absolue de l'âme : l'ataraxie. Aussi Pierre Grimal souligne-t-il : « Horace répétera maintes fois des vers comme celui-ci : *Profite de l'instant...* non point parce qu'il est plein de richesse – et ce seront les *Odes*, dont beaucoup sonnent comme d'admirables 'berceuses pour Mécène', berceuses moins pour conjurer le sommeil que pour dessiller des yeux inhabiles à découvrir le véritable spectacle de la terre et libérer leur impatience de la tyrannie du temps »⁵⁸⁹. Son aspiration à vivre pleinement chaque moment de la vie, son refus de plaisirs futiles et superficiels le mènent à composer l'*Ode* I, 9. Si Sappho chante, elle aussi, les plaisirs d'une vie simple, c'est Alcée qu'Horace imite dans les premières strophes de son poème :

*Vides ut alta stet niue candidum
Soracte nec iam sustineant onus
silvae laborantes geluque
flumina constiterint acuto ?*

*Dissolue frigus ligna super foco
large reponens atque benignius
deprome quadrimum Sabina,
o Thaliarche, merum diota*⁵⁹⁰.

Tu vois comme le Soracte s'élève, blanchi par une couche épaisse de neige, comme les forêts ne peuvent plus supporter la charge qui leur donne de la peine et comme les rivières demeurent immobiles sous l'âpre gel ? Dissipe le froid en mettant abondamment des bûches dans le foyer et montre-toi plus généreux, Thaliarque, pour tirer un vin de quatre années d'un vase sabin à deux anses.

589 GRIMAL P., *Horace, op. cit.*, p. 37.

590 Horace, *Carm.* I, 9, v. 1-8.

Ces deux premières strophes sont imitées du fragment 338 V. d'Alcée, qui a été en partie conservé par Athénée de Naucratis (X, 430 A.) :

ὔει μὲν ὁ Ζεῦς, ἐκ δ' ὀράνω μέγας
 χεῖμων, πεπάγαισιν δ' ὑδάτων ῥόαι
 < ἔνθεν >
 < >
 κάββαλλε τὸν χεῖμων', ἐπὶ μὲν τίθεις
 πῦρ, ἐν δὲ κέρναις οἶνον ἀφειδέως
 μέλιχρον, αὐτὰρ ἀμφὶ κόρσαι
 μὸλθακὸν ἀμφὶ < > γνόφαλλον

Zeus fait tomber la pluie ; c'est du ciel que descend le grand hiver ; les cours d'eau sont figés par le gel. [...] Diminue les affres de l'hiver, en plaçant du feu sur le foyer, en versant sans compter le vin aux couleurs de miel dans les coupes, et ensuite, autour de ta tempe, pose un doux coussin.

Ces six vers d'Alcée ne sont pas continus, mais séparés par une lacune de deux vers. Toutefois, A. Cavarzere considère que le premier vers du fragment qui est parvenu jusqu'à nous est vraisemblablement le vers liminaire du poème grec⁵⁹¹. Les emprunts d'Horace, dans les deux premières strophes de l'*Ode* I, 9, sont nombreux. Le premier niveau d'imitation se lit dans le *modello esemplare* tel que le définit G. B. Conte, à savoir dans les reprises verbales, mais aussi thématiques. En effet, Horace décrit lui aussi, dans ses vers, la rudesse du climat hivernal, les cours d'eau glacés et immobiles, le feu qui flamboie dans le foyer, le vin qui doit couler à flots. Il marque, comme son prédécesseur grec, une différence nette entre la description de la nature dans la première strophe et le contexte symposiaque de la deuxième. En outre, de nombreuses correspondances verbales se font écho entre les poèmes latin et grec : *geluque flumina constiterint acuto* (v. 3-4) traduit *πεπάγαισιν δ' ὑδάτων ῥόαι* (v. 2), *dissolue frigus* (v. 5) rend de façon quelque peu atténuée le *κάββαλλε τὸν χεῖμων'* alcaïque (v. 5), *ligna super foco / large reponens* (v. 5-6) reprend *ἐπὶ μὲν τίθεις πῦρ* (v. 5-6)⁵⁹². R. G. M. Nisbet et M. Hubbard précisent que le préfixe du participe *re-ponens*, également présent chez

591 CAVARZERE, A., *op. cit.*, p. 141.

592 *Ibid.*

Alcée (ἐπι-), n'implique pas une action nécessairement répétée. Pour eux, il suggère simplement le fait que le bois doit être placé au lieu qui convient, à savoir le foyer de la maison, ou bien qu'il doit venir en remplacement des braises à demi éteintes⁵⁹³. Ces emprunts s'apparentent donc bien à un « *motto* », à une reprise, en début d'ode horatienne, de plusieurs vers issus d'un poème grec. En outre, l'interjection *o* qui accompagne l'apostrophe à Thaliarque possède également une consonance grecque⁵⁹⁴. L'autre niveau de l'imitation, que Conte appelle *modello codice*, est également présent : Horace reprend en effet, aux vers 5-6, la structure syntaxique employée par son prédécesseur grec. Le participe *reponens*, qui se rattache à l'impératif *dissolue*, imite la construction d'ἐπιτίθεις, lié au verbe κάβαλλε. De même, les vers 6-8, [...] *benignius / deprome quadrimum Sabina, / o Thaliarche, merum diota*, suivent la structure des vers 6-7 d'Alcée, ἐν δὲ κέρναις οἶνον ἀφειδέως / μέλιχρον. Ce modèle structurel, le *modello codice* de Conte, est confirmé par la strophe qu'Horace emploie pour la composition de cette ode : la strophe alcaïque.

L'imitation, dans les deux premières strophes, s'accompagne de transformations. R. G. M. Nisbet et M. Hubbard insistent sur le fait que les deux poètes n'ont pas le même statut dans leur société respective et que le thème symposiaque que le poète romain emprunte à son modèle grec n'a pas la même résonance au I^{er} siècle avant J.-C. En effet, Alcée écrit dans une société où le *symposium*, lieu de rassemblement, est l'occasion pour les hommes d'exprimer leurs joies en chanson. Or, pour les deux commentateurs, Horace compose, quant à lui, un poème purement littéraire et réflexif⁵⁹⁵. Pour notre part, nous pensons que ce propos est à nuancer : s'il est certain que la société romaine ne possède aucune association comparable à l'hétérie d'Alcée et s'il est vrai qu'Horace a d'abord connu les chants du poète de Lesbos par le biais de leur réception alexandrine, l'*Ode* I, 9 – comme c'est bien souvent le cas dans les *Carmina* horatiens – ne se réduit pas à un aspect livresque. Quelques éléments nous mettent sur la voie de la création d'une illusion de la performance. Tout d'abord, le nom du destinataire de l'ode, Thaliarque. Bien qu'il s'agisse d'un personnage fictif – il n'appartient pas au cercle d'amis réels du poète romain –, il porte un véritable nom grec qui évoque la

593 NISBET, R. G. M., et HUBBARD, M., *A Commentary on Horace, Odes, Book I, op. cit.*, p. 120.

594 Ce même emploi de l'interjection se retrouve au vers 1 de l'*Ode* I, 16. Pourtant, d'ordinaire, Horace se contente d'employer le vocatif seul pour les apostrophes. Pour les exceptions à cette pratique latine, voir R. G. M. Nisbet et M. Hubbard, *op. cit.*, p. 120.

595 R. G. M. Nisbet et M. Hubbard, *op. cit.*, p. 116 : « Yet, taken as a whole, Alcaeus's poem must have been very different. Alcaeus was writing for a society where the symposium was an important institution, at which men could express their unsophisticated gladness in song. Horace, on the other hand, is complex, literary, and much more reflective ».

jeunesse, la joie et l'abondance. Il est souvent assimilé au συμποσίαρχος du festin⁵⁹⁶. Il est également question du vin qui doit être servi abondamment, comme il était d'usage lors des banquets. Aux vers 15-16, il est aussi fait mention de la douceur des amours, *dulcis amores*, et de danses, *neque tu choreas*, que Thaliarque ne doit pas négliger. Certes, nous ne retrouvons pas, dans l'*Ode* I, 9, de re-création explicite d'un contexte symposiaque pour une occasion particulière. Cependant, les indices relevés dessinent, en filigrane, les éléments essentiels du banquet : l'échanson, le vin, les amours, les chœurs de chants et de danses auxquels le destinataire pourrait être convié afin de jouir de l'instant présent. Réduire cette ode à un cadre purement littéraire ne nous semble donc pas pertinent.

Dans la mesure où Horace suit le modèle alcaïque de près pour la composition des deux premières strophes de l'*Ode* I, 9, les transformations qu'il opère aboutissent à donner une coloration romaine à cet héritage grec, en convoquant des *realia*. La première apparaît dès le vers 2, avec le Soracte. Si les commentateurs ont souvent considéré que cette scène d'ouverture était née d'une véritable expérience personnelle du poète écrivant face au mont, visible depuis certains endroits de Rome, on imagine mal Horace, dans un souci de réalisme poussé à son paroxysme, contemplant un soir d'hiver la montagne depuis quelque abri, un stylet à la main. Ce n'est donc pas une scène de vie particulière qu'Horace dépeint ici. En composant cette représentation du mont Soracte, Horace apporte toutefois une couleur romaine à une strophe placée sous l'égide du poète de Lesbos⁵⁹⁷. Dans la deuxième strophe, la re-création diffuse du contexte symposiaque s'ancre également dans un contexte romain. Si Thaliarque possède un nom véritablement grec qui porte en lui-même l'aspect festif du banquet, sa tâche qui consiste à porter du feu dans le foyer prouve qu'il s'agit bien d'un destinataire fictif. Celle-ci renvoie en effet à une réalité romaine : d'ordinaire, dans la Rome antique, une telle corvée aurait été réservée à un esclave. Enfin, le vin de Sabine achève d'offrir une coloration locale à cette strophe. Sa qualité modeste⁵⁹⁸ est en adéquation avec le souci de modération d'Horace. En mentionnant l'âge de la boisson, le poète romain opère un transfert de qualification par rapport à son modèle grec qui désignait le vin par sa couleur miellée, μέλιχρον (v. 7).

596 *Ibid.*, p. 121 : θαλία est un nom grec qui signifie « la fête, les festivités ».

597 *Ibid.*, p. 116 : « But we should not suppose that Horace saw the mountain twenty miles away on a winter evening through the narrow slit of an ancient window : he is simply giving local colour to a Greek theme (for the same technique cf : I, 9, 7 – I, 11, 6 – I, 18, 2 – I, 37, 2, *Epist.* I, 10, 27, etc.) ».

598 *Cf.* Horace, *Carm.* I, 20, v. 1-3 : *Vile potabis modicis Sabinum / cantharis, Graeca quod ego ipse testa / conditum leui* – « Tu boiras, dans de modestes canthares, un vin sabin bon marché, que j'ai enfermé et cacheté moi-même dans une amphore grecque ».

La troisième strophe offre, quant à elle, un net contraste avec l'atmosphère des premiers vers. C'est à présent une scène de tempête qui s'impose au lecteur :

*Permitte diuis cetera, qui simul
strauere uentos aequore feruido
deproeliantis, nec cupressi
nec ueteres agitantur orni⁵⁹⁹.*

Remets tout le reste aux dieux ; aussitôt qu'ils ont calmé les vents qui luttèrent sur la mer bouillonnante, ni les cyprès ni les vieux ornes ne s'agitent plus.

Alors que, dans la première strophe, Horace dépeignait une nature immobile, pétrifiée par le froid dans son manteau de neige, dans la troisième, il donne à voir un temps qui s'est assombri et un vent qui agite violemment les arbres. Ce passage contrasté d'une atmosphère à une autre trouve sans doute son explication dans la source à laquelle s'abreuve Horace : s'il fait allusion aux paysages battus par la pluie que décrit Alcée, il n'oublie pas non plus que le bouillonnement de la mer est un motif traditionnel chez son prédécesseur. On le rencontre d'ailleurs dans le fragment 208a V. d'Alcée dont nous reproduisons ici les cinq premiers vers :

ἄσυν<v>νέτημι τῶν ἀνέμων στάσιν,
τὸ μὲν γὰρ ἔνθεν κῦμα κυλίνδεται,
τό δ' ἔνθεν, ἄμμες δ' ὄν τὸ μέσσον
νᾶϊ φορήμέθα σὺν μελαίνοι
χείμωνι μόχθευντες μεγάλῳ μάλα.

Je suis mis en déroute par la lutte des vents ; le flot qui roule vient tantôt d'ici et tantôt de là, et nous, au beau milieu des vagues, nous sommes emportés avec notre noir vaisseau, souffrant beaucoup à cause de cette grande tempête hivernale.

Notons de plus que la tempête est un *topos* de la poésie symposiaque : la douceur et le confort qu'on trouve dans les murs du banquet contrastent avec la tempête qui fait rage à l'extérieur. Étant donné que tout émane des dieux et que l'homme n'a de prise ni sur le climat ni sur le

599 Horace, *Carm.* I, 9, v. 9-12.

temps qui s'écoule, le poète conseille à Thaliarque de renoncer à ses inquiétudes quant à l'avenir et de profiter de l'instant présent.

En outre, le verbe à l'impératif *Permitte* (v. 9) ouvre sur les conseils plus généraux, presque universels, qu'Horace délivre à son destinataire, après lui avoir donné des instructions particulières, personnelles. Ce type de *paraenesis*⁶⁰⁰ se rencontre chez Pindare, mais aussi chez Alcée. On pense notamment au vers 4 du fragment 38a V., ἀλλ'ἄγι μὴ μεγάλων. A. Cavarzere souligne qu'il n'est pas exclu qu'Horace ait de nouveau imité Alcée, notamment en suivant l'élan, le mouvement que son prédécesseur a donné à ses vers⁶⁰¹. Toutefois, les arguments convoqués pour en apporter la preuve ne nous semblent pas suffisamment nombreux pour être convaincants. De surcroît, dans ce fragment, Alcée aborde le thème de la réalité de la fuite du temps et de la mort. Il convie au banquet Mélanippe qui, à l'instar de Sisyphe, fait preuve d'*hubris* et se croit immortel, tout aveuglé qu'il est par sa jeunesse. Or, aucune mention n'est faite, dans l'*Ode* I, 9, de la mort dont la menace pèse au-dessus des hommes comme une épée de Damoclès.

Dans les strophes suivantes, alors qu'il poursuit son exhortation à jouir des plaisirs simples de la vie, Horace ne se réfère désormais plus explicitement à l'œuvre d'Alcée :

*Quid sit futurum*⁶⁰² *cras, fuge quaerere, et*
quem fors dierum cumque dabit, lucro
adpone nec dulcis amores
sperne, puer, neque tu choreas,

donec uirenti canities abest
morosa. Nunc et Campus et areae
lenesque sub noctem susurri
composita repetantur hora,

nunc et latentis proditor intumo
gratus puellae risus ab angulo

600 On rencontre également une *paraenesis* au milieu de l'*Ode* I, 7, 17 sqq.

601 CAVARZERE, A., *op. cit.*, p. 142.

602 Cf. Simonide de Céos, fr. 521 : ἄνθρωπος ἐὼν μὴ ποτε φάσης ὃ τι γίνεται.

*pignusque dereptum lacertis
aut digito male pertinaci*⁶⁰³.

Ce que sera demain, évite de le chercher et, tous les jours que te donnera la fortune, tires-en profit, ne dédaigne, jeune homme, ni les douces amours ni les danses en chœur, aussi longtemps que la vieillesse morose se tient éloignée de ton âge verdoyant. Aujourd'hui, retrouve à l'heure convenue le Champ de Mars, les places et leurs doux murmures, à la tombée de la nuit. Aujourd'hui, retrouve le rire charmant qui trahit ta maîtresse depuis le coin retiré où elle s'était cachée, et le gage ôté à son bras ou à son doigt peu persévérant dans la résistance.

L'art de vivre est ici dépeint sous la forme de petites vignettes, dans un cadre typiquement romain. Thaliarque est invité à profiter des amours, des danses, des activités du Champ de Mars, de celles des places publiques, tant que sa jeunesse le lui permet : le nom *puer* (v. 16) et la répétition de *nunc* (v. 18 et 21) vont dans ce sens⁶⁰⁴. Nous pouvons penser que le *uates* généralise ici sa *paraenesis*, selon le principe de la « double-destination » décrit par G. Rosa, à l'ensemble de ses lecteurs⁶⁰⁵, dans un propos à valeur universelle. Le poète adopte un ton presque fraternel envers ses destinataires, lecteurs générationnels de son œuvre. Les impératifs ne visent pas à donner des ordres ; ce sont plutôt des recommandations, des leçons tirées de sa propre expérience, de ses propres lectures que le poète délivre à ses lecteurs qui partagent ses connaissances et qui ont lu les mêmes philosophes que lui. L'éclectisme du poète *uates* se lit dans la conjugaison de deux philosophies qui confèrent une dimension morale à l'*Ode* I, 9 : les doctrines épicurienne et stoïcienne. En effet, le lecteur *doctus* sait reconnaître, dans ces vers qui résonnent comme le *carpe diem* de l'*Ode* I, 11, l'inspiration épicurienne à travers l'invitation à jouir de l'instant présent et de ses plaisirs simples. Cependant, Horace convoque également le motif stoïcien de l'illusion de l'avenir : dans le *Carmen* I, 9, on passe d'un paysage hivernal où tout est figé sous l'effet du froid, à la tempête

603 Horace, *Carm.* I, 9, v. 13-24.

604 Voir R. G. M. Nisbet et M. Hubbard, *op. cit.*, p. 122-123 : *puer* signifie « tant que tu es jeune » et fait référence à un lieu commun qu'on rencontre chez Pindare (fr. 123. 1) : χρῆν μὲν κατὰ καιρὸν ἐρώτων δρέπεσθαι, θυμέ, σὺν ἀλικίαι. De même, *nunc* ne revêt pas le sens d' « aujourd'hui », mais signifie bien « tant que tu es jeune et que tu le peux ». *Cf.* : Horace, *Epist.* I, 2, 67-68 : *nunc adhibe puro / pectore uerba puer.*

605 Sur ce point, voir *supra*, p. 72 (n. 205).

qui met tout en branle, puis au printemps où tout redevient doux⁶⁰⁶. L'homme n'a pas de prise sur le temps qui passe. Il doit donc laisser les choses aller et s'en remettre aux dieux qui, quant à eux, décident de tout. Nulle mention de la crainte de la mort qui menace les hommes ou des soucis de la vie publique dont il faut apprendre à se défaire. Horace invite ses destinataires à boire « parce qu'il est illusoire de se projeter dans l'avenir : c'est le motif qu'on retrouve chez Sénèque. L'évocation des dieux auxquels il faut s'en remettre et du sort qu'il faut accepter achèvent de conférer au passage une coloration stoïcienne »⁶⁰⁷.

Dans l'*Ode* I, 9, le poète marque son refus de projection vers l'avenir. C'est du temps présent, du *hic et nunc* du poème que son destinataire, Thaliarque, et plus largement ses lecteurs, doivent jouir. Toutefois, l'héritage lyrique grec invite à dépasser ce cadre du *carmen* : en suivant les traces d'Alcée – modèle qui a su traverser les siècles et gagner l'immortalité –, Horace offre l'éternité à ceux qu'il célèbre, mais aussi à ses odes et à lui-même. Cette éternité, le *uates* l'atteindra en acquérant le statut de *primus* qu'il convoite. C'est grâce à l'originalité de ses vers, jamais lus et jamais ouïs jusqu'alors, qu'Horace compte y parvenir. Et cette originalité naît de la « bigarrure »⁶⁰⁸, de la *uarietas* héritée de la poésie alexandrine qui font des *Carmina* un *genus mixtum* mêlant, dans l'*Ode* I, 9, l'inspiration de la lyrique grecque archaïque, l'épicurisme et le stoïcisme.

4. La recreation d'un poète grec archaïque dans un poème lyrique aux consonances belliqueuses et romaines : les *Odes* I, 37 et I, 38

À de nombreuses reprises, Horace se fait l'héritier d'Alcée en chantant les combats menés par Auguste et ses troupes. Dans la mesure où elle a plus d'élan et de force que la

606 Dans l'*Ode* I, 9, le printemps succède à l'hiver : aussi Horace reprend-il au poète de Lesbos le motif du retour des saisons et avec lui, la temporalité cyclique qu'on rencontre dans la poésie lyrique grecque archaïque. Sur ce point, voir LOWRIE, M., *op. cit.*, pp. 52-53 et BARCHIESI, A., « Lyric in Rome », dans F. Budelmann (dir.), *The Cambridge Companion to Greek Lyric*, *op. cit.* [1997], pp. 431-432. B. Delignon, *op. cit.* [2019], p. 101, précise : « Le présent de la chanson lyrique est donc aussi un présent qui peut se répéter à l'infini, un présent cyclique. Horace ne cherche pas à donner l'illusion de cette répétition cyclique, mais reprend le thème du cycle dans certaines odes pour s'inscrire dans la filiation de la lyrique grecque ». Si cette interprétation est proposée pour l'*Ode* I, 4, nous pensons qu'elle est également applicable au *Carmen* I, 9.

607 DELIGNON, B., *op. cit.* [2019], p. 106.

608 DANGEL J. *op. cit.*, p. 61.

strophe sapphique⁶⁰⁹, c'est la strophe alcaïque qu'il emploie afin de célébrer les victoires impériales. Ainsi quand, dans l'*Ode* I, 37, le poète use de cette strophe, c'est non seulement pour s'inscrire dans le sillage des chansons à boire de son modèle grec, mais aussi et surtout, dans celui de ses poèmes belliqueux. Ce *carmen*, sans doute écrit en 30 avant J.-C. vise à célébrer la victoire d'Octave, futur *princeps*, à Actium et le suicide de Cléopâtre qui s'en est suivi⁶¹⁰. Et c'est sur une invitation à boire inspirée d'Alcée que s'ouvre ce poème :

*Nunc est bibendum, nunc pede libero
pulsanda tellus, nunc Saliaribus
ornare pulvinar deorum
tempus erat dapibus, sodales*⁶¹¹.

Maintenant, il faut boire, maintenant, d'un pied libéré, il faut frapper la terre, maintenant, pour un banquet digne des Saliens, il était temps d'orner le coussin des dieux, camarades.

Tous les commentateurs s'accordent pour dire que ce poème débute par un « *motto* » alcaïque. Horace reprend en effet à son compte le fragment 332 V. d'Alcée⁶¹² :

Νῦν χρῆ μεθύσῃν καὶ τινα πρὸς βίαν
πώνην, ἐπεὶ δὴ κάτθανε Μύρσιλος
Maintenant, il faut nous enivrer, il faut que chacun boive malgré lui,
puisque Myrsilos est mort !

L'imitation d'Alcée se lit d'abord dans le *modello esemplare*, porté par le « *motto* » : le *nunc* en tête de poème reprend l'élan insufflé par le *vñv* grec et le gérondif *est bibendum* imite la tournure impersonnelle *χρῆ μεθύσῃν*. Le *modello codice* n'est cependant pas absent : Horace compose son *Carmen* I, 37 dans le mètre alcaïque qui est aussi celui du fragment 332 V. d'Alcée. Toutefois, comme souvent, cet héritage plus implicite est accompagné de changements, de transformations. Si A. Cavarzere affirme que le premier vers d'Horace n'est qu'en apparence atténué par rapport à celui de son prédécesseur dans la mesure où la triple

609 PERRET, J., *op. cit.*, pp. 100-101.

610 Aucune mention d'Antoine n'est à noter dans ce poème. Il y est uniquement question de la reine d'Égypte.

611 Horace, *Carm.* I, 37, v. 1-4.

612 Pour une imitation éventuelle du fragment 206 V. d'Alcée dans le *Carm.* I, 37 d'Horace, voir A. Cavarzere, *op. cit.*, p. 196.

anaphore de *nunc* donne un élan certain à la strophe⁶¹³, nous pensons que le *nunc est bibendum* horatien n'a pas tout à fait la même portée que le $\nu\tilde{\nu}\nu$ $\chi\rho\eta$ $\mu\epsilon\theta\acute{\upsilon}\sigma\upsilon\eta\nu$ alcaïque. En effet, contrairement à son modèle grec, Horace invite ses convives à boire, non à s'enivrer. L'état d'ébriété est réservé à l'adversaire d'Octave : Cléopâtre. Celle-ci est désignée, aux vers 11-12, comme « enivrée des douceurs de la Fortune », *fortunaque dulci / ebria*, et son esprit est décrit comme « transporté par le vin maréotique », *mentemque lymphatam Mareotico*, au vers 14.

En outre, les vers alcaïques obligent les convives du banquet à boire malgré eux, $\pi\rho\acute{\omicron}\varsigma$ $\beta\acute{\iota}\alpha\nu$ (v. 1). Horace, quant à lui, accorde une place importante à la liberté dans les premiers vers de son ode. Le syntagme *pede libero*, mis en relief à la fin du v. 1, peut renvoyer à Liber, le dieu italique du vin souvent assimilé à Dionysos, et « continue au début du poème lyrique le jeu du dernier vers du poème iambique (*Épode*. 9. 38) sur *Lyaeo* et *soluere*, sur l'idée de “libérer” et le nom du dieu du vin qui “délie” ; et le “pied” peut souligner que c'est le mètre lyrique qui est “libre” et permet de réaliser le banquet attendu »⁶¹⁴. En effet, aux vers 1-4 de l'*Épode* 9 écrite juste après Actium, Horace s'impatientait et demandait à Mécène quand il serait possible de boire, chez son ami, le Cécube mis de côté pour un banquet de fête visant à célébrer la victoire d'Octave sur Cléopâtre : *Quando repostum Caecubum ad festas dapes / uictore laetus Caesare / tecum sub alta (sic Ioui gratum) domo, / beate Maecenas, bibam [...] ?* Si l'*Ode* I, 37 apporte une réponse à cette question laissée en suspens, elle lui confère également une rectification : ce banquet n'est pas privé puisqu'il ne se déroule pas dans la haute demeure de Mécène, mais il est bien celui de la communauté, de la collectivité.

Cette première strophe dominée par l'anaphore de l'adverbe *nunc* (v. 1 et 2) et par le temps présent laisse éclater la joie du poète d'avoir enfin l'occasion poétique de célébrer la victoire remportée par Octave à Actium : c'est alors désormais Alcée, poète lyrique, qu'il souhaite convier au banquet littéraire qui s'ouvre dans cette ode, et non plus Archiloque qui était le modèle de ses iambes dans l'*Épode* 9⁶¹⁵. De plus, par le « *motto* » emprunté à Alcée qui vise à chanter la mort de Myrsilos, tyran de Lesbos, le lecteur *doctus* perçoit un renvoi implicite aux guerres civiles. Or, la victoire qu'Octave et Rome remportent sur Antoine et

613 CAVARZERE, A., *op. cit.*, p. 195.

614 THEVENAZ, O., « Actium aux confins de l'iambe et de la lyrique », p. 120, dans B. Delignon, N. Le Meur, O. Thévenaz (dir.), *La poésie lyrique dans la cité antique. Les Odes d'Horace au miroir de la lyrique grecque archaïque*, Lyon, De Boccard, Collection Études et Recherches sur l'Occident Romain, 2016, pp. 99-130.

615 CAVARZERE, A., *op. cit.*, p. 194 : « Ma dopo la vittoria di Cesare, il giambo di Archiloco non ha più ragion d'essere ; la gioia di Orazio, per esprimersi, ha bisogno di un genere nuovo di poesia ». Cette idée est reprise et approfondie par O. Thévenaz, *op. cit.* [2016], pp. 120-130.

Cléopâtre apporte un terme définitif à toute menace de guerres fratricides. Horace doit donc recréer Alcée qui ne saurait plus être l'héritier des iambes d'un Archiloque qu'il aurait adouci, mais bien le poète lyrique dont le Romain se nourrit dans ses *Odes*.

Si l'on peut considérer qu'Alcée a composé ses vers dans le cadre d'une véritable occasion, celle du banquet où le poète invite ses ἑταῖροι à s'enivrer puisque Myrsilos est mort, il n'en va pas de même pour Horace. Après une ouverture de *carmen* tournée vers son modèle grec, le poète crée ici l'illusion d'une performance, d'un banquet romain : il invite ses camarades, ses *sodales*, à un banquet poétique où le *pes liber* (v. 1) peut danser au rythme de la musique comme le faisaient les Saliens⁶¹⁶, où la nourriture est abondante, où le vin coule à flots (*est bibendum*, v. 1) et où les statues des dieux sont déposées sur un coussin, un *puluinar* (v. 3), comme c'était le cas lors des festins religieux romains appelés *lectisternia*. La mention des *sodales*⁶¹⁷, mis en relief en fin de vers 4, renforce cette volonté horatienne de créer l'illusion de la performance, dans un contexte essentiellement poétique, non marqué par l'occasion réelle d'un banquet. En effet, A. Cavarzere précise que, dans le contexte d'un banquet réel où Alcée s'adresserait directement à l'hétérie, la mention des ἑταῖροι ou des φίλοι serait complètement superflue⁶¹⁸. Cette illusion d'une re-performance dans un contexte poétique romain peut, selon nous, être considérée comme une autre transformation qu'Horace apporte au *modello codice*.

Alors que la première strophe s'ancrait dans le présent du banquet, le vers 5 – introduit par *antehac*, qui contraste avec la triple anaphore de l'adverbe *nunc* – conduit le lecteur à la deuxième partie du poème, à la fois descriptive et narrative et profondément ancrée dans le passé⁶¹⁹:

616 Il s'agissait de prêtres de Mars, à Rome. D'abord réunis dans un collège de douze, puis de vingt-quatre, ils étaient uniquement patriciens et devaient avoir leurs deux parents en vie. Le 19 mars et le 19 octobre, ils traversaient la Ville en procession, habillés comme l'étaient les anciens guerriers des peuples italiques – avec une épée, un pectoral de bronze, un manteau militaire, l'*apex* – et tenant dans leur main droite une lance et, dans la main gauche, l'ancile, bouclier sacré en forme de huit. La nuit, ils s'arrêtaient pour banqueter dans des *mansiones*, et effectuaient des sauts sur un rythme ternaire en frappant leurs boucliers de leurs lances et en récitant le *carmen saliare*, composé en vers saturniens. Pour une autre mention des Saliens, voir le *Carmen*, I, 36, v. 12.

617 Nous les retrouvons également au vers 5 de l'*Ode* I, 36.

618 CAVARZERE, A., *op. cit.*, pp. 196-197 : « Quanto alla possibilità che l'oraziano *sodales* riprendesse un ἑταῖροι o un φίλοι del testo alcaico, essa va esclusa per il semplice fatto – rilevato da Rösler – che siffati erano superflui in poesie realmente o totalmente indirizzate all'eteria, nelle quali in effetti non sono mai attestati. ».

619 Horace ne reviendra plus, même à la fin de son ode, au contexte du banquet fictif, recréé dans les quatre premiers vers. Toutefois, l'*Ode* I, 38 donne à voir un banquet privé et sera à interroger.

*Antehac nefas depromere Caecubum
cellis auitis, dum Capitolio
regina dementis ruinas
funus et imperio parabat*

*contaminato cum grege turpium
morbo uirorum, quidlibet impotens
sperare fortunaque dulci
ebria.⁶²⁰*

Avant cela, il était impie de tirer le Cécube des celliers des aïeux, tant que, pour le Capitole, une reine préparait une ruine insensée et des funérailles pour l'empire, avec son troupeau impur et malade d'hommes honteux, elle qui était incapable de maîtriser tous ses espoirs, toute enivrée qu'elle était par la douce Fortune.

Dans ces vers, Horace expose à ses lecteurs la raison pour laquelle il est désormais permis de boire le Cécube – vin de Campanie célèbre pour sa qualité⁶²¹, qui contraste avec le Maréotique que boit Cléopâtre (v. 14) – lui qui en attendait l'occasion depuis les premiers vers de l'*Épode* 9 : aujourd'hui, Rome est débarrassée, libérée de l'épée de Damoclès que Cléopâtre faisait peser sur elle, alors qu'avant cela – *antehac* – la menace était telle qu'il aurait été sacrilège de banqueter tandis que la reine d'Égypte souhaitait soumettre la Ville à son pouvoir. Notons, avec O. Thévenaz, que si ces vers lyriques sont moins virulents que les iambes de l'*Épode* 9, ils sont néanmoins tout empreints de l'esprit iambique⁶²². La collocation des termes *Capitolio* et *regina*⁶²³, tous deux mis en relief respectivement à la fin du vers 6 et au début du vers 7, semble presque oxymorique⁶²⁴: il apparaissait odieux aux yeux des Romains d'être asservis à un roi, *a fortiori* si le roi était une reine. Le projet de l'Égyptienne serait donc venu souiller Rome, désignée de manière métonymique par ce qui est sans doute sa place la plus sacrée, c'est-à-dire le site du temple de Jupiter Optimus Maximus. Et c'est par un portrait à charge de Cléopâtre qu'Horace poursuit. Nous en voulons d'abord pour preuve le

620 Horace, *Carm.* I, 37, v. 5-12.

621 Voir Horace, *Carm.* I, 20, v. 9.

622 THEVENAZ, O., *op. cit.* [2016], p. 123.

623 R. G. M. Nisbet et M. Hubbard, *op. cit.*, *Book I*, p. 413, notent que Cléopâtre n'est jamais nommée dans la poésie augustéenne.

624 RICOUX, O., Horace, *Odes*, *op. cit.*, p. 91.

vers 7 : l'adjectif *dementis* se trouve entre les termes *regina* et *ruinas*. Si grammaticalement, il s'accorde avec celui-ci, nous pouvons penser que nous sommes en présence d'une hypallage et qu'il désigne avant tout la folie de la reine d'Égypte dans sa volonté de mettre à mal l'empire romain. En outre, elle est incapable de *uirtus* ; elle est *impotens* (v. 10), ne sait pas faire preuve de *temperantia*, si chère aux Romains, dans la maîtrise de ses espoirs et face à la boisson, puisqu'elle est *ebria*⁶²⁵ (v. 12). Mais c'est sans nul doute aux vers 9-10 que la veine iambique se fait la plus prégnante, avec la mention du troupeau souillé qui accompagne Cléopâtre, *contaminato cum grege turpium / morbo uirorum* : « transformant des êtres humains en bêtes, elle les charge d'accusations de perversion sexuelle avec les idées de souillure, de honte et de maladie, et fait ainsi ressortir à la fin le mot le plus digne, *uirorum*, comme le plus sarcastique, ces "hommes" étant en fait les eunuques [...] »⁶²⁶ de la cour de la *regina*.

Dans les vers suivants, le poète romain célèbre, sur un ton différent, la force et l'intelligence avec lesquelles les troupes d'Octave ont poursuivi la flotte égyptienne parvenue à fuir le combat :

[...] *Sed minuit furorem*

*uix una sospes nauis ab ignibus,
mentemque lymphatam Mareotico
redegit in ueros timores
Caesar, ab Italia uolantem*

*remis adurgens, accipiter uelut
mollis columbas aut leporem citus
uenator in campis niualis
Haemoniae, daret ut catenis*

*fatale monstrum. [...]*⁶²⁷

625 R. G. M. Nisbet et M. Hubbard, *op. cit.*, 414, précisent que le penchant pour la boisson d'Antoine était de notoriété publique et qu'il avait été contraint de rédiger le *De ebrietate sua*.

626 THEVENAZ, O., *op. cit.* [2016], p. 123.

627 Horace, *Carm.* I, 37, v. 12-21.

Mais il rabaissa sa folie, un seul de ses vaisseaux à peine parvint à réchapper des flammes et son esprit imprégné de vin maréotique, il le réduisit à des terreurs vraies. César, tandis qu'elle volait loin de l'Italie, pressa sur ses rames et fondit sur elle, à l'instar de l'épervier qui fond sur de tendres colombes ou du rapide chasseur, sur le lièvre, dans les plaines de la neigeuse Hémonie, pour livrer aux chaînes le monstre fatal.

Ces quatrième et cinquième strophes sont encadrées par un contre-rejet au vers 12 et un enjambement au vers 21. Le premier donne à voir une reine d'Égypte dominée par le *furor* et dont l'esprit est troublé par le vin maréotique, *mentemque lymphatam*⁶²⁸ *Mareotico* (v. 14). Ces deux mentions sont encore tournées vers l'esprit iambique, déjà très présent dans les deux strophes précédentes. En outre, alors que l'*Ode* I, 37 était jusqu'alors dominée par le temps du banquet au présent ou la description à l'imparfait, le poète emploie, pour la première fois au vers 12, le parfait afin de lancer son récit qui débute avec la conjonction *sed* : sont narrées, dans les vers qui suivent, les actions mues par la folie de Cléopâtre, aux prises avec Octave qui est, quant à lui, un chef éclairé qui prend des décisions rationnelles. Aussi insuffle-t-il un courage inaltérable au cœur de ses rameurs afin qu'ils rejoignent rapidement la flotte de Cléopâtre : la persévérance et la stratégie militaire des Romains s'opposent à la fuite des adversaires. Horace, afin de rendre le tableau de cette poursuite plus vif, met les deux camps en scène dans des comparaisons. Pour O. Thévenaz, puisque les actions de Cléopâtre sont contenues par César aux vers 13-16, on assiste à un apaisement de l'esprit iambique qui pourrait permettre à la lyrique de s'exprimer⁶²⁹. Pourtant, c'est bien plutôt dans des vers tournés vers le registre épique que se déploie le récit de la poursuite entreprise par le chef romain, et non vers la tonalité lyrique. Dans les vers 17-19, l'Égyptienne revêt, dans une comparaison empruntée à Homère⁶³⁰, les traits de la douce colombe ou encore du lièvre qui, tout rapide qu'il est, ne peut rien face à l'agilité du chasseur qui le traque. Alors qu'elle était, dans les vers précédents, décrite comme une menace qui pesait sur Rome et son empire, Horace lui donne ici les traits d'un animal doux, innocent et vulnérable, qui devient une proie

628 Selon nous, l'absence de césure après le cinquième pied du mètre alcaïque peut ici s'expliquer par une volonté d'Horace de reproduire, dans le rythme du vers, l'égaré de Cléopâtre dû à la boisson. Voir aussi R. G. M. Nisbet et M. Hubbard, *op. cit.*, p. 415.

629 THEVENAZ, O., *op. cit.* [2016], p. 124.

630 Voir Homère, *Iliade*, XXII, 139-144 (ἦντε κίρκος ὄρεσφιν, ἐλαφρότατος πετεηνῶν, / ρηιδίως οἴμησε μετὰ τρήρωνά πέλειαν. / ἢ δέ θ' ὕπαιθα φοβεῖται, ὁ δ' ἐγγύθεν ὄξυ λεληκῶς / τάρφε' ἐπαίσσει) reprise par Virgile dans l'*Énéide* XI, 721-722 puis par Ovide dans les *Métamorphoses* V, 606.

pour son prédateur, Octave. Toutefois, au lieu de ménager une transition vers le registre lyrique, l'enjambement du vers 21 revêt un caractère iambique : le futur *princeps* est celui qui ose défier le *fatum* qui a choisi Cléopâtre dans le dessein de semer la peur et le trouble chez le peuple romain et de précipiter Rome vers sa ruine, et souhaite l'humilier en jetant les chaînes autour d'elle (*daret ut catenis / fatale monstrum*, v. 20-21) et en la conduisant à son triomphe⁶³¹. Le terme de « monstre » est particulièrement fort et concentre en lui toute la puissance iambique du vers : il désigne un être, une créature hors norme, qui n'entre pas dans les cadres imposés par la nature. R. G. M. Nisbet et M. Hubbard rappellent très justement que le père de Cléopâtre, Ptolémée XI, était marié à sa sœur, Cléopâtre V. Au vu de son année de naissance, Cléopâtre, adversaire d'Octave, est sans doute la fille de Cléopâtre V. Puisqu'elle est le fruit des amours d'un frère et d'une sœur, elle devait être considérée comme un *monstrum* par les Romains. Or Octave, en tant que futur empereur, veut débarrasser Rome et son empire de ses monstres⁶³².

Pourtant, ce retour à la veine iambique n'est qu'éventuel puisque Cléopâtre n'entend pas se laisser conduire enchaînée au triomphe d'Octave dans la Ville. Le portrait que le poète fait d'elle ensuite contraste avec le *monstrum* dépeint au v. 21 et est désormais tout tourné vers la lyrique :

[...] *Quae generosius*
perire quaerens nec muliebriter
expauit ense nec latentis
classe cita reparauit oras,

ausa et iacentem uisere regiam
uoltu sereno, fortis et asperas
tractare serpentes⁶³³, ut atrum
corpore conbiberet uenenum,

631 Voir Horace, *Ep.* 7.7-8 et *Epist.* 2.1.191.

632 NISBET, R. G. M., et HUBBARD, M., *op. cit.*, p. 417.

633 *Ibid.*, p. 419. Les deux commentateurs soulignent que, tout comme Virgile, dans l'*Énéide* 8, 697, Horace fait mention de plusieurs serpents. Le double-serpent était un symbole reconnu en Égypte et il n'est, d'après les sources en notre possession, pas à douter que le portrait de Cléopâtre porté lors du triomphe d'Octave à Rome était accompagné de deux serpents. Voir Properce, 3.11.53-54.

deliberata morte ferocior :
saeuis Liburnis scilicet inuidens
priuata deduci superbo,
non humilis mulier⁶³⁴, triumpho⁶³⁵.

Mais quant à elle, cherchant à périr de manière plus noble, elle ne redouta pas l'épée, comme l'aurait fait une femme, et ne gagna point un abri, sur sa flotte rapide, vers des rivages cachés. Elle osa regarder, d'un visage serein, la chute de son palais royal et, courageuse, manipuler les serpents âpres pour en boire, de tout son corps, leur noir venin, plus fière par cette mort délibérée : il va de soi qu'elle refusait aux cruelles Liburnes – redevenue simple individu, elle n'en était pas pour autant une humble femme – de la conduire à l'orgueilleux triomphe.

Le contraste avec le nom neutre *monstrum* qui désignait la reine Cléopâtre est d'autant plus marquant que le pronom relatif employé *quae* – sans doute inspiré de Pindare – au même vers, est au féminin. O. Thévenaz le lit conjointement à l'adverbe au comparatif *generosius* (v. 21) : Cléopâtre demeure une femme au cœur haut et est mue par la volonté de trouver une mort digne de son statut de reine. Elle ne saurait donc se laisser aller à l'humiliation souhaitée par Octave au v. 20, humiliation qui se rangerait du côté iambique. Elle mérite d'être chantée dans des accents plus élogieux : c'est donc dans les trois dernières strophes qu'Horace, en tant que *uates*, va déployer des vers à la résonance aussi lyrique que morale.

La sixième strophe est marquée par les tournures négatives et renvoie à deux épisodes au cours desquels Cléopâtre a déjà fait preuve de courage face à son adversaire romain : tout d'abord, elle n'a pas agi en femme effrayée face au fer (*nec muliebriter*, v. 22) lorsqu'elle a décidé de faire entrer les troupes d'Octave dans Alexandrie. Ces vers peuvent également faire référence à sa tentative de suicide avortée puisque son geste aurait été empêché par Proculéius, chevalier romain, proche ami du futur *princeps*. Les vers 23-24 – *nec latentis / classe cita reparauit oras* – font quant à eux écho au dessein de la reine de trouver un asile au-delà de l'isthme de Suez, vers la mer Rouge, avant que des Arabes venus de Pétra ne brûlent certains de ses bateaux. La septième strophe est quant à elle dominée par des formules

634 Ce syntagme n'est pas sans nous rappeler l'expression *mascula Sappho* de l'*Épître* I, 19, v. 28.

635 Horace, *Carm.* I, 37, v. 21-32.

positives et donne à voir une *regina* au courage tout masculin, comme en témoigne le premier terme du vers 25, *ausa*. Mais c'est surtout son attitude morale, digne d'un philosophe stoïcien – elle qui était, quelques vers plus haut, transportée par le *furor* (v. 12) – qui retient l'attention du lecteur : elle contemple son palais déchu, sans détourner le regard, en acceptant la destinée qui lui est réservée, *et iacentem uisere regiam / uoltu sereno*, v. 25-26. Elle semble également apaisée au moment de boire le poison qui lui sera fatal – *fortis et asperas / tractare serpentis*⁶³⁶ *ut atrum / corpore conbiberet uenenum*, v. 26-28 –, poison qui la place sous le signe de la vertu, du courage et qui a pour but de lui permettre de regagner sa dignité et sa liberté dans le choix de sa mort et dans la mort elle-même, *deliberata morte ferocior* (v. 29). Notons que cet adjectif au comparatif fait écho au *generosius* du v. 21. Le lecteur rencontre de nouveau, dans ce passage, le souci de liberté que le poète exprimait au tout début de l'*Ode* I, 37.

Enfin, si Cléopâtre a été déchuée de son statut de reine et qu'elle redevient en cela *priuata* (v. 31), elle n'en est pas moins une femme *non humilis* (v. 32). En cela, elle ne pourrait supporter d'être menée, une fois destituée de sa couronne royale, au triomphe romain par les cruelles Liburnes⁶³⁷, navires légers à l'instar de ceux des Liburniens, pirates d'Illyrie dont certains ont participé à la bataille d'Actium aux côtés d'Octave⁶³⁸. L'adjectif *priuata* peut être lu en parallèle du préfixe *de-* présent dans le verbe *deduci* (v. 31), tout empreint de la « valeur callimachéenne d'«atténuation» poétique que ce verbe revêt depuis les *Bucoliques* de Virgile »⁶³⁹, et qui laisse entendre un mouvement descendant ; or, Cléopâtre refuse de vivre cette déchéance. Si le syntagme *non humilis mulier* (v. 32) est compris entre les termes *superbo* (v. 31) et *triumpho* (v. 32) tous deux mis en relief par la position qu'ils occupent en fin de vers, la reine égyptienne ne se trouve pas pour autant enchaînée, contrainte à subir ce triomphe romain. Le *non* du vers 32 permet de nier son caractère humble de femme, autant qu'il refuse sa présence au triomphe à venir, puisqu'elle a décidé de s'y soustraire par la mort.

En opérant un détour par l'éloge de la *uirtus*, du courage de l'adversaire pour qui la mort vaut mieux que la honte, le *uates* dépasse le conflit opposant les Romains à l'Égyptienne et ne fait selon nous qu'accroître, en filigrane, la grandeur et la majesté de la victoire acquise

636 Pour O. Thévenaz, *op. cit.*, p. 126, Cléopâtre échappe à l'humiliation iambique grâce aux serpents, alors que dans l'*Epod.* I, 17-22, c'était l'iambe lui-même qui représentait une protection pour l'oiseau veillant sur ses oisillons, contre les attaques des serpents.

637 Cf : Horace, *Ep.* I, 1, *Ibis Liburnis*.

638 RICOUX, O., Horace, *Odes*, *op. cit.*, p. 92.

639 THEVENAZ, O., *op. cit.*, p. 126. Pour la valeur callimachéenne de retranchement, de soustraction dont ce verbe – qui a à voir avec le *labor limae* – est porteur, voir aussi *supra*, pp. 155-156.

par Octave et ses troupes. Or, si chaque Romain peut se réjouir de cette victoire et la célébrer lors d'un banquet, il s'agit aussi de faire preuve d'humilité, de ne pas se laisser aller à l'*hubris* et de reconnaître la valeur morale du vaincu. En cela, la tonalité lyrique inspirée d'Alcée, mais néanmoins adoucie, atténuée, selon l'inspiration callimachéenne, paraît plus à même de porter le propos moral d'Horace que ne l'aurait fait l'esprit iambique hérité d'Archiloque.

L'*Ode* I, 37 finit par la mention du *triumphus*. Or, si Cléopâtre ne veut pas être conduite au triomphe d'Octave à Rome, elle prend ici part au triomphe poétique d'Horace. Nous en voulons pour preuve le parallèle qu'O. Thévenaz dresse entre ce *carmen* et l'*Ode* III, 30⁶⁴⁰. Les termes employés dans l'avant-dernière ode du livre I trouvent des échos dans l'épilogue de l'ensemble des trois premiers livres lyriques d'Horace. Le poète romain y revendique la puissance de ses vers, lui qui était auparavant humble, *ex humili potens* (v. 12). Il est aussi le *princeps* (v. 13) non seulement à avoir amené les chants éoliens en Italie mais aussi à les avoir affinés et adaptés aux rythmes italiques, *Aeolium carmen ad Italos / deduxisse modos* (v. 13-14). Ce même vers 14 se ponctue par la mention de l'orgueil, *superbia*, présent du poète à la Muse Melpomène, avant qu'elle ne vienne ceindre ses tempes de la couronne de lauriers. Or, si la reine égyptienne *non humilis* (v. 32) a refusé, par sa *mors deliberata*, de participer au triomphe d'Octave, elle ne peut se soustraire à celui d'Horace, qui, dans sa dimension poétique, lui offre l'éternité autant qu'au futur *princeps* qui a vaincu son adversaire au caractère élevé et qu'à lui-même : *Non omnis moriar multaue pars mei / uitabit Libitinam* (III, 30, 6-7).

Certes, Cléopâtre refuse d'être rabaisée par le *genus humile* de l'iambe, cependant elle semble prête à prendre part au triomphe de la poésie et du poète lyriques, en phase avec la hauteur de son rang de *regina*. Puisque les guerres civiles ont trouvé un terme avec Actium, la veine iambique n'a plus de raison d'être dans les vers horatiens : c'est vers une poésie à la résonance lyrique que le poète doit se tourner.

En cela, Horace doit recréer Alcée afin de le rendre pleinement *lyricus*, dans le cadre de composition romain qui est le sien. Le poète lesbien ne saurait plus être celui qui a adouci Archiloque et qu'Horace a choisi pour modèle de ses propres iambes. De plus, Alcée ne doit plus s'apparenter au poète des excès qui fait fi de la *libertas* en obligeant ses convives à s'enivrer pour se réjouir de la mort du tyran Myrsilos. Par conséquent, il est nécessaire

640 THEVENAZ, O., *op. cit.* [2016], p. 127.

d'adoucir Alcée à son tour, dans l'illusion de la performance romaine proposée dans le cadre d'un banquet fictif. Cette re-création est essentielle pour le poète qui entend être le *uates* de son siècle, un *uates* de la morale romaine, de la *libertas* et de la *temperantia*, un *uates* qui célèbre la mort héroïque de Cléopâtre dont le courage a rendu Octave et ses soldats eux-mêmes, ses adversaires, encore plus dignes d'être loués et d'entrer dans l'éternité.

L'Ode I, 38, toute pleine de la présence de Sappho, permet sans doute à Horace de réorienter Alcée et d'accompagner le mouvement de bascule du traitement d'Actium de la poésie iambique à la lyrique. Ce *carmen* est en effet composé dans la strophe à laquelle la poétesse de Lesbos a donné son nom. En outre, nous sommes d'accord avec O. Thévenaz qui voit, dans la double référence finale à la couronne de myrte – plante toujours verte que l'on associe généralement à l'immortalité – un écho à la poésie amoureuse de Sappho dans la mesure où elle est consacrée à Vénus⁶⁴¹ :

*Simplici myrto nihil adlabores
sedulus, curo : neque te ministrum
dedecet myrtus, neque me sub arta
uite bibentem*⁶⁴².

N'ajoute rien par ton travail et ton soin zélés au simple myrte :
le myrte n'est en rien inconvenant ni pour toi qui me sers, ni
pour moi qui bois sous une vigne étroitement serrée.

Si, au vers 33 de l'Épode 9, le poète exigeait de l'échanson qu'il apporte de plus larges coupes, *capaciores adfer puer, scyphos*, il refuse désormais les apprêts persiques, *Persicos odi, puer, apparatus* (v. 1), – qui sont peut-être un écho à l'opulence ostentatoire de Cléopâtre et de Marc-Antoine⁶⁴³, ou plus généralement au faste oriental qui était proverbial – et préfère le simple myrte auquel il n'y a rien à ajouter. Si, aux vers 1-4 de l'Épode 9, Horace s'impatientait et demandait à Mécène quand il serait possible de célébrer la victoire d'Octave

641 THEVENAZ, O. « Sappho au banquet d'Horace », *op. cit.* [2012], p. 8.

Nous ne saurions nous ranger du côté de R. G. M. Nisbet et de M. Hubbard, *op. cit.*, pp. 422-423, qui ne voient aucune dimension métalittéraire dans ce poème. Ils considèrent que, s'il est vrai que le myrte choisi par Horace fait référence à Vénus, c'est aussi le cas des roses et de la philyre que le poète rejette pourtant.

Or, cette interprétation n'a rien d'étonnant puisque ce poème suggère, selon eux, non pas un style poétique, mais simplement un genre de vie simple.

642 Horace, *Carm.* I, 38, v. 5-8.

643 THEVENAZ, O., *op. cit.* [2012], p. 7.

sur Cléopâtre dans le cadre d'un banquet privé et si les premiers vers de l'*Ode* I, 37 recréaient l'occasion d'un banquet poétique communautaire, le *Carmen* I, 38 s'ouvre quant à lui sur un banquet privé à l'atmosphère apaisée. À la fin du premier livre de son recueil lyrique, Horace équilibre donc savamment une ode aux accents élevés toute tournée vers l'histoire, qui se déploie sur huit strophes et une ode brève⁶⁴⁴ qui ne comporte que deux strophes et où le poète se met en quête de simplicité. Aussi peut-on affirmer que l'essence de la poésie d'Horace se situe entre le *genus grande* et le *genus humile*⁶⁴⁵. Ce sont ces vers empreints de nouveauté, d'originalité qui permettent à Horace d'accéder au rang de *primus* romain parmi les *uates* lyriques et c'est en cela que le poète peut prétendre à l'éternité pour ceux qu'il célèbre, pour ses *carmina* et pour lui-même.

L'extrême fin de cette ode, mettant en scène le poète buvant sous sa tonnelle, semble donc bien être l'aboutissement des premiers vers de l'*Ode* I, 37 où le poète créait l'illusion de la performance en conviant ses *sodales* à boire avec lui : le premier livre lyrique s'achève sur un geste symposiaque et est désormais tourné vers un genre littéraire où Alcée est, aux côtés de Sappho, un modèle pleinement lyrique⁶⁴⁶. Ce diptyque composé des *Odes* I, 37 et I, 38 permet à Horace d'inviter les deux poètes lesbiens à son *symposion*⁶⁴⁷, banquet des *uates* dans la lignée desquels il a pour dessein de voir son nom ancré pour toujours.

5. La paix, de la lyrique grecque aux valeurs érotiques et politiques romaines : l'*Ode* I, 16

L'héritage lyrique grec est lisible dans les odes où le poète chante les combats et les victoires, comme dans celles qui célèbrent la paix. Nous en voulons pour preuve l'*Ode* I, 16 dont les premiers vers seraient une imitation de la palinodie que Stésichore adresse à Hélène. Porphyrius écrit en effet : « *hac ode παλινοδίαν repromittit ei in quam probrosum carmen scripserat Tyndaridi amicae suae* ». Le Pseudo-Acron, un autre scholiaste d'Horace, précise : « *Tyndaridae satisfacit... Imitatus est Stesichorum poetam Siculum qui uituperationem Helenae scribens coecatus est et postea responso Apollinis laudem eius scripsit et oculorum*

644 Nous retrouvons dans ce *carmen* le précepte callimachéen de *brevitas*.

645 Cf : Callimaque, *La Réponse aux Telchines*. Voir D. J. Coffta, *op. cit.*, pp. 74-75.

646 Voir A. Cavarzere, *op. cit.*, p. 197.

647 THEVENAZ, O., *op. cit.* [2012], p. 8.

aspectum recepit, cuius rei et in Epodon poeta idem meminit »⁶⁴⁸. La légende raconte en effet qu'après avoir accusé Hélène d'être à l'origine de la guerre de Troie, Stésichore a perdu l'usage de ses yeux. Il aurait retrouvé la vue en écrivant cette palinodie qui innocentait Hélène. Horace en fait d'ailleurs mention aux vers 42-44 de l'*Épode* 17 :

*Infamis Helenae Castor offensus uice,
fraterque magni Castoris, uicti prece,
adempta uati reddidere lumina.*

Castor, et le frère du grand Castor, offensés par les diffamations portées contre Hélène, se laissèrent fléchir par les prières du *uates* et lui rendirent la vue qu'ils lui avaient ôtée.

Nous retranscrivons ici les trois vers de la palinodie à Hélène de Stésichore (192) qui ont été les plus commentés par les scholiastes :

Οὐκ ἔστ' ἔτυμος⁶⁴⁹ λόγος οὗτος
οὐδ' ἔβας ἐν νηυσὶν εὐσέλμοις
οὐδ' ἴκεο πέργαμα Τροίας.

Non, il n'est pas vrai, ce discours. Tu n'es absolument pas montée sur les navires munis de bancs solides, et tu n'es pas du tout entrée dans la citadelle de Troie.

Nous savons aujourd'hui que Stésichore a écrit deux palinodies à Hélène. L'une débute ainsi :

Δεῦτ' αὖτε, θεὰ φιλόμολπε

Tandis que l'autre commence de cette façon :

Χρυσόπτερε παρθένε⁶⁵⁰

648 Pour la référence à ces deux scholies, voir CAVARZERE, A., *op. cit.*, p. 169.

649 Sur le sens d'ἔτυμος qui renvoie à une vérité qu'on met à l'épreuve des faits issus de la réalité, voir BLAISE, F., « Les deux (?) Hélène de Stésichore », dans Laurent Dubois (dir.), *Poésie et lyrique antiques*, Villeneuve d'Ascq, Presses Universitaires du Septentrion, 1995, pp. 28-40.

650 NISBET, R. G. M., et HUBBARD, M., *A Commentary on Horace. Odes, Book I, op. cit.*, p. 202.

Toutefois, les sens de ces vers grecs sont par trop éloignés du début de l'*Ode* I, 16 pour que nous puissions en conclure qu'Horace s'en inspire :

*O matre pulchra filia pulchrior,
quem criminosis cumque uoles modum
pones iambis, siue flamma
siue mari libet Hadriano*⁶⁵¹.

O fille plus belle que ta mère, pourtant si belle, tu peux établir pour tes iambes médisants la mesure que tu souhaiteras, soit en les jetant dans la flamme, soit, s'il te plaît davantage, dans la mer Adriatique.

Nous sommes d'avis, avec R. G. M. Nisbet et M. Hubbard, qu'Horace a dû puiser son « *motto* » chez Stésichore, au sein des vers qui composent la palinodie à Hélène et qu'il l'imite ainsi dans son propre vers liminaire. Aussi s'apparenterait-il au *modello esemplare*, tel que défini par G. B. Conte. De même, le verbe *recantare*, au vers 27, traduit bien le *παλινοῦδεῖν* grec et va dans le sens de ce *modello*.

L'identité de la jeune femme dont il est question dans les vers horatiens a été source de nombreuses interprétations. Nous ne saurions affirmer, avec Cruquianus qu'elle peut être identifiée à Canidia, qu'on rencontre dans les *Serm.* I. 8 et dans les *Epod.* 5 et 17 : peut-être est-ce l'allusion à Stésichore, dans cette dernière épode, qui a influencé le commentateur. Nous pensons, en accord avec ce qu'écrivent Porphyryon et Pseudo-Acron, que la jeune fille de l'*Ode* I, 16 est la même que celle de l'ode suivante : Tyndaris⁶⁵². Or, Stésichore écrit une palinodie à Hélène qui, en tant que fille de Tyndare, est aussi identifiable à cette Tyndaris⁶⁵³. Cette hypothèse est également corroborée par la proximité de l'*Ode* I, 15 dans laquelle il est question de l'enlèvement d'Hélène par Pâris et de la guerre de Troie à venir. Le premier vers horatien, *O matre pulchra filia pulchrior*, au centre de cette triade, sied d'ailleurs très bien à la beauté d'Hélène et à celle de sa mère, Léda. On pense en outre aux vers 85-86 de l'*Héroïde* 16 d'Ovide, *pulchrae filia Ladae / ibit in amplexus, pulchrior illa, tuos*⁶⁵⁴ : aucun doute n'est

651 Horace, *Carm.* I, 16, v. 1-4.

652 La proximité entre les *Odes* I, 16 et I, 17 est d'autant plus forte qu'elles sont toutes deux composées dans le même mètre : la strophe alcaïque.

653 NISBET, R. G. M., et HUBBARD, M., *op. cit.*, p. 204.

654 CAVARZERE, A., *op. cit.*, p. 170.

ici laissé quant à l'identité de cette belle jeune fille. Le mouvement où le comparatif succède au positif, proche de la syntaxe horatienne, achève aussi de confirmer nos soupçons. Horace et Ovide ont sans nul doute une source commune : la palinodie à Hélène de Stésichore.

Deux interprétations peuvent être apportées à la première strophe, et peut-être aussi, par-delà, à la dernière : certains commentateurs⁶⁵⁵ considèrent qu'Horace renonce aux vers iambiques, trop agressifs, qu'il a pu écrire et invite la jeune femme à s'en débarrasser. Mais pour d'autres, les iambes décrits dans cette première strophe sont ceux de Tyndaris : en effet, le futur *pones* (v. 3), à valeur d'impératif de politesse, laisse entendre une correspondance entre la destinataire du *carmen* et l'auteur des iambes dont le cœur est en colère⁶⁵⁶. Dans l'avant-dernière strophe, des termes tels que *me quoque* (v. 22), *feruor* (v. 24), *in celeres iambos* (v. 24) ou encore *furentem* (v. 25) mis en relief par le rejet, montrent que le poète aussi s'est laissé aller à l'écriture de vers iambiques violents et agressifs lorsqu'il était jeune. Seulement, il a désormais compris que cette colère était vaine. M. Lowrie souligne qu'Horace vise ici ses *Épodes*⁶⁵⁷ : puisqu'il a su mettre de côté l'agressivité dans son passage d'un genre à l'autre, des *Épodes* aux *Odes*, Horace invite Tyndaris à l'imiter, à se défaire de sa colère. L'ode horatienne s'apparenterait donc moins, quant à elle, à une palinodie qu'à une *dissuasio* afin de faire abandonner toute animosité à sa destinataire⁶⁵⁸. Le poète romain propose deux solutions afin qu'elle abandonne ses vers injurieux : tout d'abord, les flammes. Horace semble ici convoquer le souvenir du *Carmen* 36 de Catulle, dans lequel Lesbia souhaite jeter au feu les *carmina* du poète s'ils viennent tous deux à se réconcilier : *uouit, si sibi restitutus essem / desissemque truces uibrare iambos, / electissima pessimi poetae / scripta tardipedi deo daturam / infelicibus ustulanda lignis* (v. 4-8). L'autre solution est de les jeter dans la mer Adriatique, réputée pour être déchaînée⁶⁵⁹. Cette mer serait donc à l'image du caractère de la jeune destinataire de l'ode. Elle apporte en tout cas une coloration italienne, qui contraste avec la référence à la poésie hellénistique de Catulle et, plus largement, avec la lyrique grecque archaïque de Stésichore.

L'hypothèse selon laquelle c'est bien la colère de la jeune Tyndaris qui est à contenir nous semble confirmée par les deux strophes suivantes :

655 C'est notamment le cas de R. G. M. Nisbet et M. Hubbard ou encore de F. Villeneuve.

656 Voir, par exemple, DAVIS, G., *op. cit.* [1991], pp. 74-77.

657 LOWRIE, M., « A parade of lyric predecessors : Horace C. 1.12-1.18 », *Phoenix*, 49.1, 1995, pp. 33-48, dans Michèle Lowrie (dir.), *Horace. Odes and Epodes*, Oxford, Oxford University Press, 2009, pp. 335-355.

658 NISBET, R. G. M., et HUBBARD, M., *op. cit.*, pp. 202-203.

659 Voir aussi Horace, *Carm.* I, 3, 15 ; I, 33, 15 ; III, 9, 22-23.

*Non Dindymene, non adytis quatit
mentem sacerdotum incola Pythius,
non Liber aequae, non acuta
sic geminant Corybantes aera,*

*tristes ut irae, quas neque Noricus
deterret ensis nec mare naufragum
nec saeuus ignis nec tremendo
Iuppiter ipse ruens tumultu⁶⁶⁰.*

Ni la déesse du Dindyme, ni dans ses sanctuaires, l'habitant de Pytho, ni Liber n'agissent pareillement l'esprit de leurs prêtres ; de même, les Corybantes qui redoublent leurs coups sur l'airain aiguisé n'égalent pas les funestes colères que ne détournent ni l'épée du Norique, ni la mer où l'on fait naufrage, ni le feu cruel, ni Jupiter lui-même se ruant en un tumulte qui met tout en branle.

En effet, selon nous, ces vers marqués par l'exagération perdent de leur sens si le poète tente d'apporter des arguments à sa destinataire afin de lui prouver qu'il a lui-même cessé d'écrire des vers iambiques. S'il dépeint ces tableaux successifs en employant l'hyperbole, c'est bien plutôt pour frapper l'esprit de Tyndaris et la convaincre de cesser de composer des iambes agressifs, injurieux. Ces deux strophes sont rythmées par la répétition des négations *non* (à deux reprises au v. 5 et au v. 7), *neque* (v. 9) et *nec* (v. 10 et deux fois au v. 11). On note aussi les assonances en [i] et [a] et l'allitération en [r] qui miment les sonorités du mot *ira*. Le terme est d'ailleurs employé au vers 9 et mis en relief à la moitié du vers, par les deux syllabes longues qui le composent. Il présente la colère comme une force nuisible que des éléments naturels comme le feu et la mer déchaînée, mais aussi le fer et des divinités comme Cybèle, Apollon, Liber ou, en acmé au vers 12, Jupiter, maître des dieux et des hommes, ne peuvent égaler. Lui n'est plus à convaincre : c'est désormais à la destinataire de l'*Ode* I, 16 de baisser la garde et de rompre avec ce sentiment qui ne mène à rien de bon.

B. Delignon nous invite à ne pas réduire l'*Ode* I, 16 à sa dimension réflexive, métapoétique, mais à la considérer sous un aspect moral, à travers les valeurs érotiques et

660 Horace, *Carm.* I, 16, v. 5-12.

politiques qu'elle contient⁶⁶¹. Pour elle, la palinodie de Stésichore n'a vraiment de sens que si l'on replace le *carmen* horatien dans son contexte. On passe alors du *modello esemplare* au *modello codice* qui permet d'appréhender l'imitation comme une transformation, avec le sens romain qu'elle revêt dans les *Odes* d'Horace. En effet, l'*Ode* I, 15 traite de l'enlèvement d'Hélène et des malheurs qui s'ensuivront pour la nation troyenne, l'*Ode* I, 16 donne à lire une *renuntiatio iamborum* et dans l'*Ode* I, 17, Horace invite Tyndaris à le rejoindre dans son domaine de Sabine, lieu de paix où la jeune femme n'aura pas à craindre les coups de Cyrus. On passe, dans cet ensemble de poèmes, d'un amour adultère marqué par les tourments de la guerre à un érotisme qui prend place dans l'univers du banquet dépourvu de maux et de souffrances, où seule règne la paix : « Au cœur de la triade, l'*Ode* I, 16 doit être lue elle aussi comme une ode érotique : la *renuntiatio iamborum* est un renoncement à la passion et à ses souffrances, une étape vers la paix érotique, c'est-à-dire vers un érotisme dépourvu de violence et de *dolor* »⁶⁶². Dans la mesure où cette paix érotique met à distance la passion amoureuse afin de prémunir l'homme des douleurs qu'elle engendre, elle a à voir avec la philosophie épicurienne et plus précisément avec le motif de la *tranquillitas animi* qu'on rencontre chez Lucrèce. Cette morale érotique toute tournée vers la paix sert donc le projet du *uates*.

Ce souci de paix prend une autre résonance dans les légendes mythologiques – et notamment dans celle de Thyeste – qu'Horace convoque :

*Fertur Prometheus addere principi
limo coactus particulam undique
desectam et insani leonis
uim stomacho apposuisse nostro.*

*Irae Thyesten exitio graui
strauere et altis urbibus ultimae
stetere causae, cur perirent
funditus inprimeretque muris*

hostile aratrum exercitus insolens.

661 DELIGNON, B., *op. cit.* [2019], pp. 225-228.

662 *Ibid.*, p. 226.

*Conpesce mentem : me quoque pectoris
temptavit in dulci iuventa
feruor et in celeres iambos*

*misit furentem*⁶⁶³.

On raconte que Prométhée, contraint d'ajouter au limon, élément principal qui nous constitue, une parcelle détachée d'un peu partout, mit dans notre poitrine la violence du lion qui n'est pas doué de raison. C'est la colère qui abattit Thyeste en une fin accablante et, pour de hautes villes, elle fut la cause ultime qui les mena à une ruine complète et fit que, sur leurs murailles, une arrogante armée laissât l'empreinte de sa charrue ennemie. Apaise ton âme : moi aussi, au doux temps de la jeunesse, les bouillonnements de mon cœur m'ont assailli et m'ont jeté, furieux que j'étais, dans le tourbillon des vers iambiques.

Dans ces strophes, Horace dresse un parallèle, par le biais du syntagme *me quoque* (v. 22), entre l'emportement qui l'a conduit, dans son jeune âge, à composer des iambes sur le modèle d'Archiloque et celui qui s'est emparé du cœur de Tyndaris, la destinataire de l'*Ode* I, 16, la poussant ainsi à la colère et à l'agressivité. Toutefois, Horace compare également cette violence poétique à celle qui se déploie dans le mythe de Thyeste. Rappelons que ce dernier est le fils de Pélopes et qu'il a dû affronter son frère Atrée, car tous deux convoitaient le trône d'Argos. Atrée fait un jour revenir Pélopes sous prétexte de se réconcilier avec lui et l'invite à un grand banquet au cours duquel il lui donne ses propres enfants à manger. Or, Horace mentionne le *feruor* de ses jeunes années après avoir dépeint le tableau funeste de la lutte fratricide entre Atrée et Thyeste. Pour B. Delignon, il invite alors le lecteur – et, selon nous, en premier lieu le lecteur générationnel – à y voir l'image de son engagement aux côtés de Brutus, dans la guerre civile et notamment dans la bataille de Philippes en 42 avant J.-C., qui a conduit les Romains à combattre leurs frères : « En choisissant l'exemple de la colère de Thyeste et en l'associant aux débordements de sa propre jeunesse, Horace confère à la *renuntiatio iamborum* de l'*Ode* I, 16 une valeur politique : condamner l'agressivité de l'iambe, c'est à la fois renoncer à l'agressivité des *Épodes* et aux violences de la passion

663 Horace, *Carm.* I, 16, v. 13-25.

érotique, et stigmatiser une guerre civile qui s'est soldée par la défaite de Philippes. La paix érotique devient ici une métaphore de la paix politique »⁶⁶⁴. En nourrissant des regrets d'avoir participé à cette guerre civile dans le parti de Brutus tout nourri de *feruor* et d'*insania*, Horace donne à lire, en filigrane, un discret éloge d'Octave, futur *princeps*, dont les efforts ont permis de mettre fin aux guerres civiles romaines et qui mettra toute son énergie au service de la pacification de l'empire.

Là encore, dans l'*Ode* I, 16, Horace fait montre de l'originalité du *uates* : il crée un *carmen* aux accents nouveaux, mêlant la lyrique grecque archaïque de Stésichore et un souvenir de la poésie catullienne aux valeurs morales de l'érotisme et de la politique. Le détour par le mythe fait quant à lui écho à un moment de sa vie personnelle ainsi qu'à l'histoire de Rome. C'est cette nouveauté où les inspirations s'entremêlent qui offre à Horace le statut de premier poète lyrique dans la cité et ainsi que l'éternité à son œuvre et à son nom.

6. Horace, entre lyrique grecque archaïque et collaboration au programme augustéen : l'*Ode* III, 6

Horace, dans la grande variété de sujets qu'il traite, compose des *carmina* en vue de collaborer aux œuvres majeures de son temps. Les six premières odes du troisième livre, appelées « odes romaines », témoignent du soutien du poète au projet d'assainissement et de reconstruction de l'empire entrepris par Auguste. Dans l'*Ode* III, 6, le poète romain regrette la décadence des mœurs qui sévit en son siècle. Son poème n'est pas seulement adressé au lecteur générationnel. Il vise également les générations futures afin de les prévenir des dangers qu'elles encourent si elles s'entêtent à poursuivre dans l'attitude de leurs pères :

*Delicta maiorum immeritus*⁶⁶⁵ *lues,*
Romane, donec templa refeceris

664 DELIGNON, B., *op. cit.* [2019], p. 228.

665 Pour les problèmes que pose le terme *immeritus*, voir R. G. M. Nisbet et N. Rudd, *A Commentary on Horace, Odes, Book III, op. cit.*, p. 101.

*aedisque labentis⁶⁶⁶ deorum et
foeda nigro simulacra fumo⁶⁶⁷.*

Les fautes de tes aînés, tu les expieras, alors que tu n'en as pas commis toi-même, Romain, tant que tu n'auras pas restauré les temples, les sanctuaires en ruines des dieux, et leurs statues qu'une noire fumée a souillées.

Pour cette première strophe, Horace a selon nous en tête le fragment 141 V. d'Alcée dans lequel le poète lyrique grec déplore la fin de l'aristocratie et l'émergence d'un monde dominé par l'avidité et la cupidité :

ὄνηρ οὗτος ὁ μαιόμενος τὸ μέγα κρέτος
ὄν τρέψει τάχα τὰν πόλιν· ἃ δ' ἔχεται ῥόπας

C'est cet individu, ivre de détenir la plus grande puissance, qui conduira bien vite la cité à la ruine ; le temps de la chute est venu pour elle.

Dans ce cas, nous ne pouvons parler ni de « *motto* » ni de *modello esemplare* : au seuil de son poème, Horace n'emprunte pas de termes ou de sonorités précis à son prédécesseur grec. L'imitation est plus ténue et se situe davantage du côté du *modello codice* : le poète romain reprend à son compte l'image de la ruine (*labentis* / τρέψει), dans un contexte politique tout à fait différent de celui d'Alcée. La présence de ce *modello codice* est renforcée par la strophe employée dans l'*Ode* III, 6, comme dans toutes les autres odes romaines : la strophe alcaïque. S'il reprend un thème déjà abordé chez son modèle grec, Horace apporte nombre de transformations : il a en effet pour dessein de donner une orientation toute romaine à son propos qu'il veut ancrer dans son siècle.

Pour cela, le *uates* emploie le futur (*lues*, v. 1) et s'adresse à son destinataire par le biais d'un vocatif singulier qui a valeur universelle. *Romane* (v. 2)⁶⁶⁸ désigne bien un groupe, une communauté, celle de la société romaine du I^{er} siècle avant J.-C., et au-delà. Aussi donne-

666 Auguste, dans ses *Res gestae* 20.2, emploie également ce participe utilisé dans le contexte du même verbe, *reficio* : *rivos aquarum...vetustate labentes refeci*.

667 Horace, *Carm.* III, 6, v. 1-4.

668 L'apostrophe se trouve aussi dans l'*Énéide*, à un endroit stratégique du point de vue historique, le livre VI (VI, 851).

t-il à son poème les traits d'une prophétie⁶⁶⁹ : si la postérité est encore vierge de tout crime, elle devra s'évertuer à ne pas reproduire les fautes de ses aînés qui se sont entre-tués lors des guerres civiles et à revenir aux valeurs romaines – identité sur laquelle Horace insiste dans l'apostrophe – des Anciens, en faisant preuve de *pietas* et en rendant aux dieux les respects qui leur sont dus. Puisqu'une société qui néglige ses dieux – les temples sont en ruines, les statues n'ont pas été nettoyées depuis longtemps et sont recouvertes de fumée noire – est une société qui court à sa perte, les nouvelles générations devront être attentives à leurs divinités. En cela, le rythme ternaire des vers 2-4 prône un retour à l'ordre, à une harmonie perdue.

La suite de l'ode différencie Horace de son prédécesseur grec. Alcée, en effet, n'est pas en accord avec les dirigeants de l'île de Lesbos : à maintes reprises, il attaque les tyrans et, en particulier, Pittacos dont il fustige la basse extraction et l'esprit de trahison⁶⁷⁰. Le poète romain, au contraire, adhère selon nous avec conviction à l'œuvre d'Auguste qui, en sa qualité de *magister morum*⁶⁷¹, entreprend des réformes religieuses et morales afin de pallier la décadence de son siècle. En vue d'apporter sa pierre à l'édifice, Horace met son art au service de l'empereur. En prônant le retour à la religion et aux mœurs des aîeux, le *uates* s'inscrit clairement dans un projet de collaboration :

*Dis te minorem quod geris, imperas :
hinc omne principium, huc refer exitum*⁶⁷².
*Di multa neglecti*⁶⁷³ *dederunt*
*Hesperiae mala luctosae*⁶⁷⁴.

C'est parce que tu es soumis aux dieux, que tu détiens l'empire : d'eux
fais naître le principe de tout, à eux rapporte la fin. Pour avoir été

669 On retrouve le même procédé au vers 85 des *Satires* I, 4 : [...] *hunc tu, Romane, caueto*.

670 Voir, par exemple, le fragment 348 V. dans lequel Alcée s'en prend à Pittacos, dont le père était déjà mauvais, qui est acclamé par sa cité par trop complaisante envers ce tyran nuisible pour sa patrie : [...] τὸν κακοπατρίδα <v> / Φίττακον πόλιος τὰς ἀχόλω καὶ βαρυδαίμονος / ἐστάσαντο τύραννον, μέγ'ἐπαίνεντες ἀόλλεες.

671 B. Delignon souligne, à propos de l'*Ode* III, 6 (*op. cit.*, [2019], p. 192) : « La réhabilitation des temples est explicitement présentée comme une œuvre morale ».

672 Lorsqu'il compose ces vers, Horace a sans doute en tête Terpandre qui, dans le fragment P.M.G. 468, soulignait déjà que tout débute avec les dieux : Ζεῦ πάντων ἀρχα. De même, lorsqu'il précise que tout ce qui est entrepris par les hommes dépend du bon-vouloir des dieux, il pense sans doute à Pindare, P. 10.10 : Ἀππολον, γλυκὺ δ'ἀνθρώπων τέλος ἀρχὰ τε δαίμονος ὀρνύντος αὔξεται. Voir R. G. M. Nisbet et N. Rudd, *op. cit.*, p. 102.

673 Cf. : *Carm.* III, 2, 29-30 : [...] *saepe Diespiter / neglectus incesto addidit integrum*.

674 Horace, *Carm.* III, 6, v. 5-8.

négligés, les dieux ont envoyé nombre de maux à l'Hespérie plongée dans le deuil.

En plaçant le terme *Dis* et le verbe *imperas* respectivement au début et à la fin du vers 5, Horace établit une correspondance : c'est leur *pietas* envers les dieux qui a permis aux Romains d'acquérir un tel empire. Toutes les actions doivent être menées en vue de les satisfaire : ils doivent être l'origine, *hinc*, et la fin *huc* (v. 6), de chaque action. Le polyptote *Dis / Di*, mis en relief par l'anaphore, indique que les dieux doivent être premiers dans l'esprit et les actions du peuple romain et qu'il n'existe pas de puissance supérieure à la leur. De fait, c'est parce qu'ils ont négligé les dieux que les Italiens ont été touchés par le malheur.

Aux vers suivants, Horace, selon le principe de l'*arte allusiva* qui caractérise ses *Carmina*, dépeint de petits tableaux qui illustrent les nombreuses conséquences qu'a eues, par le passé, la dégradation des mœurs romaines. En ce sens, il expose les défaites militaires essuyées par les Romains pour n'avoir pas suivi les auspices. Si, pour R. G. M. Nisbet et N. Rudd, les Romains ont été mis en déroute une fois par Pacorus et l'autre par Monésès⁶⁷⁵, l'adverbe *bis* peut, selon nous, s'appliquer en particulier à ce dernier. Il serait donc ici question de trois victoires – et non de deux – que les Parthes ont remportées sur les Romains. Nous pouvons d'abord penser à la bataille de Carrhes, perdue par Crassus en 53 avant J.-C. à laquelle Monésès a peut-être pris part⁶⁷⁶. Le poète fait aussi sûrement référence à la victoire remportée en 40 avant J.-C. par les Parthes, conduits par Pacorus, fils d'Orode – victoire au cours de laquelle ils ont mis en déroute les troupes romaines alors sous le commandement de Decidius Saxa. Le nom de Monésès renvoie sans nul doute également à la campagne qu'Antoine a lancée contre les Parthes et à l'épisode de 36 avant J.-C. au cours duquel le chef militaire ennemi⁶⁷⁷ a joué un rôle important dans les pertes romaines qui se sont avérées nombreuses. La violence de ces échecs militaires se lit au vers 10 à travers l'allitération en [t]

675 NISBET, R. G. M., et RUDD, N., *op. cit.*, p. 103.

676 *Cf.* Porphyryon. Voir également F. Villeneuve, *op. cit.*, p. 343.

677 Pour Porphyryon, Horace se réfère aussi bien à la victoire que les Parthes ont remportée à Carrhes sur Crassus en 53 avant J.-C. qu'à celle de 40 avant J.-C. R. G. M. Nisbet et N. Rudd (*op. cit.*, p. 103) soulignent que s'il est vrai que Crassus avait agi en allant à l'encontre de présages défavorables, le vainqueur portait le nom de « Surenas », et l'on ne trouve aucune mention faite de « Monésès ».

Toutes ces considérations nous conduisent résolument à l'interprétation suivante : *bis* s'appliquerait au nom de Monésès et ce sont trois défaites des Romains contre les Parthes que le poète déplore, pas deux. La prise en compte de la bataille de Carrhes permet sans nul doute d'expliquer pourquoi le nom de Monésès apparaît en premier, alors que chronologiquement, sa victoire sur les Romains en tant que chef militaire survient quatre ans après celle de Pacorus (*Iam bis Monaeses et Pacori manus*, v. 9).

qui mime la rudesse terrible des combats : *non auspicatos contudit impetus*. Tandis que l'ennemi jouit d'une victoire éclatante, Rome, à cause de son impiété, subit la honte de servir de butin aux barbares : [...] *et adiecisse praedam / torquibus exiguis renidet*, v. 11-12.

Dans la quatrième strophe, Horace dépeint le sort qu'a failli subir la Ville pour avoir délaissé les dieux. Rome a été le décor d'un chaos absolu, marqué tant par la concentration, *occupatam*, que par la dispersion, *seditionibus* (v. 13)⁶⁷⁸. Le lecteur générationnel reconnaît, dans les vers 13-16, les guerres civiles et la bataille d'Actium à laquelle ont pris part les Daces, réputés pour être d'excellents archers, et les Éthiopiens, habitant une région au sud de l'Égypte et dont la flotte était redoutable. Ces peuples ont participé à la bataille de 31 avant J.-C. aux côtés de Marc-Antoine.

Horace poursuit le tableau des maux qui s'abattent sur l'empire romain par l'évocation des vices qui ont souillé les mariages (*nuptias*, v. 17), les lignées (*genus*) et les familles (*domos*, v. 18). Il a sans doute en tête les derniers vers du *Carmen* 64 de Catulle⁶⁷⁹ lorsqu'il dénonce l'immoralité familiale comme impiété. Le rythme ternaire qui s'étend sur deux vers (17-18) appuie le fait que la dégradation des mœurs s'insinue partout, dans un mouvement inéluctable. Par la métaphore de l'eau, Horace décrit le fléau qui dévaste tout sur son passage – *hoc fonte deriuata clades / in patriam populumque fluxit*, v. 19-20 – et qui se répand sur l'ensemble de la patrie impie.

Comme Alcée qui déplorait que sa génération soit mue par l'immoralité, Horace dépeint, non sans quelque indignation, des comportements devenus par trop habituels en son temps. Aussi consacre-t-il douze vers de son *carmen* à la débauche des femmes et à l'adultère qui sévit dans la société romaine⁶⁸⁰. Il mentionne tout d'abord une jeune fille *matura* (v. 22), c'est-à-dire nubile, en âge de prendre un époux, qui s'adonne à des danses lascives, provocatrices, à la manière de celles des Ioniens⁶⁸¹, réputés comme étant un peuple efféminé. Si d'ordinaire la jeunesse est considérée comme malléable⁶⁸² et que son esprit peut aisément être modelé, notamment par le *uates*, il apparaît ici que c'est son corps qui se façonne au rythme de danses indécentes en vue de séduire et de s'adonner à des amours physiques.

678 NISBET, R. G. M., et RUDD, N., *op. cit.*, p. 104.

679 On peut penser aussi aux âges (*aetates*) de l'humanité tels que décrits par Ovide.

680 En cela, nous pouvons dresser un parallèle entre l'*Élégie* III, 13 de Properce et l'*Ode* III, 6 d'Horace.

681 Voir, par exemple Athénée, 14. 629e : ἦν δέ τις καὶ Ἴωνικὴ ὄρχησις παροινοῖος.

682 Cf. : Horace, *Epist.* I, 2, 64 sqq : *Fingit equum tenera docilem ceruice magister / ire uiam qua monstret eques ; uenaticus, ex quo / tempore ceruinam pellem latrauit in aula, / militat in siluis catulus. / Nunc adbibe puro / pectore uerba puer, nunc te melioribus offer ; quo semel est imbuta recens, seruabit odorem / testa diu.* ». Ou encore *Epist.*, II, 2, 7-8 : « [...] idoneus arti / cuilibet ; argilla quiduis imitaberis uda.

Ensuite, Horace, par l'emploi de l'adverbe *mox* (v. 25), dépeint l'attitude de cette jeune femme désormais mariée à un homme vraisemblablement plus vieux qu'elle⁶⁸³, puisqu'elle cherche à sa table des amants *iuniores*. Or, comme l'indique la construction des vers 26-30, ce n'est pas elle qui choisit ses amants, loin des flambeaux du banquet, dans la pénombre qui encourage les activités sexuelles. Oublieuse de la valeur du mariage et avec la complicité de son mari⁶⁸⁴, elle répond à l'appel d'un homme d'affaires ou d'un riche commandant de navire espagnol⁶⁸⁵ et n'hésite pas à se prostituer en vue d'obtenir une compensation financière.

Nourri des vers d'Alcée qui regrettait l'aristocratie et les valeurs d'antan, Horace, en tant que *uates*, entreprend de dépeindre les mœurs des temps anciens, de « la vieille Rome »⁶⁸⁶ qu'Auguste s'efforce de faire renaître et qui constitue un *exemplum* moral à suivre :

*Non his iuuentus orta parentibus
infecit aequor sanguine Punico
Pyrrhumque et ingentem cecidit
Antiochum Hannibalemque dirum ;*

*sed rusticorum mascula militum
proles, Sabellis docta ligonibus
uersare glaebas et seuerae
matris ad arbitrium recisos*

*portare fustis, sol ubi montium
mutaret umbras et iuga demeret
bobus fatigatis, amicum
tempus⁶⁸⁷ agens abeunte curru⁶⁸⁸.*

683 On pense notamment au vers 24 de l'Ode III, 19 qui n'est pas sans rappeler la figure risible du mari âgé qu'on rencontre dans les comédies et les satires. Voir NISBET, R. G. M., et RUDD, N., *op. cit.*, p. 108.

684 *Cf.*: Ovide, *Amores*, I, 4.

685 Nous retrouvons cette collocation entre l'*institor* et le *nauta* au vers 20 de l'Épode 17 : *amata nautis multum et institoribus*.

686 DELIGNON, B., *op. cit.* [2019], p. 193.

687 Les vers 43-44 sont sans doute imités du fragment 104 V. de Sappho : "Ἐσπερε πάντα φέρηρις ὄσα φαίνολις ἐσκέδασ' Αὔωσ, / φέρηρις ὄιν, φέρηρις αἶγα, φέρηρις ἄπυ μάτερι παῖδα.

688 Horace, *Carm.* III, 6, v. 33-44.

Elle n'était point issue de tels parents, la jeunesse qui imprégna la mer du sang punique, qui fit tomber et Pyrrhus et le grand Antiochus et le sinistre Hannibal. Mais c'était la mâle descendance des soldats rustiques, qui savait retourner les mottes de terre avec les hoyaux sabins et qui, sur l'ordre d'une mère sévère, savait rapporter les rondins de bois coupés, lorsque le soleil changeait les ombres des montagnes et retirait leurs jougs aux bœufs fatigués, ramenant l'heure amie, par la fuite de son char.

C'est ici une génération mue par la moralité et une grande valeur guerrière qui est donnée à voir au lecteur. Elle a été élevée par des parents stricts mais justes, dans le respect des dieux et c'est pour cela qu'elle a pu réaliser de hauts-faits : Horace fait d'abord référence aux batailles maritimes de la première guerre punique, à Mylae en 260 avant J.-C. et au large des îles Égates en 241 avant J.-C., remportées par les Romains. Cette génération a également vaincu Pyrrhus, roi d'Épire, qui avait envahi l'Italie en -280, avant d'être vaincu à Bénévent en 275 avant J.-C. Alors qu'Antiochus, roi de Syrie, avait restauré l'empire des Séleucides, envahi la Thrace puis la Grèce, le peuple romain l'a battu à la bataille des Thermopyles en -191 puis au pied du mont Sipylos, près de Magnésie, en -189. Enfin, l'acmé de l'énumération est atteinte par la mention d'Hannibal qui s'est avéré le pire cauchemar de Rome durant la deuxième guerre punique ayant pris fin avec la victoire des Romains en 201 avant J.-C. Les qualificatifs *ingentem* (v. 35) et *dirum*⁶⁸⁹ (v. 36) insistent sur la valeur militaire des ennemis, ce qui ne fait que rehausser la grandeur de la génération romaine qui est parvenue à les vaincre. En outre, il s'agissait d'une génération ayant encore le goût du travail de la terre et qui, forte de la *pietas* filiale, obéissait aux ordres de sa mère⁶⁹⁰, ne rechignait pas à la tâche et poursuivait son ouvrage, même lorsque le soir venait à tomber.

Horace établit donc une opposition nette entre sa génération et celle des Anciens : « à la piété d'autrefois répond l'impiété d'aujourd'hui ; les victoires militaires ont été remplacées par les défaites et les guerres civiles ; à la respectable figure de la matrone s'est substituée la jeune épouse adultère »⁶⁹¹. Afin d'être digne de ses aïeux, la génération future devra faire

689 Cf. : Horace, *Carm.* IV, 4, v. 42 : *dirus...Afer*.

690 Selon nous, l'obéissance morale de l'ancienne génération au moindre signe de la mère sévère s'oppose à l'immoralité actuelle de la femme mariée qui se lève dès que l'homme d'affaires ou le commandant du navire espagnol l'exige.

691 DELIGNON, B., *op. cit.*, [2019], p. 193.

montre de *pietas* envers les dieux qui la guideront dans une attitude vertueuse qui lui sera favorable.

L’*Ode* III, 6 finit avec un tableau de prime abord assez noir qui décrit ce qui se produira si le lecteur générationnel et les générations suivantes ne prennent pas acte de l’impiété qui règne à Rome et dans l’empire romain à l’heure où Horace compose son *carmen* :

*Damnosa quid non imminuit dies ?
aetas parentum, peior auis, tulit
nos nequiores⁶⁹², mox daturos
progeniem uitiosiore⁶⁹³.*

Quel dommage n’apporte point le temps nuisible ? La génération de nos pères, qui valait moins que celle de nos aïeux, a apporté, en nous faisant naître, des fils plus mauvais encore, et bientôt ceux que nous aurons seront une descendance aux vices encore plus nombreux.

La dernière strophe de ce poème débute par une question oratoire à laquelle Horace va apporter non pas une réponse, mais une illustration dans les vers suivants. Alors que le temps qui passe s’accompagne d’ordinaire de dégradations matérielles, physiques, c’est ici une décadence des mœurs qui est donnée à voir. Si le verbe au présent *imminuit* (v. 45) revêt une valeur de vérité générale, elle concerne deux générations (*aetates*) passées, la présente et la *proles* future⁶⁹⁴. Héritier de la *brevitas* callimachéenne, Horace mentionne quatre générations dans un style très concis, condensé – *aetas parentum / peior auis / nos nequiores / progeniem uitiosiore* – sans pour autant faire référence à l’âge d’or, car la dégradation morale, si l’on en croit les vers précédents, a débuté au deuxième siècle avant J.-C. Nous ne sommes pas d’accord avec R. G. M. Nisbet et N. Rudd qui voient en ces derniers vers un propos très pessimiste. En effet, selon nous, le lecteur doit comprendre, en filigrane, que la génération future sera marquée par des vices encore plus nombreux que ceux de ses pères, si rien n’est fait. Or, au moment où Horace compose son *carmen*, entre 28 et 26 avant J.-C., Auguste a

692 Sur ce thème de la déchéance liée au temps qui passe, voir les *Épodes* 16, 64-66 : *Vt inquinavit aere tempus aureum ; / Aere, dehinc ferro duravit saecula quorum / Pius secunda uate me datur fuga.*

693 Horace, *Carm.* III, 6, v. 45-48.

694 NISBET, R. G. M., et RUDD, N., *op. cit.*, p. 112.

d'ores et déjà entrepris ses réformes morales et religieuses. Un travail conjoint entre le *uates* et le *magister morum* est donc en train de se construire et offre un espoir de retour à la moralité.

En conclusion, dans l'*Ode* III, 6, Horace emprunte implicitement à Alcée, selon le *modello codice* défini par G. B. Conte, le thème politique. La présence de son prédécesseur grec se manifeste par des allusions que seul le lecteur *doctus* peut percevoir et par l'emploi de la strophe alcaïque. Toutefois, le poète romain fait subir des transformations à son modèle grec en ancrant son poème dans le contexte du I^{er} siècle avant J.-C. au cours duquel Auguste a entrepris de nombreuses réformes. En tant que *uates*, Horace insiste, dans l'*Ode* III, 6, sur la nécessité de restaurer les temples. Or, cette réfection doit s'accompagner d'un retour aux mœurs des Anciens, notamment de la morale matrimoniale du *mos maiorum*⁶⁹⁵. Bien sûr, Horace ne fait pas mention explicite de la législation du *princeps*. Il procède, comme il aime à le faire, par petites touches allusives et présente à ses lecteurs des scènes qui viennent illustrer, avec vivacité, l'urgence d'un retour à la piété. C'est par cet entremêlement entre l'héritage littéraire alcaïque puis, plus ponctuellement, l'écho néotérique et l'ancrage dans son temps que le *uates*, porteur de morale universelle, souhaite acquérir le statut de *primus* dans la poésie lyrique latine et qu'il brigue ainsi l'éternité pour ses *Odes* comme pour lui-même.

7. Horace et sa poésie au miroir des odes religieuses : les *Odes* I, 10 et III, 13

Les *Odes* d'Horace comptent de nombreux poèmes à la dimension religieuse, et même des hymnes. Le *Carmen* I, 10, adressé à Mercure, sur lequel portera notre étude, en fait partie.

695 Voir B. Delignon, *op. cit.* [2019], pp. 191-193. Pour elle, cette ode « confirme ainsi la valeur politique de l'*Ode* III, 11 », voir *infra*, pp. 235 *sqq.*

Certains commentateurs ont pu s'étonner du fait qu'Horace, éternel célibataire qui aimait à jouir des plaisirs de la vie, aient pu soutenir les réformes entreprises par Auguste. Comme le précisent R. G. M. Nisbet et N. Rudd, *op. cit.*, p. 99 : « he could advocate military training without feeling any desire to take part in operations (he had had quite enough of that) ; he could urge the rebuilding of the temples and the revival of the traditional rituals as a way of promoting national solidarity, without accepting the concomitant beliefs ; and he could support the institution of marriage without becoming a husband or father ».

Ce poème est marqué par une double inspiration⁶⁹⁶. Alcaïque d'abord, comme en témoigne le scholiaste Porphyryon : « *hymnus est in Mercurium ab Alcaeo lyrico poeta* ». L'*Hymne d'Alcée à Hermès* occupait une place importante dans l'édition alexandrine⁶⁹⁷. La première strophe de cet hymne (fr. 308 V.) a été conservée par Héphaestion (14, 1 p. 44 C.) :

Χαῖρε Κυλλάνας ὁ μέδεις, σὲ γάρ μοι
θῦμος ὕμνην, τὸν κορύφαισ' ἐν αὐταῖς
Μαῖα γέννατο Κρονίδαί μίγρισα
παμβασίληι.

Salut à toi qui règnes sur Cyllène, car j'ai à cœur de te chanter, toi que, sur ces sommets, enfanta Maïa, unie au Cronide, souverain du monde.

Bien que seule cette strophe subsiste dans son intégralité, nous sommes aujourd'hui en mesure de reconstituer l'*Hymne d'Alcée à Hermès* dans ses grandes lignes⁶⁹⁸ et pouvons donc prendre la pleine mesure de l'imitation horatienne.

L'autre source d'inspiration d'Horace est l'*Hymne homérique à Hermès*. Ce texte présente d'ailleurs des similitudes avec le mouvement de la première strophe de l'hymne d'Alcée⁶⁹⁹, notamment en son début :

Ἑρμῆν ὕμνει, Μοῦσα, Διὸς καὶ Μαιάδος υἱόν,
Κυλλήνης μεδέοντα καὶ Ἀρκαδίας πολυμήλου,
ἄγγελον ἀθανάτων ἐριούνιον, ὃν τέκε Μαῖα,
νύμφη εὐπλόκαμος, Διὸς ἐν φιλότητι μιγεῖσα
αἰδοίη.

696 Nous savons qu'il existait des hymnes pindarique et alexandrin à Hermès. Ils ne sont toutefois pas parvenus jusqu'à nous et aucune source ne nous permet de savoir aujourd'hui s'ils ont pu inspirer Horace.

Horace a quant à lui été imité par Ovide dans les *Fastes* 5, 663 sqq : *clare nepos Atlantis ades, quem montibus olim / edidit Arcadiis Pleias una Ioui, / pacis et armorum superis imisque deorum / arbiter, alato qui pede carpis iter, / laete lyrae pulsu, nitida quoque laete palaestra, / quo didicit culte lingua docente loqui.*

697 Il s'agissait du deuxième poème du premier livre.

698 Sur ce point, voir CAVARZERE, A., *op. cit.*, pp. 143-144.

699 *Ibid.*, p. 146. Toutefois, comme le souligne D. L. PAGE (*Sappho and Alcaeus, op. cit.*, pp. 254 sqq), il est difficile de savoir si l'hymne homérique a été composé avant, pendant, ou après l'époque d'Alcée, même si c'est plutôt vers cette dernière hypothèse que tendent les travaux de H. Görgemanns, *Studien zum antiken Epos*, Meisenheim am Glan, 1976, 113-128, et de R. Janko, *Hesiod and The Hymns*, Cambridge, 1982, 140-143.

Muse, chante un hymne à Hermès, rejeton de Zeus et de Maïa, lui qui règne sur Cyllène et sur l'Arcadie riche en moutons, messager bienfaisant de ceux qui ne meurent jamais, lui qu'enfanta Maïa, la nymphe aux beaux cheveux bouclés, après s'être unie par amour à Zeus.

Mais aussi en sa toute fin :

Καὶ σὺ μὲν οὕτω χαῖρε Διὸς καὶ Μαιάδος υἱέ
αὐτὰρ ἐγὼ καὶ σεῖο καὶ ἄλλης μνήσομ' ἀοιδῆς.

Ainsi donc salut à toi, fils de Zeus et de Maïa ; et quant à moi, je penserai aussi à toi pour mes autres chants.

L'imitation horatienne se lit à travers les deux *modelli* : *esemplare* d'abord, avec des reprises verbales à l'*Hymne d'Alcée à Hermès* et à l'*Hymne homérique à Hermès*, mais aussi *codice*, avec la reprise structurelle de certains grands épisodes des deux hymnes auxquels Horace apporte des transformations. La présence de ce *modello codice* est d'autant plus prégnante qu'Horace compose l'*Ode* I, 10 dans le même mètre qu'Alcée, la strophe sapphique, et qu'il reprend la technique conventionnelle des hymnes⁷⁰⁰:

*Mercuri, facunde nepos Atlantis,
qui feros cultus hominum recentum
uoce formasti catus et decorae
more palaestrae,*

*te canam, magni Iouis et deorum
nuntium curuaeque lyrae parentem,
callidum quicquid placuit iocosum
condere furto*⁷⁰¹.

Mercure, petit-fils éloquent d'Atlas, toi qui fis preuve d'adresse dans l'instruction, par la parole et par l'usage de la palestre qui rend beau, des hommes nouveaux sur la Terre dont les mœurs étaient sauvages, je

700 Voir PERNOT, L., *La Rhétorique de l'éloge dans le monde gréco-romain*, volumes 1 et 2, Institut des études augustiniennes, 1993 et LA BUA, G., *L'Inno nella letteratura poetica latina*, pref. di Leopoldo Gamberale, San Severo, Gerni Editori, 1999.

701 Horace, *Carm.* I, 10, v. 1-8.

te chanterai, messager du grand Jupiter et des dieux, père de la lyre courbée, toi qui es habile à soustraire à la vue, par un joyeux vol, tout ce qu'il te plaît.

Dans la première strophe, Horace commence par mentionner le *genos* du dieu, *facunde nepos Atlantis* (v. 1) qui, selon L. Pernot, est un *topos* tout à fait récurrent dans l'hymne tel qu'il a été codifié par les poètes et les rhéteurs gréco-romains. Il était d'usage également, dans les hymnes et les prières, de faire suivre l'apostrophe à la divinité d'une caractéristique, mise en apposition⁷⁰². L'épithète *facunde* permet d'emblée de désigner Mercure comme le dieu du langage et même, comme le souligne G. La Bua, d'en donner la représentation d'un civilisateur de l'humanité à travers le langage⁷⁰³. Rien ne s'apparente toutefois à un « *motto* » : contrairement à Alcée qui ne nomme pas explicitement le dieu, Horace fait du nom de Mercure le premier mot de son hymne. Peut-être est-ce une manière pour lui d'affirmer la dimension romaine que revêt son ode, malgré les nombreuses influences grecques qui la parcourent⁷⁰⁴. De plus, alors qu'Alcée chante le fils de Maïa et de Zeus, Horace, lui, offre un hymne au petit-fils d'Atlas, inventeur de l'astronomie perçu comme un « bienfaiteur de l'humanité »⁷⁰⁵. Sa présence, selon M. C. J. Putnam, souligne particulièrement le rôle de Mercure en tant qu'éducateur du corps et de l'esprit des humains qu'il a fallu façonner au moyen de la parole, de la musique ou encore de la palestre⁷⁰⁶. D'après A. Cavarzere, Horace s'est peut-être inspiré, pour la formulation du *genos* de Mercure, des vers 3-4 du second *Hymne homérique à Hermès* : ὄν τέκε Μαῖα / Ἄτλαντος θυγάτηρ⁷⁰⁷. La proposition relative, *qui feros cultus hominum recentum / uoce formasti catus et decorae / more palaestrae* (v. 2-4), permet de créer le lien entre le *genos* et les *heurēmata* de Mercure, c'est-à-dire les inventions du dieu en vue d'en faire don à l'homme aux *feros cultus* (v. 2).

702 NISBET, R. G. M., et HUBBARD, M., *op. cit.*, p. 128, précisent que la généalogie est une part importante de la mythologie et que les poètes lyriques archaïques la mentionnaient dans leurs chants. Ils citent, par exemple, Alcée, fr. 307, Sappho, I, 1-2, Anacréon 348, 1-2 ou encore Pindare, P. 8, 1-2 ou O, 12, 1-2.

703 LA BUA, G., *op. cit.*, p. 171.

704 À ce sujet, voir PUTNAM, M. C. J., *Mercuri, facunde nepos Atlantis*, CPh69, 1974, 215-217 : 215.

705 PASQUALI, G., *Orazio Lirico*, pp. 65-66.

706 PUTNAM, M. C. J., *op. cit.*, p. 217, avec une reprise des arguments de Pasquali.

707 CAVARZERE, A., *op. cit.*, p. 146.

Comme l'indique G. La Bua, le langage⁷⁰⁸ et la gymnastique sont deux éléments de base dans la civilisation humaine⁷⁰⁹.

Le syntagme *te canam* (v. 5) est quant à lui inspiré des vers 1-2 de l'hymne d'Alcée, σὲ γάρ μοι / θῦμος ὕμνην. Il ouvre la deuxième strophe de l'ode sur les *erga* de Mercure, à savoir sur les actions qu'il a accomplies⁷¹⁰. Le rythme ternaire met en valeur les trois domaines d'activité du dieu : il est d'abord *magni Iouis*⁷¹¹ et *deorum nuntius* (v. 5-6). Depuis l'*Odyssée*, Mercure endosse en effet le rôle de messenger des dieux. On le retrouve d'ailleurs au v. 3 de l'*Hymne homérique à Hermès* : ἄγγελον ἀθανάτων ἐριοῦνιον. Il est aussi devenu le père de la lyre, *curuae lyrae parens*, le jour de sa naissance, comme cela est mentionné aux vers 30 *sqq.* et 64 de l'hymne homérique. Mais Mercure aime également à commettre de joyeux larcins, *callidus quicquid placuit iocoso / condere furto* (v. 7-8). Ce point est imité d'Alcée⁷¹², mais aussi de l'*Hymne homérique à Hermès*⁷¹³.

Les strophes suivantes diffèrent des deux premières dans la mesure où Horace évoque deux mythes au cœur desquels Mercure prend place :

*Te, boues olim nisi reddidisses
per dolum amotas, puerum minaci
uoce dum terret, uiduus pharetra
risit Apollo.*

*Quin et Atridas duce te superbos
Ilio diues Priamus relicto
Thessalosque ignis et iniqua Troiae*

708 Dans les *Serm.* I, 3, 100-104, Horace soulignait déjà le pouvoir civilisateur que revêt le langage : *Cum prorepserunt primis animalia terris, / mutum et turpe pecus, glandem atque cubilia propter / unguibus et pugnīs, dein fustibus, atque ita porro / pugnant armis quae post fabricauerat usus, / donec uerba, quibus uoces sensusque notarent, / nominaque inuenere.*

709 LA BUA, G., *op. cit.*, p. 171 : « La designazione del dio come inventore del linguaggio e della ginnastica, elementi basicari della civiltà umana [...] ». R. G. M. Nisbet et M. Hubbard, *op. cit.*, p. 129, précisent qu'Hermès était le patron des jeux athlétiques et qu'il était souvent érigé en statue dans les gymnases ou encore dans les écoles de lutte.

710 Rappelons que la structure des hymnes homériques est spécifique : une *pars epica*, partie narrative à la troisième personne, qui relève de l'épopée, est généralement encadrée de deux apostrophes au dieu, à la deuxième personne, qui relèvent du lyrisme (l'invocation à la Muse chez Homère en est proche).

711 Cette désignation est sans nul doute empruntée au fr. 307 V. d'Alcée : παῖ μεγάλω Δίος.

712 CAVARZERE, A., *op. cit.*, p. 145.

713 Pour les épithètes de l'hymne homérique prêtées à Hermès pour son rapport au vol, voir R. G. M. Nisbet et M. Hubbard, *op. cit.*, p. 130.

*castra fefellit*⁷¹⁴.

Toi qui, par ruse, as jadis enlevé ses bœufs à Apollon et tandis qu'il cherchait à t'effrayer, tout petit enfant, de sa voix menaçante, si tu ne les lui rendais pas, il se mit à rire, allégé de son carquois. Bien plus, alors qu'il t'avait pour guide, le riche Priam réussit, après avoir quitté Iliion, à tromper les Atrides orgueilleux, les feux thessaliens ainsi que les camps ennemis de Troie.

L'anaphore du pronom *te* ancre de nouveau l'*Ode* I, 10 dans le sillon de la tradition hymnique⁷¹⁵. Par l'adverbe *olim*, Horace se pose en narrateur. Seulement, dans cette troisième strophe, il ne fait que mentionner le vol des bœufs d'Apollon qu'a commis Mercure. Il est, dans la reprise de cet épisode, héritier de l'hymne d'Alcée – Pausanias en témoigne en 7.20.4 : βουσί γὰρ χαίρειν μάλιστα Ἀπόλλωνα Ἀλκαῖος... ἐδήλωσεν ἐν ὕμνῳ τῷ ἐς Ἑρμῆν, γράψας ὡς ὁ Ἑρμῆς βοῦς ὑφέλοιτο τοῦ Ἀπόλλωνος – mais aussi de l'*Hymne homérique à Hermès*, v. 20-22. La mention de la ruse de Mercure lorsqu'il a voulu effacer les traces des bœufs afin qu'Apollon ne les retrouve pas est également empruntée à l'hymne homérique, et plus précisément aux vers 76-78 : δολίης δ' οὐ λήθητο τέχνης / ἀντία ποιήσας ὀπλάς, τὰς πρότας ὄπισθε, / τὰς δ' ὄπιθεν πρότας. C'est une anecdote légère, badine que dépeint ici Horace, d'autant plus que Mercure n'était qu'un *puer*, un tout petit enfant, lorsqu'il a commis ce larcin. Concernant le carquois d'Apollon, ce n'est pas dans l'*Hymne homérique à Hermès* qu'Horace puise son inspiration : ce dernier ne raconte pas cet épisode et le rire dont il est question quant au vol des bœufs est celui de Zeus, pas d'Apollon (v. 389)⁷¹⁶. Le carquois dérobé est néanmoins présent dans les vers d'Alcée, comme le précise Porphyryon : *fabula haec autem ab Alcaeo ficta*⁷¹⁷.

C'est par le *quin et* qu'Horace relance son propos et évoque, dans la quatrième strophe, une autre légende : sous la conduite de Mercure, *duce te* (v. 13), Priam, roi des Troyens, a su trouver le courage nécessaire afin de quitter Troie et de récupérer le corps de son fils, Hector. Cet épisode n'appartient pas au culte traditionnel rendu à Hermès et nous ne

714 Horace, *Carm.* I, 10, v. 9-16.

715 L'apostrophe s'y poursuit dans la *pars epica*, qui est ici un éloge adressé (*cf.* : plus tard, le genre épictique, qui plonge d'ailleurs ses racines dans la forme hymnique).

716 Le rire d'Apollon ne se laisse entendre qu'aux v. 420-421 de l'hymne homérique, lorsqu'il écoute avec délectation la musique qu'Hermès joue avec sa lyre.

717 Voir CAVARZERE, A., *op. cit.*, p. 143.

le rencontrons ni chez Alcée, ni dans l'hymne homérique. Horace ajoute ici un élément au culte en proposant une allusion à cet épisode de l'*Illiade*.

Cette figure de conducteur, de guide, que revêt Mercure est confirmée par la cinquième strophe :

*Tu pias laetis animas reponis
sedibus uirgaque leuem coerces
aurea turbam, superis deorum
gratus et imis*⁷¹⁸.

Toi, tu mènes dans le séjour des bienheureux les âmes pieuses
et, au moyen de ta baguette d'or, tu rassembles leur foule
légère, toi qui es cher aux dieux d'en haut et à ceux d'en bas.

Horace, dans son scepticisme, opte non pas pour une prière réelle au dieu en vue d'une mort paisible, telle que nous aurions pu l'attendre à la fin d'un hymne adressé à Mercure. Il mentionne ici un rôle pour lequel le dieu est connu, celui de ψυχοπομπός⁷¹⁹. Cette mission qui incombe à la divinité ne se rencontre pas chez Alcée ; nous la retrouvons dans des textes plus tardifs, comme dans le 57^e *Hymne Orphique*, adressé à Hermès Chthonios⁷²⁰. La baguette d'or, *aurea uirga*, attribut de Mercure, se trouve quant à elle déjà chez Alcée⁷²¹, mais aussi dans l'adresse d'Apollon à Hermès, aux vers 529 *sqq* de l'hymne homérique. Enfin, Horace pense sans doute au vers 572 de l'*Hymne homérique à Hermès* – οἷον δ'εἰς Ἄϊδην τετελεσμένον ἄγγελον εἶναι – lorsqu'il présente Mercure comme un ambassadeur interagissant entre les dieux du ciel et ceux des Enfers.

Horace se nourrit donc des vers d'Alcée et de l'*Hymne homérique à Hermès* pour composer son *Ode* I, 10, très marquée tant par le *modello esemplare* que par le *modello codice*. Toutefois, son *carmen* est, à bien des égards, différent des deux modèles dont il s'inspire. Tout d'abord, contrairement à Alcée, Horace n'a pas composé son ode en vue d'une occasion précise ; il ne cherche même pas à créer, dans ses vers, l'illusion de la performance.

718 Horace, *Carm.* I, 10, v. 17-20.

719 Horace fait également mention de ce rôle de Mercure dans l'*Ode* I, 24, v. 15-18 : *num uanae redeat sanguis imagini, / quam uirga semel horrida, / non lenis precibus fata recludere, / nigro compulerit Mercurius gregi ?*

720 Voir NISBET, R. G. M., et HUBBARD, M., *op. cit.*, p. 126.

721 Voir CAVARZERE, A., *op. cit.*, p. 145.

À la différence des deux hymnes qu'il prend pour modèles, Horace ne narre pas un récit continu. Sur le principe de l'*arte allusiva* défini par G. Pasquali⁷²², le poète romain donne à lire de petits tableaux successifs qui font appel aux connaissances, principalement littéraires, de son lecteur *doctus*. Pour autant, il serait réducteur d'affirmer, comme on l'a souvent fait, que cette ode se limite au cadre d'un pur exercice poétique. La dimension métapoétique qu'elle comporte est, selon nous, essentielle.

En témoigne d'abord l'hymne à Mnémosyne, mère des Muses et patronne assignée au fils de Maïa, ainsi qu'aux dieux dont il célèbre la naissance, les attributs et les exploits, qu'Hermès prononce devant Apollon dans l'*Hymne homérique à Hermès*, v. 429-433. Certes, Horace ne fait pas mention de cet épisode. Toutefois, puisqu'il imite l'hymne homérique, il convoque en filigrane, de manière implicite, la mise en abyme de l'hymne dans l'hymne pour prouver le lien intrinsèque qui l'unit à Mercure, l'un de ses dieux protecteurs. Dans l'hymne de l'*Ode* I, 10, en se nourrissant de l'hymne homérique, le poète romain se pose en héritier de Mercure qui a, lui aussi, chanté les Immortels. Il est d'ailleurs sans doute le dieu avec lequel il entretient la relation la plus étroite : dans les *Satires* II, 6, 4-5, Horace dit à Mercure ne rien vouloir de plus que la stabilité pour son domaine de Sabine, *Nil amplius oro, / Maia nate, nisi ut propria haec mihi munera faxis*. Dans les *Odes* II, 7, 13-14, Horace dit avoir été enlevé par le dieu du champ de la bataille de Philippes où il se trouvait : *sed me per hostis Mercurius celer / denso pauentem sustulit aere*. Ou encore, dans l'*Ode* II, 17, 29-30, il désigne Faunus comme le *Mercurialium custos uirorum*, qui lui a permis d'éviter la mort alors que la chute d'un arbre avait failli l'écraser.

En outre, l'*Ode* I, 10 permet un retour à la genèse de la poésie lyrique et à sa mission. Dès la première strophe, Horace met l'accent sur le rôle de civilisateur d'Hermès, petit-fils d'Atlas, doué d'éloquence qui a modelé, poli les hommes aux mœurs farouches et rustres, grâce à la parole, à la palestine mais aussi à la musique. Il est le père de la lyre, *curuae lyrae parens* (v. 6). Ce dieu a ouvert la voie à Orphée, premier *uates*, que Pindare désigne d'ailleurs, dans les *P.* 4, 176-177, comme le père du chant : *αἰοιδᾶν πατήρ ... Ὀρφεύς*. Orphée a lui aussi, à l'instar de Mercure, fait figure de moraliste pour les hommes qu'il est parvenu à dompter grâce à la musique et aux vers :

Siluestris homines sacer interpresque deorum

722 Voir *supra*, p. 65.

*caedibus et uictu foedo deterruit Orpheus,
dictus ob hoc lenire tigris rabidosque leones
[...]*

*Sic honor et nomen diuinis uatibus atque
carminibus uenit. [...]*⁷²³

Les hommes qui vivaient dans les bois, un interprète sacré des dieux, Orphée, les détourna des meurtres et de la nourriture infâme, pour cela on a dit qu'il domptait les tigres et les lions enragés [...] C'est ainsi que la gloire et le nom de divins vint aux poètes inspirés et à leurs chants. [...]

Mercure est donc le père des *uates* qui ont endossé, à sa suite, la mission civilisatrice, moralisatrice à l'égard des hommes. Horace, en revendiquant son lien avec Mercure, s'inscrit dans cette lignée de *uates* et vise, par ce statut, l'éternité pour son nom et ses *Carmina*.

Mais la question de l'éternité dans les *Odes* est double. Elle concerne le poète et son œuvre, mais aussi ceux qu'il célèbre dans ses vers. Là encore, une ode religieuse, le *Carmen* III, 13, permet d'interroger ce lien de la poésie lyrique à l'immortalité⁷²⁴. Horace y rend hommage à la fontaine de Bandusie⁷²⁵ aux eaux limpides, qui offre toujours de la fraîcheur aux bêtes fatiguées par la chaleur. Elle mérite vin et fleurs et le poète lui promet, dès le lendemain, le sacrifice d'un chevreau aux cornes naissantes. Nous retrouvons, dans ce *carmen*, les caractéristiques de l'hymne gréco-romain⁷²⁶ : l'apostrophe en ouverture, *O fons Bandusiae splendidior uitro, / dulci digne mero non sine floribus* (v. 1-2), l'éloge des bienfaits de la fontaine dans la troisième strophe, ainsi que l'anaphore en *te* (v. 9) et *tu* (v. 10 et 13)⁷²⁷. Comme le souligne G. Pasquali⁷²⁸, l'*Ode* III, 13 est surtout très proche des épigrammes grecques qu'on rencontre dans l'*Anthologie* : on y retrouve la description d'un *locus amoenus*

⁷²³ Horace, *Ars poetica*, v. 391-393 puis v. 400-401.

⁷²⁴ Voir FEDELI, P., « Il fons Bandusiae : Hor. Carm. 3. 13 », dans L. Celi (dir.), *Studi offerti ad Alessandro Perutelli*, Roma, Aracne, 2 vol., t. I, 2008, pp. 457-496. L'auteur souligne qu'une occasion à cette ode ne doit pas nécessairement être recherchée. Elle a surtout à voir avec la question de l'inspiration poétique et le sacrifice peut être vu comme une métaphore de celui du poète à sa poésie.

⁷²⁵ Beaucoup d'hypothèses ont été formulées quant au lieu et au nom de cette fontaine. Comme l'affirment R. G. M. Nisbet et N. Rudd, *A Commentary on Horace*, Odes, *Book III*, pp. 172-173, elle se situait sans doute près de la villa de Sabine d'Horace (voir le Pseudo-Acron sur l'*Ode* III, 13, 1 et Porphyrius au sujet de l'*Épître* I, 16, 12). Peut-être Horace a-t-il donné à cette fontaine le nom d'un lieu proche de celui où il est né.

⁷²⁶ Sans la *pars epica* qui est proprement homérique.

⁷²⁷ Voir NISBET, R. G. M., et RUDD, N., *op. cit.*, p. 175.

⁷²⁸ PASQUALI, G., *op. cit.*

tel que défini par E. R. Curtius, d'un paysage où se côtoient l'eau fraîche, l'ombre apportée par les feuilles, les pierres ou encore l'arbre solitaire. Toutefois, R. G. M. Nisbet et N. Rudd insistent sur le fait que le sacrifice est promis de façon moins explicite que ce qui était d'usage dans les épigrammes. En outre, malgré les inspirations grecques qui le traversent, le poème est avant tout un hymne où se déploie un rituel profondément ancré dans le paysage italien⁷²⁹.

C'est dans la dernière strophe du poème qu'Horace révèle à la fontaine qu'il lui offrira bien plus qu'un simple chevreau :

*Fies nobilium tu quoque fontium
me dicente cauis impositam ilicem
saxis, unde loquaces
lymphae desiliunt tuae*⁷³⁰.

Et toi aussi tu auras ta place parmi les fontaines illustres puisque je dis l'yeuse ayant pris place sur les creux rochers d'où sautent tes eaux babillardes.

Puisqu'il la célèbre dans son ode, Horace promet à la fontaine de Bandusie de lui faire don d'éternité : elle sera aussi célèbre que les fontaines de Castalie, d'Égérie, d'Hippocrène, d'Aganippe, de Dircé ou encore d'Aréthuse. Toutefois, là où ces fontaines sont réputées pour avoir inspiré les poètes et pour avoir apporté gloire et célébrité à ces derniers, Horace souligne bien que c'est lui octroiera sa renommée à la fontaine de Bandusie⁷³¹. Le pronom *me* répond au *tu* et souligne le don du poète par ses vers. Cette strophe est empreinte du décor idyllique de la poésie alexandrine. C'est la mention de l'yeuse qui attire tout particulièrement notre attention : le chêne vert qui prend place parmi les rochers se caractérise par ses feuilles persistantes et par sa grande longévité. Il fait donc indéniablement écho à la longue vie que le poète réserve à la fontaine qui le jouxte. Enfin, l'allitération en [l], qui mime l'élément liquide s'échappant des roches creuses ainsi que le bruit qu'il fait, accompagne également la promesse de longévité faite à la fontaine, malgré le temps qui s'écoule. En cela, l'*Ode* III, 13 est bien programmatique⁷³² et comporte une dimension réflexive, métapoétique : Horace y

729 NISBET, R. G. M., et RUDD, N., *op. cit.*, p. 175.

730 Horace, *Carm.* III, 13, v. 13-16.

731 NISBET, R. G. M., et RUDD, N., *op. cit.*, p. 178.

732 Voir COFFTA, D. J., « Programmatic synthesis in Horace *Odes* III, 13 », dans C. Deroux (dir.), *Studies in Latin Literature and Roman History* 9, Bruxelles, Latomus, 1998, pp. 268-281.

dépeint en effet le pouvoir de la poésie lyrique qui peut faire don d'éternité à tous ceux qu'elle célèbre, y compris les plus modestes, comme la fontaine de Bandusie. Pour B. Delignon, il s'agit d'abord d'aller à l'encontre de la fuite du temps. Mais elle nous invite également à lire cette ode au regard de celle qui le suit, le *Carmen* III, 14 dans lequel Horace célèbre les *res gestae* du *princeps*, de retour d'Espagne en triomphateur⁷³³. Aussi ces deux odes successives sont-elles l'occasion pour lui de réaffirmer qu'il est à la fois le poète de l'inspiration légère et de l'inspiration élevée.

Par conséquent, si elles ne délivrent pas un propos tout empreint de moralité au lecteur, les odes religieuses I, 10 et III, 13 rappellent toutefois la mission qui incombe au *poeta uates* dans sa dimension civilisatrice et moralisatrice ainsi que son lien avec l'éternité, entendu dans son double sens⁷³⁴.

8. Quelle compréhension pour un lecteur *non doctus* ? : l'Ode III, 11

Horace compose avant tout ses *Odes* pour le lecteur *doctus*, cultivé, qui partage les mêmes savoirs littéraires que lui : de fait, les analyses des *Carmina* que nous avons proposées tout au long de ce chapitre sont celles qu'un lecteur savant aurait été à même de formuler à l'époque du poète. Toutefois, le spectre de lecteurs d'Horace s'avère plus large. Bien qu'elle vise aussi la postérité, son œuvre poétique concerne en premier lieu le lectorat générationnel, composé de lecteurs de la même génération que le poète et qui partagent, de fait, les mêmes références que lui. Poète et lecteurs générationnels appréhendent également le monde et l'histoire de la même façon bien qu'ils puissent avoir des opinions différentes⁷³⁵. Cultivés ou pas, les hommes issus d'une même génération ont donc des références politiques et religieuses communes. Cependant, si les lecteurs générationnels ont *a priori* reçu la même éducation que le poète, ils ne possèdent pas tous une culture littéraire développée de manière égale. Lecteur *doctus* et lecteur *non doctus* participent donc de ce lectorat générationnel.

733 DELIGNON, B., *op. cit.* [2019], p. 144.

734 Voir *supra* pp. 80-85 pour l'étude des *Odes* I, 26 et I, 1. Quant aux *Odes* IV, 8 et IV, 9, voir pp. 96-109.

735 Voir *supra*, pp. 72-75.

Or, que saurait ou ne saurait pas un lecteur *non doctus* ? Celui-ci ne peut être considéré comme totalement inculte, *indoctus*, sinon il ne lirait pas Horace⁷³⁶. S'il a pu découvrir les *Carmina* par le biais d'une lecture personnelle ou lors de *recitationes*, il ne fait pas non plus pour autant partie du cercle des *docti*⁷³⁷, des poètes et des lecteurs de poètes. Cependant, nous pensons qu'il possède une culture qu'il nous est certes difficile de définir mais que nous situerons dans la connaissance des mythes⁷³⁸ et de la littérature qu'on apprend chez le *grammaticus* et, dans une moindre mesure, chez le *rhetor*⁷³⁹. En outre, bien que nous n'ayons aucune certitude, il nous semble peu probable que ce lecteur perçoive l'imitation des modèles grecs.

En 17 avant J.-C., en étant choisi pour composer le *Carmen Saeculare*, Horace devient le chantre officiel du régime augustéen et il sait qu'il doit être compris par le plus grand nombre. Or, comment un lecteur qui n'a pas les mêmes savoirs que lui, le lit-il ? C'est sous le prisme d'un lecteur *non doctus*, qui n'aurait pas de connaissances littéraires aussi poussées que celles du poète, ou même qui serait issu d'autres générations que lui⁷⁴⁰, que nous nous proposons d'étudier l'*Ode* III, 11, composée en strophes sapphiques.

Le *carmen* horatien se présente comme un hymne à Mercure qui comporte les caractéristiques du genre⁷⁴¹:

*Mercuri, – nam te docilis magistro
mouit Amphion lapides canendo, –
tuque testudo resonare septem
callida neruis,*

nec loquax olim neque grata, nunc et

736 Cf : Quintilien I, 11-12, pour la connaissance de la théorie.

737 Dès l'époque alexandrine, le groupe des poètes et des lecteurs de poètes se recouvrent à peu près. Cf : *La Muse dans la Bibliothèque – Réécriture et intertextualité dans la poésie alexandrine*, Christophe Cusset, CRNS Éditions, Paris, 1999.

738 Il ne connaîtrait toutefois pas les versions les plus rares du mythe – donc il ne posséderait pas la culture « alexandrine ». Cf : Quintilien qui, en I. 8. 18-21, récuse les *grammatici* qui vont chercher les versions les plus rares des mythes, des *historiae*.

739 Nous ne pouvons affirmer que le lecteur *non doctus* a reçu les enseignements du rhéteur où les poètes n'interviennent de toute façon que pour le style et l'apprentissage des figures. S'il est possible qu'il ait suivi les cours de ce dernier avant d'entamer une carrière politique, il est aussi probable qu'il ait entrepris une carrière dans le commerce ou dans l'armée, sans être allé chez le *rhetor*.

740 Cette analyse s'apparente donc à une expérience, qui nous permettra de nous demander à quel point la lecture d'un lecteur *non doctus* peut être une lecture moderne, distinguant ceux qui possèdent une lecture classique et ceux qui n'en ont pas.

741 NISBET, R. G. M., et RUDD, N., *A Commentary on Horace, Odes, Book III, op. cit.*, p. 149.

*diuitum mensis et amica templis,
dic modos, Lyde quibus obstinatas
applicet auris*⁷⁴².

Mercure, – car, alors que tu étais son maître, Amphion mit en mouvement les pierres devenues dociles sous l’effet de ses chants, – et toi, carapace de tortue habile à résonner sous les sept cordes, toi qui n’étais autrefois ni loquace ni agréable, mais qui es aujourd’hui amie des tables des riches et des temples, dites des rythmes auxquels Lydé prête ses oreilles rebelles.

À la lecture de ces deux premières strophes, le lecteur *non doctus* peut reconnaître en Mercure l’inventeur de la première lyre, créée à partir d’une carapace de tortue, et le perçoit donc comme l’un des dieux protecteurs de la poésie, et notamment de la poésie horatienne⁷⁴³. Puisqu’il est le dieu de la persuasion, il apparaît comme l’intermédiaire idoine afin de convaincre une jeune femme répondant au nom de Lydé, dont les oreilles sont décrites comme rebelles. La raison pour laquelle celle-ci doit être convaincue reste cependant à venir. Selon nous, le lecteur peu cultivé ne perçoit pas, aux vers 1-2, le rappel de l’aide que le dieu a accordée au suppliant ou à quelqu’un d’autre – ici, à Amphion –, comme une caractéristique de l’hymne qui permet de justifier la demande d’appui que le poète formule dans ce *carmen*. De même, il ignore sans doute que la parenthèse qui suit le vocatif – procédé qu’on rencontre déjà dans les *Épodes* 17, 45 ou dans les *Satires* II, 6, 51 *sqq* – est imitée des premiers vers du fragment 308 V. d’Alcée⁷⁴⁴. Le lecteur non savant a tout de même sûrement appris le mythe d’Amphion lorsqu’il était jeune écolier, chez le *grammaticus*, et il sait que ce dernier a construit les murs de Thèbes en mettant en mouvement les pierres grâce aux sons mélodieux qu’il produisait sur la lyre créée par Hermès⁷⁴⁵. Il comprend alors le pouvoir civilisateur de la poésie : si Amphion a pu réaliser ce haut-fait sous le patronage d’Hermès et grâce à l’instrument que le dieu a inventé, le poète romain, en se plaçant sous la protection de

742 Horace, *Carm.* III, 11, v. 1-8.

743 Le lecteur non érudit, s’il est un fervent lecteur d’Horace, reconnaîtra peut-être, dans le premier vers de l’*Ode* III, 11, l’écho au vers 6 de l’*Ode* I, 10 ou encore au vers 9 de l’*Épode* 13. En outre, il est presque certain que la référence aux vers 25 *sqq* de l’*Hymne homérique à Hermès* lui échappera.

744 NISBET, R. G. M., et RUDD, N., *op. cit.*, p. 152.

745 Horace a sans doute en tête le fait que la figure d’Amphion en tant qu’artiste est présente chez Apollonios de Rhodes en I, 740 *sqq*. Le lecteur non savant, quant à lui, l’ignore vraisemblablement.

On retrouve cette mention du mythe d’Amphion aux vers 394-396 de l’*Ars Poetica* : *dictus et Amphion, Thebanæ conditor urbis, / saxa mouere sono testudinis et prece blanda / ducere quo uellet.*

Mercure, parviendra sûrement à convaincre Lydé, même si ses résistances promettent de rendre la tâche difficile. Le lecteur peu cultivé doit également connaître *a minima* le mythe de Mercure et les caractéristiques de ce dieu : il est alors sensible à l'hypallage du vers 4. En effet, l'adjectif *callida*, qui désigne l'habileté, l'ingéniosité, ou encore la ruse, conviendrait parfaitement pour qualifier la divinité. Un transfert s'opère ici de l'inventeur à l'objet inventé : la lyre. Un tel lecteur peut également saisir l'apposition du vers 5 – *nec loquax olim neque grata* – comme une allusion à l'origine de la lyre inventée par Mercure à partir d'une carapace de tortue, une *testudo*. Ce qu'il ne sait pas, en revanche, c'est que cette antithèse est empruntée au vers 38 de l'*Hymne homérique à Hermès* : ἦν δὲ θάνης τότε κεν μάλα καλὸν αἰείδοις. De même, dans ce vers, s'il note aisément l'opposition entre *olim* et *nunc*, le lecteur *non doctus* ignore qu'il s'agit d'un *topos* dans la littérature antique⁷⁴⁶. En outre, il ne perçoit pas que l'image de la lyre désignée comme l'amie, la camarade des tables de banquets est un emprunt aux vers 31-32 de l'*Hymne homérique à Hermès* : Χαῖρε, φυὴν ἐρόεσσα, χοροϊτύπε, δαιτὸς ἑταίρη / ἀσπασίη προφανεῖσα. En revanche, au fil de sa lecture, sans doute le lecteur non savant verra-t-il l'allusion de la lyre amie des temples comme un clin d'œil au temple d'Apollon, sur le Palatin, dont le portique est orné du mythe des Danaïdes auquel Horace consacre plusieurs strophes dans son *Ode* III, 11. Enfin, ce à quoi le lecteur non érudit est peut-être le plus sensible dans ces deux premières strophes est la transition subtile que le poète ménage vers Lydé, dont le nom est mis en relief par les deux longues, avant la coupe du vers sapphique (v. 7). C'est le pouvoir des *modos*, des rythmes des vers horatiens et de leur musique, sous le patronage de Mercure, qui doit convaincre la jeune fille. Or, tout lecteur, qu'il soit *doctus* ou non, ne peut être que charmé par la beauté des vers dont les allitérations et assonances en [c], en [a], en [r], en [m], en [e] et en [n] rappellent les sonorités du *carmen* et l'omnipotence de celui-ci.

La troisième strophe est liée à la précédente par le pronom relatif *quae*, qui désigne Lydé⁷⁴⁷ :

*quae uelut latis equa trima campis
ludit exultim metuitque tangi,*

⁷⁴⁶ On le retrouve, par exemple, aux vers 1-4 du *Carm.* III, 26 : *Vixi puellis nuper idoneus / et militavi non signe gloria ; / nunc arma defunctumque bello / barbiton hic paries habebit.*

⁷⁴⁷ Le lecteur non savant ne sait ni qu'il s'agit ici d'un procédé typique de la poésie lyrique grecque ni qu'on le rencontre, par exemple, chez Pindare, *O.* 5.4, 6.29, 8.67 ou encore 13.63. Voir R. G. M. Nisbet et N. Rudd, *op. cit.*, p. 154.

nuptiarum expers et adhuc proteruo

*cruda marito*⁷⁴⁸.

Lydé qui, telle une pouliche de trois ans dans les vastes plaines, saute, bondit et craint d'être touchée, elle qui ne connaît pas les noces et qui manque encore de maturité pour un mari audacieux.

Tous les commentateurs s'accordent à dire que cette strophe est imitée du fragment 417 P.M.G. d'Anacréon :

πῶλε Θρηκίη, τί δή με

λοξὸν ὄμμασι βλέπουσα

νηλέως φεύγεις, δοκεῖς δέ

μ'οὐδὲν εἰδέναι σοφόν ;

ἴσθι τοι, καλῶς μὲν ἄν τοι

τὸν χαλινὸν ἐμβάλοιμι,

ἠνίας δ'ἔχων στρέφοιμί

σ'ἀμφὶ τέρματα δρόμου.

Νῦν δὲ λειμῶνας τε βόσκειαι

κοῦφά τε σκιρτῶσα παίζεις,

δεξιὸν γὰρ ἵπποπείρην

οὐκ ἔχεις ἐπεμβάτην.

Pouliche de Thrace, mais pourquoi donc, en me regardant de travers, me fuis-tu sans pitié ? Crois-tu que je ne sois habile en rien de sage ? Sache que je pourrais bellement jeter autour de toi le mors et, tenant les brides, te faire tourner autour des bornes du stade. Mais en cet instant, tu pais l'herbe des prés, et, légère, tu t'ébats en bondissant. En effet, tu n'as pas un cavalier habile pour te monter.

Il est presque certain que ce lien avec la lyrique anacréontique échappe au lecteur *non doctus*. Il n'est sans doute pas à même de distinguer le *modello esemplare*, les reprises verbales empruntées au fragment d'Anacréon : la métaphore de la pouliche, le vocabulaire du jeu (παίζεις, *ludit*), les bonds légers dans l'herbe verte des prés (σκιρτῶσα, *exultim*) ainsi que la

748 Horace, *Carm.* III, 11, v. 9-12.

crainte (*metuitque tangi*) qui, chez le modèle grec, conduit à la fuite (φεύγεις)⁷⁴⁹. *A fortiori*, il serait incapable de déceler le *modello codice*, accompagné des transformations voulues par Horace. Chez son prédécesseur grec, c'est une scène d'initiation sexuelle qui est donnée à lire : le poète, à travers l'image du cavalier qui possède l'habileté requise pour monter la pouliche avec mors et brides, décrit un rapport de force entre la jeune femme encore vierge et lui⁷⁵⁰. Or, l'activité sexuelle est absente des vers d'Horace. À travers la comparaison entre la jeune femme, Lydé, et la pouliche de trois ans, le lecteur non érudit ne saisit donc sûrement pas que c'est « l'érotisme du poème d'Anacréon qu'il [Horace] cherche à se réapproprier ». Il ne comprend sans doute pas non plus qu'« en érotisant la figure de la jeune femme nubile, il introduit la passion »⁷⁵¹ dans son propre *carmen*. En revanche, il remarque qu'Horace aborde la question matrimoniale dans cette strophe : aussi entend-il que Lydé se caractérise par son obstination à ne pas vouloir prendre un époux. Or, cet entêtement n'a rien de vertueux puisque la jeune fille est nubile, en âge de se marier. Les termes *nuptiarum* (v. 11) et *marito* (v. 12) en témoignent et permettent de ménager une transition avec l'histoire d'Hypermnestre qui va suivre.

La quatrième strophe débute par un rappel fort, à travers l'emploi du pronom *tu*⁷⁵² et du verbe *potes*, des pouvoirs de la poésie lyrique. S'ensuivent des allusions à diverses légendes qui viennent illustrer l'omnipotence de la lyre. Même le lecteur non érudit doit avoir quelques connaissances quant à ces mythes qu'il a sans doute ouïs dans son enfance. Aussi est-il à même de saisir que le premier épisode auquel Horace fait référence met en scène Orphée qui, jouant de la lyre à merveille, est parvenu à charmer bêtes sauvages et éléments naturels (*Tu potes tigris comitesque silvas / ducere et riuos celeres morari*, v. 13-14)⁷⁵³. On voit, aux vers 15-16, Cerbère neutralisé par la musique de la lyrique orphique : *cessit inmanis*

749 DELIGNON, B., *op. cit.* [2019], pp. 248-249. Elle précise que l'*Ode* I, 23 s'inscrit, elle aussi, dans le cadre du motif de la fuite et de la métaphore de l'animal sauvage pour désigner une jeune fille vierge. Toutefois, ce *carmen* semble n'avoir aucun lien avec la morale matrimoniale. En outre, B. Delignon souligne qu'il est difficile d'affirmer que l'*Ode* I, 23 est, comme l'*Ode* III, 11, imitée du fragment 417 P. M. G. d'Anacréon (voir pp. 249-250).

750 *Ibid.*, p. 249.

751 *Ibid.*, p. 251.

752 La répétition du pronom *tu*, en anaphore, est une caractéristique du style hymnique qui échappe sans nul doute au lecteur peu cultivé. Il en va de même pour *tibi*, pronom emphatique qu'on rencontre au vers 15, et plus généralement dans les hymnes.

753 Nous ne sommes pas d'accord avec R. G. M. Nisbet et N. Rudd (*op. cit.*, p. 155) qui affirment que réside dans ces vers une suggestion pleine d'humour dans l'image des tigres sauvages qui suivent docilement la lente tortue dont la carapace a servi à la fabrication de la lyre.

Aux vers 391-396 de l'*Ars Poetica*, Horace réunit de nouveau les figures d'Orphée et d'Amphion : *Siluestris homines sacer interpresque deorum / caedibus et uictu foedo deterruit Orpheus, / dictus ob hoc lenire tigris rabidosque leones ; / dictus et Amphion, Thebanæ conditor urbis, / saxa mouere sono testudinis et prece blanda / ducere quo uellet.*

tibi blandienti / ianitor aulae. Le lecteur *non doctus* saisit cette référence au mythe d'Orphée et a peut-être également à l'esprit qu'Horace a déjà employé cette image du gardien de la porte des Enfers qui reste interdit, stupéfait, à l'écoute des chants d'Alcée et de Sappho, au vers 33 de l'*Ode* II, 13 : *illis carminibus stupens*. La cinquième strophe insiste de nouveau sur le grand pouvoir de la poésie lyrique qui est venue à bout d'un monstre tel que Cerbère. Celui-ci est décrit comme une créature dont l'une des têtes comporte cent serpents (*quamuis furiale centum / muniant angues caput*, v. 17-18), à l'haleine nauséabonde et à la bave emplie de venin qui émane de sa triple gueule (*eius atque*⁷⁵⁴ / *spiritus taeter saniesque manet / ore trilingui*, v. 18-20)⁷⁵⁵. Il est possible qu'un lecteur peu cultivé, néanmoins fervent admirateur d'Horace, remarque que le syntagme *quin et* a déjà été employé par le poète, au vers 37 de l'*Ode* II, 13. Quoi qu'il en soit, il comprend qu'il s'agit là de l'acmé de l'épisode de la catabase d'Orphée : grâce à ses chants, il a redonné, l'espace d'un instant, le sourire aux suppliciés Ixion et Tityos. Le premier était roi des Lapithes lorsqu'il tenta de séduire Héra. Il fut alors condamné à être attaché à une roue tournant sans cesse⁷⁵⁶. Le second, géant fils de la Terre, fut mis à mort par Apollon et Artémis pour l'offense de leur mère, Latone. Dans le Tartare, il voit son foie perpétuellement dévoré par deux vautours. Enfin, Horace introduit le mythe des Danaïdes que le poète Orphée parvient également à charmer par la douceur de son chant – *carmine mulces* (v. 24) : elles cessent alors de remplir leurs urnes percées, supplice auquel elles furent condamnées pour avoir tué leurs maris.

Par l'énumération de ces divers mythes où la lyre a triomphé, le lecteur non savant comprend qu'Horace espère que ses *carmina* – qui sont les dignes héritiers de la lyre de Mercure et d'Orphée, lui qui a déjà su rencontrer le succès dans des entreprises fort difficiles – auront un effet aussi agréable sur Lydé et qu'ils parviendront à la convaincre de se marier. Mais c'est surtout au mythe des Danaïdes que la jeune femme nubile est invitée à prêter l'oreille, comme en témoigne la subtile transition ménagée aux vers 25-26 : *Audiat Lyde scelus atque notas / uirginum poenas*. R. G. M. Nisbet et N. Rudd précisent que, par l'emploi du nom *uirginum*, Horace donne l'impression que la virginité fait partie du crime des Danaïdes. Nous sommes d'avis, quant à nous, que le terme *uirgines* revêt le sens de « jeunes filles » plutôt que de « vierges ». En revanche, nous pensons, avec ces commentateurs, que le

754 Sur le problème que posent ces deux termes, voir R. G. M. Nisbet et N. Rudd, *op. cit.*, p. 157.

755 Le lecteur non savant ignore sûrement que diverses versions existent dans la description du chien Cerbère qui peut avoir trois, cinquante ou cent têtes, selon les cas. Voir R. G. M. Nisbet et N. Rudd, *op. cit.*, p. 157.

756 Si Horace a sûrement en tête les *P.* 2, 21 *sqq.* de Pindare lorsqu'il compose l'*Ode* III, 11, le lecteur non érudit ne perçoit, quant à lui, sans nul doute pas cette référence.

poète romain tait, à dessein, la version d'Apollodore (II, 2.5) selon laquelle les jeunes femmes furent contraintes d'avoir des rapports sexuels avec les époux que leur avait choisis leur père, Danaos. Cette donnée échappe sûrement, selon nous, au lecteur *non doctus*. En revanche, nous pensons que le lecteur érudit comprendrait la démarche d'Horace : convoquer une telle version aurait contribué à diminuer la culpabilité des Danaïdes et aurait probablement abondé dans le sens des doutes que Lydé nourrit à l'égard des hommes⁷⁵⁷. Dans les vers 25-28, Horace met l'accent non seulement sur le crime des Danaïdes, mais aussi sur leur supplice, ce qui confère à l'ode une dimension morale appuyée. En outre, cette mention du supplice s'ancre pleinement dans l'actualité romaine du I^{er} siècle avant J.-C. : « C'est en effet seulement à cette époque qu'apparaît la tradition du châtement aux Enfers, selon laquelle les Danaïdes ont été condamnées à remplir pour l'éternité un vase percé. La première attestation littéraire que nous ayons conservée de ce fameux tonneau des Danaïdes se trouve dans l'*Axiochos*, un dialogue du Pseudo-Platon que l'on date généralement du I^{er} siècle avant J.-C. »⁷⁵⁸. L'inscription de l'*Ode* III, 11 dans son temps se lit également dans l'iconographie romaine : le portique du temple d'Apollon, qui a été inauguré par le *princeps* en 28 avant J.-C. donne à voir des statues représentant les Danaïdes⁷⁵⁹. Or, ce monument est porteur d'une valeur morale très forte. Comme le montre G. Sauron⁷⁶⁰, deux statues portaient le nom de Cléopâtre. Le lien entre les Danaïdes et elle se lit dans leur origine égyptienne. De plus, Cléopâtre s'était elle aussi rendue coupable du meurtre de son frère et époux, Ptolémée XIV. Le mythe sert donc l'ambition idéologique de l'empereur : en l'exposant à la vue de tous les Romains sur le portique du temple, il souhaite rappeler que la mort de Cléopâtre et la victoire d'Octave à Actium ont ouvert la voie à la paix et à un retour à la moralité et, entre autres, à la *pietas* matrimoniale⁷⁶¹.

Nul doute que le lecteur peu cultivé est profondément marqué par cette dimension morale qui se déploie également dans la huitième strophe : au vers 30, le terme *impiae* est mis en relief à la fois par sa position première, mais aussi parce qu'il se trouve isolé par la parenthèse. La question oratoire souligne la condamnation de l'acte de trahison des jeunes

757 NISBET, R. G. M., et RUDD, N., *op. cit.* p. 159.

758 DELIGNON, B., *op. cit.*, [2019], p. 189.

759 Voir LEACH, E. W., « Hypermnestra's *querela* : coopting the Danaids in Horace *Ode* 3.11 and in Augustan Rome », pp. 13-32, *Classical World*, 102/1, 2008.

760 SAURON, G., *Quis deum ? L'expression plastique des idéologies religieuses et politiques à Rome*, pp. 502 sqq., Rome, École française de Rome, 1994.

761 DELIGNON, B., *op. cit.*, [2019], pp. 190-191.

femmes qui ont violé les lois du mariage en portant atteinte à la vie de leurs époux⁷⁶². L'anaphore, au vers suivant, achève de conférer un poids conséquent au nom *impiae*. En outre, la présence adjacente du terme *sponsos*, dont l'importance est marquée par les deux longues qui le composent avant la coupe, souligne encore une fois la trahison des jeunes mariées qui, par le *durum ferrum*, ont rompu les liens qui les unissaient à leurs maris. Enfin, ce nom fait écho à d'autres références à la question matrimoniale qui occupe le propos horatien : *face nuptiali* (v. 33) ou encore *marito* (v. 37).

L'une des Danaïdes fait toutefois figure d'exception : Hypermnestre. Peut-être l'attention du lecteur non savant est-elle attirée par l'asyndète, au vers 33, qui marque le contraste entre le bien qu'elle incarne et le mal que représentent ses sœurs⁷⁶³. Certes, Hypermnestre est allée à l'encontre de la volonté de son père en ne tuant pas son époux, Lyncée. Toutefois, loin de condamner la jeune femme comme il le fait pour les autres Danaïdes, le poète romain justifie son acte : sa désobéissance est éthiquement légitime, si l'on prend en compte le fait que son père est *periurus*⁷⁶⁴. En effet, il a imposé à ses filles le mariage avec les fils d'Égyptos, son frère, avant de leur demander de les tuer. Le lecteur *non doctus* sera sans doute sensible à l'assonance en [i] qui se déploie tout au long de la neuvième strophe – *Vna de multis face nuptiali / digna periurum fuit in parentem / splendide mendax et in omne uirgo / nobilis aeuom* : ce son fermé mime la situation dépourvue d'échappatoire dans laquelle se trouve Hypermnestre. Elle est prisonnière d'un dilemme : trahir son père ou rompre la loyauté qu'elle doit à son époux. Pour Horace, c'est le choix de la probité maritale qui est le plus moral. Le lecteur comprend grâce au vers 36, *nobilis aeuom*, que les qualités morales de la jeune épouse lui valent d'être célébrée par la poésie d'Horace qui la feront entrer dans l'éternité : « Hypermnestre devient la véritable héroïne, récompensée pour avoir respecté la *pietas* due à l'époux. Le mythe revêt alors une valeur exemplaire pour la morale matrimoniale et c'est à ce titre qu'Horace le convoque »⁷⁶⁵.

Comme il aime à le faire, dans les vers 25-36, Horace emploie un style dense pour évoquer le mythe des Danaïdes : contrairement à Ovide qui, dans l'*Héroïde* 14, proposera un récit continu, il opte pour l'*arte allusiva* qui lui est chère. Héritier de la brièveté

762 Dans l'*Héroïde* 14 d'Ovide, Hypermnestre s'adresse à Lyncée et emploie le même procédé rhétorique : *quid maius* ?

763 NISBET, R. G. M., et RUDD, N., *op. cit.*, pp. 160-161. Le lecteur non érudit ne verra pas, dans l'attitude unique et exemplaire qu'adopte Hypermnestre, un écho probable aux *N.* 10.6 de Pindare : οὐδ' Ὑπερμήστρα παρεπλάγχθη, μονό- / ψαφον ἐν κολεῶ κατασχοῖσα ξίφος ;

764 *Ibid.*, p. 161.

765 DELIGNON, B., *op. cit.* [2019], p. 190.

callimachéenne, il se contente d'évoquer des épisodes du mythe afin de servir son propos qu'il centre sur la morale matrimoniale. Nous pensons que ces allusions sont suffisantes pour se faire entendre du lecteur, y compris peu cultivé. Le propos horatien fait écho à l'actualité augustéenne et met l'accent sur une éthique profondément romaine, ancrée dans son siècle.

Dans les trois strophes suivantes, l'attention du lecteur non érudit est retenue par l'illustration en acte de la *pietas* d'Hypermnestre envers Lyncée. Les paroles de la jeune épouse sont en effet reproduites au discours direct, ce qui met en avant toute la moralité de son propos :

*« Surge », quae dixit iuueni marito,
« surge, ne longus tibi somnus, unde
non times, detur ; socerum et scelestas
falle sorores,*

*quae uelut nactae uitulos leanae
singulos eheu lacerant. Ego illis
mollior nec te feriam neque intra
claustra tenebo.*

*Me pater saeuis oneret catenis,
quod uiro clemens misero peperci,
me uel extremos Numidarum in agros
classe releget⁷⁶⁶.*

« Lève-toi », dit-elle au jeune homme, à son mari, « lève-toi, de peur qu'un long sommeil ne vienne à toi d'où tu ne le soupçonnes pas. Trompe ton beau-père et mes sœurs scélérates qui, à l'instar de lionnes tombant par surprise sur des veaux, déchirent, hélas !, chacune son époux. Mais moi, plus douce qu'elles, je ne te frapperai pas ni te retiendrai captif sous ces verrous. Que mon père m'accable de chaînes cruelles parce que, clémente, j'ai épargné mon malheureux époux,

766 Horace, *Carm.* III, 11, v. 37-48.

qu'il me jette sur un navire et me relègue aux extrémités des territoires numides.

De ces vers, le lecteur peu cultivé retient la piété dont fait montre Hypermnestre envers son mari, Lyncée. Il est à noter qu'elle ne le nomme pas et préfère la désignation *iuuueni marito* (v. 37) : c'est bien la morale matrimoniale qui régit son acte. La jeune femme prend son destin et celui de son époux en main, contre la volonté de son père et la décision prise par ses sœurs d'obéir à Danaos. Aussi l'allitération en [s] aux vers 39-40 résonne-t-elle comme une respiration, un soupir⁷⁶⁷ que le jeune homme peut pousser, lui qui a désormais l'assurance de ne pas connaître le même sort que ses beaux-frères. Elle lui épargne ainsi un *longus somnus*, c'est-à-dire un sommeil éternel, la mort. Nous pensons que le lecteur non savant s'arrête à cette seule interprétation : Lyncée a encore à craindre une mort qui pourrait lui venir de la main de son beau-père, Danaos. Un tel lecteur ne prend sans doute pas en compte le sens propre du syntagme : « le sommeil qui suit l'amour, le sommeil profond de l'amant satisfait »⁷⁶⁸ dont il ne devrait d'ordinaire rien avoir à craindre mais ici, s'il s'endort, il ne pourra rien faire face à son beau-père et sera ainsi touché par un profond sommeil, synonyme de mort. Le lecteur non érudit ne perçoit ni cette interprétation, ni le fait qu'Horace pense au mythe tel qui s'est développé dans la tradition alexandrine. Aussi ne saisit-il pas la dimension érotique que ce souvenir alexandrin apporte à l'*Ode* III, 11.

Au vers 41, le lecteur *non doctus* est sûrement interpellé par la comparaison des lionnes qui s'en prennent aux veaux. S'il ignore que cette image est empruntée à la poésie élevée⁷⁶⁹, il est frappé par la différence d'attitude entre Hypermnestre et ses sœurs et par la violence de ces dernières. Le contraste est appuyé par la collocation des deux pronoms *ego* et *illis*, mis en relief à la fin du vers 42 et par le comparatif *mollior* (v. 43) qui s'oppose au *duro ferro*, rencontré aux vers 31-32. De nouveau, le lecteur non érudit ne retient qu'une interprétation pour ce terme : plus douce, plus tendre que ses sœurs, plus respectueuse de la *pietas* conjugale également, Hypermnestre n'a pas trouvé la force requise pour porter le coup fatal à son époux, comme l'aurait voulu son père. Or, une autre hypothèse lui échappe sans doute : la *mollitia* a à voir avec la tendresse amoureuse. Si la jeune femme n'a pas agi comme ses sœurs, c'est également parce qu'elle aime Lyncée. « Le terme rattache lui aussi le mythe à

767 NISBET, R. G. M., et RUDD, N., *op. cit.*, p. 161.

768 DELIGNON, B., *op. cit.*, [2019], p. 254. Cette interprétation corrobore notre hypothèse selon laquelle le nom *uirgo* revêt davantage le sens de « jeune fille », plutôt que de « vierge ».

769 Voir par exemple Homère, *Iliade* V, 561.

la tradition alexandrine. Stephen Harrison considère même que l'adjectif *mollis* a ici une valeur réflexive et qu'il inscrit la figure d'Hypermnestre dans l'esthétique alexandrine de la *leptotès* »⁷⁷⁰. L'apport du mythe alexandrin échappe au lecteur non savant. Il est néanmoins frappé par le refus d'Hypermnestre de faire de Lyncée un prisonnier, un animal en cage (*nec te feriam neque intra / claustra tenebo*, v. 43-44), mais aussi par son abnégation. Elle s'attend en effet elle-même à être faite prisonnière par son père⁷⁷¹. Le contraste entre la piété maritale et la volonté du père est de nouveau souligné par la confrontation des termes *marito*, à la fin du vers 37 et *pater*, au début du vers 45. L'attitude d'Hypermnestre – *clemens* – en accord avec la morale matrimoniale voulue par Auguste, répond à la situation dans laquelle se trouve Lyncée, *misero*, terme situé de l'autre côté de la coupe du vers 46. Or, le lecteur non érudit perçoit que cette profonde inscription de l'acte de la jeune femme dans l'idéologie du I^{er} siècle avant J.-C. va peut-être se heurter à une autre barbarie, celle des Numides⁷⁷², si Danaos venait à envoyer sa fille au bout du monde.

Enfin, dans la dernière strophe, Hypermnestre s'adresse pour la dernière fois à Lyncée, car elle pressent que leur séparation sera pour toujours :

*I, pedes quo te rapiunt et aurae,
dum fauet Nox et Venus, i secundo
omine et nostri memorem sepulcro
scalpe querellam.* »⁷⁷³

Mais toi, va-t'en où te portent tes pas et les vents, pendant que la nuit et Vénus te protègent, va sous d'heureux auspices et, sur mon tombeau, grave une plainte en ma mémoire. »

Si le lecteur non savant ignore que les vers 49-50 s'apparentent à un προπεμπτικόν, il comprend néanmoins que la Danaïde souhaite à son époux de voyager sous de bons présages et elle le remet pour cela à la faveur de la Nuit et de Vénus⁷⁷⁴. Peut-être saisit-il que ces vers

770 DELIGNON, B., *op. cit.*, [2019], p. 254. Voir aussi S. HARRISON, *Generic enrichment in Vergil and Horace*, Oxford, Oxford UP, 2007, pp. 189-194.

771 Le lecteur non savant ignore probablement que les pressentiments qu'Horace prête à Hypermnestre sont vraisemblablement un emprunt à Apollone II, 1, 5 : καθείρξας αὐτὴν Δαναὸς ἐφοῦει.

772 On rencontre déjà cette mention dans les *Odes* II, 6, 3, *barbaras Syrtis*.

773 Horace, *Carm.* III, 11, v. 49-52.

774 On retrouve la mention commune de la Nuit et de Vénus dans les *Odes* III, 28, 13-16.

tout empreints de *pathos* sont nécessaires afin de convaincre Lydé⁷⁷⁵ de la force et de l'importance du mariage et peut-être entend-il cette fois, à travers la mention de la déesse, qu'Hypermnestre a autant agi par piété que par amour envers son mari. Il ne distingue sans doute pas pour autant la dimension amoureuse qui se dégage de la volonté de la Danaïde : elle demande à son époux de graver une *querela* en guise d'épithaphe sur son tombeau. Or, pour B. Delignon, cette plainte doit dire l'amour de Lyncée et sa douleur d'avoir perdu sa femme. Les vers qu'il gravera ne seront donc rien moins qu'un poème élégiaque⁷⁷⁶. Pour le lecteur non érudit, ce n'est pas l'amour de Lyncée pour sa femme qui s'inscrira ainsi dans l'éternité, mais bien plutôt la *uirtus* d'Hypermnestre. En effet, d'ordinaire, ce sont les vertus de l'épouse qui sont célébrées dans les épithaphes funéraires. C'est donc de nouveau l'aspect romain que retient le lecteur *non doctus* et la morale matrimoniale qui émane du mythe des Danaïdes auquel Horace accorde une grande place dans l'*Ode* III, 11.

Il est probable que même le lecteur peu cultivé soit à même de dresser un parallèle entre ce *carmen* et les *Odes* IV, 8 et IV, 9 dans lesquelles Horace chante le pouvoir de la poésie, notamment lyrique. Peut-être comprend-il donc qu'aux yeux du poète l'éternité sera davantage offerte à Hypermnestre par les vers qui lui sont consacrés et qui font son éloge que par son tombeau et l'épithaphe qui y sera gravée. En outre, un tel lecteur a selon nous bien compris, grâce aux divers mythes convoqués dans l'ode, quel est le pouvoir de la poésie. Il n'émet donc aucun doute quant au fait qu'Horace sera parvenu à convaincre la jeune Lydé de prendre un époux.

En conclusion, les *Odes* peuvent, selon nous, être appréciées par un lecteur non savant comme de beaux poèmes, même sans connaissance des modèles grecs et sans compréhension de ce qu'ils apportent au *carmen* horatien. Certes, le fait qu'Horace puisse acquérir le statut de *primus* en faisant de ses *Odes* un *genus mixtum* n'est pas présent à son esprit. En effet, il ne perçoit pas l'*Ode* III, 11 comme un écrin où se mêlent les lyriques hymnique et anacréontique, la version alexandrine du mythe des Danaïdes ou encore l'épithaphe élégiaque. La présence de la tradition de la poésie érotique ne lui apparaît pas. Toutefois, les poèmes d'Horace, par le rythme et les sonorités de leurs vers, peuvent plaire à ce lecteur qui n'a pas conscience de l'épaisseur littéraire que confère l'imitation des textes grecs. Il s'agit alors presque de la

775 NISBET, R. G. M., et RUDD, N., *op. cit.*, p. 164.

776 DELIGNON, B., *op. cit.*, [2019], pp. 254-255.

lecture moderne d'un élève ou d'un étudiant qui n'a pas effectué les recherches nécessaires pour comprendre tous les tenants et les aboutissants du poème. Pour un tel lecteur, c'est par la beauté de ses vers qu'Horace mériterait avant tout de gagner l'éternité. Toutefois, on peut penser qu'un lecteur *non doctus* connaît les grandes lignes des mythes convoqués par le poète et que c'est à l'aspect romain qu'il est le plus sensible. Par conséquent, la mission moralisatrice du *uates* demeure, malgré tout, accomplie. Le nom d'Horace peut, grâce à ses *Carmina*, être celui du poète lyrique du I^{er} siècle avant J.-C par excellence.

Bilan

Dans ce chapitre, nous avons tenté d'analyser la mise en pratique de la théorie de l'*imitatio-aemulatio* dans les *Odes* d'Horace. Nous avons d'abord repéré, lorsque l'occasion se présentait, le « *motto* », la reprise au seuil d'un poème horatien d'un ou de plusieurs vers issus d'un poème grec, et plus largement le *modello esemplare*, c'est-à-dire les termes ou même les sonorités qu'Horace emprunte à ses modèles grecs afin de nourrir ses propres *carmina*. Nous avons également étudié le *modello codice*, emprunt plus implicite qu'il appartient au lecteur *doctus* de repérer. En effet, il repose bien souvent sur l'*arte allusiva* et se lit à l'échelle de la structure, du mouvement d'une strophe ou même du poème tout entier. Il se révèle être une étape nécessaire entre la reprise verbale, ponctuelle et les transformations, notamment du point de vue du sens, attendues dans toute démarche imitative. Par conséquent, c'est ce « modèle code » qui mène à l'expression de la voix morale du *uates*.

Nous avons conçu ce chapitre comme une démonstration : ce sont les *Odes* d'Horace qui, en tant que *genus mixtum*, permettent à leur créateur d'accéder au statut de *primus* qu'il prise et d'ainsi être à l'origine d'une double éternité qu'il revendique dans ses *carmina* les plus métapoétiques. Aussi dans le chant érotique de l'*Ode* IV, 1 Horace mêle-t-il diverses formes – l'hymne, la lyrique sapphique et la poésie catullienne – ainsi que différentes sources d'inspiration – la tradition érotique archaïque, la thématique politique et la dimension morale. Cette dernière est donnée à lire dans l'hymne apotropaique qui vise à éloigner Vénus et les amours qu'elle fait naître du poète, qui se juge désormais trop vieux. Elle réside également dans la place qu'occupent les éléments culturels dans l'ode et qui permettent de créer une illusion de la performance bien que le poème n'ait pas été composé en vue d'une occasion particulière, comme cela pouvait être le cas dans la Grèce archaïque. Enfin, elle repose sur une source d'inspiration qu'Horace prend bien soin de taire : le *Carmen* 51 de Catulle dans lequel le poète néotérique condamne la passion amoureuse qui ne s'accorde pas avec le *mos maiorum* tel que souhaité par Auguste. Dans ce contexte marqué du sceau de la moralité, l'érotisme rend l'éloge politique de Paulus Maximus plus acceptable et réciproquement.

Dans l'*Ode* II, 11, Horace reprend à son compte les motifs de la lyrique grecque archaïque dans le contexte des préparatifs du *symposion* : il invite Quinctius Hirpinus au banquet afin de jouir du temps présent en se laissant bercer par le vin agréable qui permet

d'oublier les *curae*. Ainsi crée-t-il, là encore, une illusion de la performance dans ce poème où il met en scène l'attente d'un banquet fictif imminent. À cet héritage littéraire grec s'ajoute un héritage philosophique, porteur d'une morale : le *uates* convoque dans ces vers la doctrine épicurienne afin de détourner son destinataire des préoccupations que font naître en lui les campagnes militaires d'Auguste et sa propre ambition, ainsi que le souci de la mort qui s'approche.

Le *Carmen* I, 9 présente le tableau moral d'un art de vivre : Horace y imite essentiellement Alcée, tout en opérant des transformations. Le poète romain crée une illusion de la performance en nourrissant ses vers des fragments 338 V. et 208a V. qui ont, quant à eux, été écrits pour des occasions réelles. Il mêle aussi aux accents grecs qu'il emprunte à son prédécesseur des *realia* qui confèrent une coloration romaine à son ode. Le propos du *uates* est, selon le principe de la « double destination », adressé tant à son destinataire, Thaliarque, qu'à ses lecteurs : les doctrines de l'épicurisme et du stoïcisme les invitent à jouir du *hic et nunc* et à refuser toute projection vers l'avenir.

Dans l'*Ode* I, 37, Horace propose, dans les premiers vers, une re-performance, dans le cadre d'un banquet fictif. Ce poème donne à voir une imitation d'Alcée pour chanter la victoire qu'Octave a remportée sur Cléopâtre, la reine d'Égypte. Cependant, le poète grec ne saurait plus être celui qui a adouci les vers d'Archiloque et dont Horace s'est nourri pour la composition de ses *Épodes*. Le poète romain doit recréer Alcée afin d'en faire un modèle *lyricus*. C'est une morale empreinte de *uirtus*, de *temperantia* et de *libertas* qui permet de célébrer tout autant la gloire des Romains vainqueurs à la bataille d'Actium que le courage et la mort héroïque de Cléopâtre qui, à défaut d'être traînée au triomphe du futur *princeps*, prend part à celui du poète. L'*Ode* I, 38 permet d'ailleurs d'abonder dans le sens d'une réorientation d'Alcée, grâce à la présence prégnante de Sappho, elle aussi invitée au banquet littéraire du poète romain.

Pour la composition du *Carmen* I, 16, c'est vers Stésichore qu'Horace s'est tourné, et plus particulièrement vers sa palinodie à Hélène. On y lit aussi un écho au *Carmen* 36 de Catulle. Mais le poème revêt également un aspect moral : en le replaçant dans son contexte, nous pouvons voir que le poète offre une *renuntiatio iamborum* à sa destinataire. Il fait le premier pas afin de sceller une paix érotique avec Tyndaris et de mettre un terme au *dolor* que la passion amoureuse peut faire naître chez celui qui la subit. Le *uates* se tourne ainsi vers la doctrine épicurienne qui prône la nécessité de la *tranquillitas animi*. À cette paix érotique,

nous l'avons vu, se superpose une paix politique. Aussi Horace souhaite-t-il tourner le dos aux guerres civiles auxquelles il a pourtant pris part par le passé et appuie-t-il le projet de pacification de l'empire dans lequel Auguste met toute son énergie.

Dans l'*Ode* III, 6, c'est au fragment 141 V. d'Alcée qu'Horace emprunte pour la composition de ses propres vers, selon le *modello codice*. Toutefois, alors que son modèle grec déplore la fin de l'aristocratie et l'ascension des tyrans, le poète romain est en accord avec les desseins politiques d'Auguste. Ils se rejoignent néanmoins tous deux, en tant que poètes appartenant à la même lignée de *uates*, au sujet de la dégradation des mœurs dans leurs sociétés et à leurs époques respectives. Horace insiste sur la nécessité de restaurer les temples et d'un retour aux mœurs des Anciens, au *mos maiorum* tel qu'Auguste entend le rétablir à Rome. Le poète ne cite cependant jamais l'entreprise du *princeps* et compose ses vers selon le principe de l'*arte allusiva* et les préceptes callimachéens de *brevitas* et de raffinement, en donnant à voir des scènes dépeintes à la manière de petits tableaux successifs.

Enfin, dans le *Carmen* I, 10, Horace s'inspire à la fois de l'*Hymne d'Alcée à Hermès* et de l'*Hymne homérique à Hermès*. Toutefois, le poète ne cherche pas à créer l'illusion de la performance pour se rapprocher de son modèle Alcée et ne narre pas un récit continu comme l'ont fait ses deux prédécesseurs. En composant cette ode, le Romain cherche à souligner le lien qui l'unit à Mercure et à opérer un retour vers la source de la poésie lyrique et le rôle qui lui revient. En présentant le dieu comme le père, le protecteur des *uates* et en insistant sur la mission civilisatrice, moralisatrice de la lignée sur laquelle il veille, Horace confirme son inscription éternelle dans le canon des grands poètes lyriques. Nous avons lu cette ode réflexive en regard d'un autre poème aux consonances religieuses : l'*Ode* III, 13 dans laquelle Horace souligne les pouvoirs du poète lyrique et de ses vers qui peuvent faire don d'éternité à ceux qu'ils célèbrent, quand bien même ce don serait offert à un objet ou à un être humble.

Par conséquent, loin de se laisser enfermer dans des catégories prédéfinies, les *Carmina* sont des poèmes à l'image de leur créateur : éclectiques. Ils se situent au carrefour d'inspirations, de sources, de formes et de genres divers. C'est ce qui fait de l'œuvre d'Horace un *genus mixtum* où le poète romain converse avec les poètes grecs archaïques, Callimaque ou encore Catulle, où des formes et des genres littéraires variés rencontrent divers courants philosophiques, où l'inspiration élevée côtoie l'inspiration légère. Cet entremêlement, cette *uarietas* se lit à l'échelle du recueil, mais aussi, parfois, à l'échelle d'un poème, et tout cela

dans la plus grande harmonie. Certes, « il ne s'agit évidemment pas de vouloir placer la lyrique érotique d'Horace sur le même plan que la lyrique encomiastique de Pindare »⁷⁷⁷. Cependant, le dialogue entre ces différentes voix fait, selon nous, la richesse des *Odes* d'Horace. Il en constitue l'essence-même. Et cette essence est inédite à l'heure où le poète romain rédige ses vers. Cette nouveauté qu'ils portent en eux permet à Horace d'accéder au statut de *primus lyricus* dans la société augustéenne du I^{er} siècle avant J.-C. Et c'est à ce titre qu'il entend offrir l'éternité à ceux à qui il a accordé une place dans ses recueils de poèmes et qu'il compte bien voir son nom et son œuvre traverser les siècles.

Certes, un lecteur non savant n'aurait pas conscience de l'héritage grec que renferment les *carmina* horatiens. Aussi l'épaisseur intertextuelle lui échapperait-elle indéniablement. Dépourvu de culture littéraire affinée, il ne considérerait pas les *Odes* comme une œuvre palimpseste. Pourtant, l'étude du *Carmen* III, 11 nous a prouvé qu'un lecteur au regard naïf, qui ne ferait pas partie des lecteurs *docti* d'Horace, n'en retiendrait pas rien : il serait, d'après nous, sensible à la beauté des vers du poète. Les mots, les sonorités résonneraient à ses oreilles de façon délectable. Il serait également réceptif aux mythes qu'il connaît depuis l'enfance et au propos moral du *uates* faisant écho au projet politique d'Auguste qui se met en place à son époque. Pour un tel lecteur, c'est l'union de cette élégance et de l'aspect moral – très romain – des vers, qui offre au poète un statut particulier dans la société augustéenne et qui rend son œuvre et son nom dignes de parvenir jusqu'aux générations futures.

777 DELIGNON, B., *op. cit.* [2019], p. 185.

Conclusion

En composant les *Odes*, c'est bien une double éternité qu'Horace vise. C'est d'abord, comme il le précise dans l'*Ode* I, 26, celle que le poète confère aux destinataires de ses *carmina* dont il célèbre les vertus dignes de traverser les siècles. Mais c'est aussi celle que le poète convoite pour lui-même et pour ses vers. Si, dans l'*Ode* I, 1 qui revêt une valeur programmatique, Horace sollicite les faveurs de Mécène afin qu'il l'inscrive dans les rangs des *lyrici uates*, il gagne, à mesure qu'il écrit, en confiance et voit son ton s'affirmer au fil des odes.

Puisque l'imitation relève à Rome de l'évidence, Horace nourrit ses poèmes des vers des prédécesseurs grecs qu'il désigne dans l'*Ode* IV, 9 comme les membres du canon de *uates* par excellence : Homère, Pindare, Simonide et Bacchylide de Céos, Alcée, Stésichore, Anacréon et Sappho. Les voix de ces modèles, qui sont données à entendre à travers les *modelli esemplare* et *codice*, entrent en dialogue – à l'échelle du livre aussi bien qu'à celle du poème – avec celle d'Horace. Le principe d'*imitatio-aemulatio* appelle aussi des transformations qui ont à voir avec la romanité. Puisque la réception des poètes grecs archaïques s'est faite à travers le prisme de la poésie hellénistique, Horace a dû trouver divers moyens afin de combler l'écart entre la poésie de la performance et de l'occasion dont il s'inspire et la poésie de son temps, davantage tournée vers une culture de l'écrit. En outre, bien que cela soit une facette non négligeable de la mission qui lui incombe, Horace ne saurait être, dans la Rome du I^{er} siècle avant J.-C., qu'un *poeta*, un artisan du beau. Il doit aussi endosser la mission du poète inspiré, cet intermédiaire entre les dieux et les hommes, afin de délivrer à ces derniers des vers tout empreints d'exigence morale, de vérité atemporelle, universelle et ce, dans tous les thèmes qu'il reprend à ses modèles et qu'il traite à la manière d'un Romain.

Cette oscillation entre l'héritage de la lyrique grecque archaïque et la romanité s'accompagne d'une *libertas* née de la poésie hellénistique – et notamment callimachéenne – dans l'entremêlement des genres et des formes : les inspirations érotique et politique se répondent, le *genus paruum* s'accorde harmonieusement avec le *genus grande*, le stoïcisme et l'épicurisme se côtoient. Ce sont donc ces facettes multiples qui font des *Odes* un recueil poétique aux accents nouveaux, jamais ouïs avant Horace. C'est cette œuvre éclectique qui lui

donne la légitimité nécessaire pour revendiquer le statut de poète *primus* et pour lui ouvrir les portes de l'éternité à laquelle il aspire tant.

Un poème programmatique nous semble porter en lui ce dessein poétique d'Horace : l'*Ode* II, 20. Son importance est soulignée par sa place dans le recueil : il s'agit du tout dernier *carmen* du livre II. Tout comme l'*Ode* I, 1, il est adressé à Mécène et rend hommage au *dilectus Maecenas* (v. 7), c'est-à-dire à celui qui fait partie de l'élite politique romaine, autant qu'il est cher au cœur du poète. Or, dans ce *carmen*, Horace chante sa métamorphose en oiseau majestueux, sa gloire universelle et son immortalité. S'il le dédie à Mécène, c'est moins – comme il le formulait dans l'ode liminaire du premier recueil des *Odes* – pour le prier de lui accorder ses faveurs, que pour préciser, en filigrane, que l'homme politique n'accédera à l'éternité que si le poète lui accorde une place dans ses vers⁷⁷⁸. Le ton est donc beaucoup plus assertif, affirmé : Horace semble désormais sûr de la double éternité qu'il peut atteindre par et pour ses vers⁷⁷⁹:

*Non usitata nec tenui ferar
penna⁷⁸⁰ biformis per liquidum aethera
uates neque in terris morabor
longius invidiaque maior*

*urbis relinquam. Non ego pauperum
sanguis parentum, non ego quem uocas,
dilecte Maecenas, obibo
nec Stygia cohibebor unda⁷⁸¹.*

Elle n'est ni courante ni tenue l'aile par laquelle je serai emporté, poète inspiré à la double forme, à travers l'éther liquide. Je ne m'attarderai pas plus longtemps sur la terre et, supérieur à l'envie, je

778 DELIGNON, B., *op. cit.* [2019], p. 205. Pour cette opposition inspirée de la poésie lyrique grecque archaïque entre le poète qui accède à l'éternité par ses vers et l'homme politique qui ne peut y parvenir que grâce au poète qui le chante, voir aussi les *Odes* IV, 8 et IV, 9.

779 Nous nous rangeons du côté de D. J. Coffa (*op. cit.*, pp. 86-88) qui s'oppose aux commentateurs qui ne concentrent leur analyse de l'*Ode* II, 20 que sur la troisième strophe – à savoir la métamorphose d'Horace en oiseau – et qui ne jugent pas le poète sérieux. En effet, une telle interprétation viendrait nier la teneur du propos poétique des *Odes* I, 1 et III, 30, mais aussi de l'*Épître* I, 20.

780 *Cf.* *Carm.* II, 2, v. 7-8 : *illum aget penna metuente solui / fama superstes.*

781 Horace, *Carm.* II, 20, v. 1-8.

laisserai les villes. Non, moi, descendant de pauvres parents, non, moi que tu invites, Mécène chéri, je ne mourrai pas et je ne serai pas retenu par l'onde du Styx.

Le premier vers de l'*Ode* II, 20 contient, en lui seul, l'image du *genus mixtum* par lequel Horace entend atteindre l'éternité : sa transformation en cygne donnera naissance à une aile qui ne sera ni *usitata*, ni *tenuis*. Par le premier terme, c'est un précepte callimachéen qu'Horace donne à lire au lecteur *doctus* : sa poésie est novatrice et n'était jamais parvenue jusqu'alors aux oreilles des hommes⁷⁸². Aussi fait-elle référence aux chemins qui n'ont jamais été foulés et que Callimaque décrit dans le prologue de ses *Aitia*⁷⁸³. Cependant, cet héritage est contrebalancé par le deuxième terme qui, par la négation, renvoie davantage à l'inspiration élevée. L'œuvre horatienne n'est pas seulement empreinte de la poésie légère des poètes éoliens ou du *genus humile* recherché par la poésie hellénistique. Elle a également à voir avec le *genus grande* lié à Pindare⁷⁸⁴ et aux Muses céennes. De fait, si Horace se décrit comme un *biformis uates*, ce n'est pas uniquement parce que sa métamorphose à venir⁷⁸⁵ fera de lui une créature hybride, au corps d'oiseau et à l'esprit de poète inspiré. C'est aussi parce qu'il tire son inspiration à la fois des styles léger et élevé⁷⁸⁶. Notons que le terme *uates* est mis en valeur tant par sa place en tête de vers 3 que par sa position en fin de proposition⁷⁸⁷. Aussi l'hybridité de son œuvre lui permettra-t-elle, lorsque son heure sera venue, de quitter la terre et de s'élever dans les airs. Le comparatif *maior*, répondant à *longius* (v. 4), souligne la supériorité qu'Horace a acquise alors qu'il a été l'objet de nombreuses jalousies et envies, notamment en raison de sa poésie⁷⁸⁸. C'est donc d'une manière différente des autres que le poète romain veut faire partie de la lignée des *lyrici uates* (*Carm.* I, 1, 35) et qu'il souhaite

782 Voir *Carm.* I, 26, 10 : *fidibus nouis* ; III, 1, v. 2-3 : *carmina non prius / audita* ou encore IV, 9, v. 3 : *non ante uolgatas per artis*.

783 Cette image du poète *primus* qui emprunte des sentiers ne connaissant pas encore le pas de l'homme peut être rapprochée des vers 248-261 du livre I du *De Rerum Natura* dans lesquels Lucrèce dépeint à ses lecteurs le tableau du cycle de l'eau qui, en tant qu'élément premier, pénètre la terre, les arbres, les corps des animaux et les fleurs qui s'accroissent grâce à elle alors que l'eau conserve les propriétés qui lui sont inhérentes et ne périt jamais.

784 Si, en décrivant sa métamorphose en oiseau, Horace s'inscrit dans un héritage poétique (voir R. G. M. Nisbet et M. Hubbard, *A Commentary on Horace, Odes, Book II*, p. 332), n'oublions pas qu'il a également chanté la grandeur des vers de Pindare en comparant le poète thébain à un cygne plein de magnificence dans les *Odes* IV, 2, 25-27 : *Multa Dircaem leuat aura cycnum, / tendit, Antoni, quotiens in altos / nubium tractus*.

785 Il faut attendre la troisième strophe pour voir la transformation du poète en oiseau.

786 Voir D. J. Coffa, *op. cit.*, p. 89.

787 R. G. M. Nisbet et M. Hubbard, *op. cit.*, p. 338.

788 *Ibid.*, p. 339. Voir *Serm.* I, 10, 78 ; *Epist.* I, 19, 35 sqq et II, 1, 89 ; mais aussi *Carm.* IV, 3, 16. Il imite ici à la fois la lettre et l'esprit de l'épithaphe de Callimaque (*Ep.* 21.4 : ὁ δ'ἤεισεν κρέσσονα βασκαωίης).

voir son nom et ses vers entrer dans l'éternité : il fonde son œuvre sur un mélange harmonieux des modèles, des inspirations, des formes et des genres que ses prédécesseurs latins et ses contemporains n'ont jamais mis en lien.

La deuxième strophe vient, elle aussi, marquer un contraste entre ses origines modestes et son accomplissement en tant que poète-*uates*⁷⁸⁹. Son œuvre est à l'image de son créateur : marquée par l'éclectisme. Au vers 7, Horace emploie le verbe *obibor*, qui qualifie d'ordinaire une mort réelle, pour désigner son immortalité de poète et celle de ses vers⁷⁹⁰. Sûr de conquérir l'éternité, le poète s'élèvera au moment venu dans les airs cristallins – *per liquidum aethera* (v. 2) – et échappera ainsi à la noirceur de la tombe et des eaux du Styx – *nec Stygia cohibebor unda* (v. 8).

Dans la troisième strophe, le poète donne à voir, grâce à une hypotypose, sa métamorphose : sur ses jambes (*cruribus*, v. 9), sa peau devient lâche et rugueuse (*residunt asperae pelles*, v. 9-10), comme celle des oiseaux. Pour la première fois dans le poème, l'adjectif *album* (v. 10) vient qualifier l'oiseau majestueux (*alitem*, v. 10) à l'ample envergure (*Non usitata penna*, v. 1-2). Comme le soulignent R. G. M. Nisbet et M. Hubbard, ce n'est pas un oiseau frappé de mutisme auquel Horace pense, mais bien plutôt à un cygne chanteur, reflet de son âme de poète⁷⁹¹. Sur ses doigts et ses épaules (*per digitos umerosque*, v. 12) poussent des plumes lisses (*leues plumae*, v. 11-12). Cet adjectif, mis en relief par sa position finale dans le vers, contraste avec *asperae*, qualifiant l'aspect rugueux de la peau du poète, lui aussi placé en fin de vers 9.

Le poète romain se met ensuite en scène dans une comparaison avec Icare : le comparatif *notior*⁷⁹² (v. 13), en exergue après la césure du vers alcaïque, souligne la question de la notoriété, de la gloire⁷⁹³ et sa proximité avec l'adjectif *Daedaleo*, qui désigne la filiation d'Icare, permet d'insister sur le savoir-faire d'Horace en tant que *poeta*, qu'*artifex* du vers⁷⁹⁴. À l'ascension dans les airs, permise par cette métamorphose en cygne blanc, loin des villes (v. 5) où résident les lecteurs, succède l'horizontalité du voyage. Et c'est le terme *visam*, en tête

789 Cf : *Carm.* III, 30, 12 : *ex humili potens* et *Epist.* I, 20, 20 sqq : *me libertino natum patre et in tenui re...*

790 Cf : *Carm.* III, 30, 6-7 : *non omnis moriar, multaque pars mei / uitabit Libitinam.*

791 NISBET, R. G. M., et HUBBARD, M., *op. cit.*, p. 342.

792 Nous ne retiendrons pas, comme l'ont fait certains commentateurs, la proposition du comparatif *ocior*, en raison de l'hiatus qu'il engendre et du sens qu'il revêt : la mention de la rapidité ne nous semble pas être en accord avec le propos délivré par le poète.

793 En effet, Icare semble davantage connu pour sa chute et le don de son nom à la mer icarienne que pour son envol par-delà les murs du labyrinthe crétois. Cf : Horace, *Carm.* IV, 2, 2-4 : *ceratis ope Daedalea / nititur pennis uitreo daturus / nomina ponto.*

794 NISBET, R. G. M., et HUBBARD, M., *op. cit.*, p. 343.

de vers 14, qui introduit le long périple du poète-oiseau à l'allure désormais harmonieuse (*canorus ales*⁷⁹⁵, v. 15-16) qui découvre, par son vol, les myriades de merveilles que le monde et ses confins recèlent et qui expérimente l'ampleur de sa célébrité. Il commence par évoquer les littoraux du Bosphore grondant (*gementis litora Bosphori*, v. 14), avant de citer les Syrtes gétules (*Syrtisque Gaetulas*, v. 15) puis les plaines hyperboréennes (*Hyperboreosque campos*, v. 16). Par ce rythme ternaire, le poète mentionne d'abord des populations représentant les limites nord et sud de la civilisation méditerranéenne, puis « ceux qui habitent au-delà des vents du nord » lointain et inaccessible. Ces lieux périphériques sont synonymes tantôt de dangers, tantôt de fascination dans l'esprit des Romains.

Dans la cinquième strophe, le voyage du poète-cygne se poursuit : les deux pronoms emphatiques *me* (v. 17)...*me* (v. 19) viennent contraster avec le balancement *non ego...non ego* des vers 5 et 6 et soulignent la notoriété qu'il acquerra au cours de ses pérégrinations. En effet, il affirme que le Colchidien⁷⁹⁶, habitant entre le Caucase et le Pont-Euxin, soit à l'extrémité est du monde alors connu, saura qui il est, de même que le Dace, vivant entre le Danube et les Carpates et que les Gélons, peuple scythe résidant à l'est du Tanaïs. Au vers 19, l'emploi de l'adjectif *peritus* retient toute notre attention : il désigne une connaissance habile, voire experte et va plus loin que le verbe *discet* (v. 20). Or, il n'est pas employé ici pour qualifier le lecteur *doctus* qui fait partie du lectorat romain, générationnel d'Horace. Il désigne, de manière proleptique, les habitants natifs d'Hispanie et de Gaule⁷⁹⁷ (*Hiber Rhodanique potor*, v. 20) qui ont assimilé la culture romaine, et vient ainsi compléter le tour du compas en faisant mention de l'ouest de l'empire⁷⁹⁸.

Le poète souhaite que son œuvre soit lue par ses lecteurs générationnels, mais aussi, de manière plus étendue, à ce qu'elle soit mise entre les mains de tous les habitants de l'empire romain tel qu'il est connu au moment où Horace compose ses *Carmina* ou tel qu'il s'étendra, selon lui, dans l'avenir. Bien qu'il n'éprouve aucune affection particulière pour le *uulgus* (*Odes* III, 1, 1), loin s'en faut, Horace sait la nécessité d'être compris du plus grand nombre afin que sa gloire soit pérenne. C'est une renommée universelle et atemporelle qu'il brigue. Il

795 Nous ne pouvons être en accord avec les commentateurs qui soulignent le grotesque de cette métamorphose et l'ironie qui en émanerait. Horace insiste bien sur le caractère harmonieux, élégant de sa transformation : il n'est plus un homme-ailé, mais bien un oiseau à l'allure superbe (en témoigne le polyptote *alitem*, v. 10 / *ales*, v. 16) qui conserve son esprit et son cœur de poète.

796 Cf : Pindare, *I. 2*, 41.

797 Il est à noter que le Gaulois est désigné comme « l'homme que vient abreuver le Rhône ». Ce procédé qui consiste à désigner un peuple par le fleuve qui nourrit ses terres est un *topos* littéraire. Voir, par exemple : Homère, *Il. 2*. 825 ; Pindare, *O. 6*, 85-86 ou encore Callimaque *H. I.* 40-41.

798 NISBET, R. G. M., et HUBBARD, M., *op. cit.*, p. 347.

a conscience du fait qu'il ne sera pas seulement lu par des Romains. Ses lecteurs postérieurs seront de nationalités diverses, vivront à des époques différentes⁷⁹⁹. Et c'est bien cette éternité que le poète dessine dans les vers de l'*Ode* II, 20.

C'est pourquoi, dans sa certitude de parvenir à l'immortalité, le poète refuse, dans la dernière strophe, les honneurs qui sont rendus aux hommes du commun. Nul besoin de vain convoi funéraire (*inani funere*, v. 21), de chants funèbres interprétés par les parentes du défunt ou par des chanteuses professionnelles (*neniae*⁸⁰⁰, v. 21), d'une affliction ou de lamentations extrêmes qu'il juge inconvenantes et laides (*luctus turpes et querimoniae*, v. 22). Horace s'adresse de nouveau, à travers deux impératifs – *conpesce*, v. 23 et *mitte*, v. 24 – à Mécène en lui demandant de faire taire la *conclamatio* et l'exhorte à ne pas accorder trop d'importance aux honneurs rendus à son sépulcre, désignés comme *superuacuos* (v. 24). Le poète considère que ce n'est ni dans ces futilités funéraires ni même dans sa tombe que résidera son essence, mais bien dans ses vers. Il n'espère pas en des biens concrets qu'il tient pour inutiles. Une récompense matérielle lui semble superflue à lui qui a toutes les raisons de s'enorgueillir de son accomplissement littéraire⁸⁰¹. Seuls comptent les vers face à l'éternité ; tout le reste est vain. Seule la poésie peut faire don de pérennité à celui qu'elle célèbre et à son créateur. Seul le poète peut inviter celui qu'il a célébré à se défaire de la crainte de la mort puisqu'une place dans ses vers est synonyme d'immortalité.

En conclusion, l'*Ode* II, 20, programmatique et métapoétique, se révèle être, de par sa position, un intermédiaire entre le poème épilogue du livre I qui, d'inspiration légère, présente le poète en train de boire sous la tonnelle ornée de vigne et le *carmen* III, 1 première pièce des odes romaines, ancrées dans la politique du I^{er} siècle avant J.-C., à l'inspiration plus élevée. Horace est autant le poète de l'amour et des banquets que celui qui soutient le *princeps* dans son programme politique et notamment dans la restauration du *mos maiorum*. De fait, la double éternité qu'il cherche à offrir est aussi celle de Rome, d'Auguste et de sa dynastie, par-delà la simple collaboration à l'œuvre politique, mais aussi celle à laquelle le poète peut prétendre grâce au statut que l'empereur lui offre dans la société.

799 Cf : Horace, *Carm.* III, 30, 7 sqq.

800 Cf : Horace, *Carm.* II, 1, 38.

801 NISBET, R. G. M., et HUBBARD, M., *op cit.*, p. 348. Voir *supra*, pp. 96 sqq.

Partie II : *Fortunati ambo*⁸⁰²

Éternité du *princeps*, éternité du *uates*

802 Virgile, *Aen.* IX, 446. Pour le transfert de cette expression au principat et au poème, voir *infra* pp. 272-274.

Introduction

Rome, le prince et le poète : le contexte historique des *Odes*

L'éternité des *Odes* d'Horace est double. D'abord par ses destinataires : le poète l'offre, comme en cadeau, notamment à quelques *summi uiri* qui s'inscrivent dans la sphère publique – certains par leur appartenance au cercle de Mécène, d'autres par leur proximité avec Auguste – autant que dans le domaine privé. Horace entretient souvent avec eux une amitié profonde. Elle touche aussi l'œuvre poétique et le *uates* eux-mêmes. Or, chez Horace, cette éternité, offerte par et pour sa propre poésie, est formulée et revendiquée dans des termes inédits : jamais poète n'avait autant souligné, de façon conjointe, ce désir de voir ses *carmina* et son nom touchés par l'immortalité et cette certitude de l'avoir atteinte pour soi.

La dualité de cette éternité des *Odes* tient aussi à sa composition. Elle repose sur leur double inscription dans l'héritage grec et dans un *continuum* romain marqué par le *mos maiorum*. La voix d'Horace se mêle, dans un *genus mixtum*, à celles de Sappho, d'Alcée, d'Anacréon, de Stésichore, de Pindare, de Simonide de Céos ou encore de Callimaque, dont les vers sont parfois légers, parfois élevés. Ce tissage, cette *uarietas* ont permis au poète d'acquérir, dans l'ère nouvelle qui s'ouvre avec le *princeps*, le statut de *primus*. Et ce statut va lui permettre de changer, dans ce contexte de renouveau, celui de la poésie lyrique et de faire d'elle une véritable poésie civique⁸⁰³ dès les premiers livres des *Carmina*.

Rôle civique de la poésie lyrique d'Horace

En effet, alors que du VII^e au début du V^e siècle avant J.-C., la lyrique grecque archaïque jouait un rôle civique important dans le paysage politique, à Rome, avant Horace, la poésie lyrique n'a pas revêtu la même fonction. D'après M. Citroni⁸⁰⁴, dont ma réflexion s'inspirera ici largement, le regard de Cicéron nous renseigne sur la façon dont la poésie lyrique était considérée en son temps. Sénèque déclare en effet dans une lettre à Lucilius que

803 L'acmé de cette reconnaissance de la lyrique comme poésie civique aura lieu, en 17 avant J.-C., avec la composition du *Carmen Saeculare*.

804 CITRONI, M., *op. cit.* [2016], pp. 225-242.

Cicéron ne trouverait pas le temps de lire les poètes lyriques, même si on lui octroyait une vie deux fois plus longue (*Epist.* 49.5 : *negat Cicero, si duplicetur sibi aetas, habiturum se tempus quo legat lyricos*)⁸⁰⁵. La corrélation entre le fait de s’occuper de poésie lyrique et une mauvaise gestion du temps proviendrait, selon lui, d’une source grecque qui serait d’ailleurs commune à Cicéron et à Dion Chrysostome (18.8). Aussi, « si l’idée d’une incompatibilité fondamentale entre lyrique et action civique s’est affirmée à un moment donné dans la tradition grecque elle-même, où la lyrique, en particulier civique, a pourtant occupé la place que l’on sait, nous ne serons pas surpris de la voir réapparaître à Rome [...] où la lyrique n’a jamais été pratiquée que dans quelques expérimentations, et presque exclusivement dans le cadre de la thématique érotique [...] »⁸⁰⁶. Avant Horace, il apparaît que les Romains n’ont que peu lu les poèmes de la lyrique grecque archaïque – à l’exception peut-être de ceux de Pindare⁸⁰⁷ – et Cicéron ne ferait pas exception à la règle : lorsqu’il cite, de façon occasionnelle, les lyriques grecs, il le fait dans des citations qu’il emprunte à d’autres textes⁸⁰⁸ issus d’autres genres et ce ne sont presque jamais des citations extraites de la poésie lyrique d’inspiration civique⁸⁰⁹. Cette connaissance parcellaire et de seconde main permet d’expliquer pourquoi la lyrique archaïque a si longtemps été réduite par les Romains – du moins peut-être dans les milieux conservateurs – à une poésie érotique⁸¹⁰.

Nous l’avons vu, cette méconnaissance de la lyrique grecque archaïque à Rome a ses raisons. La production lyrique de la Grèce archaïque – liée à une poétique de la performance dans les épithalames, les chansons symposiaques ou encore les épinicies – est par trop éloignée des pratiques romaines d’alors et laisse encore à l’époque cicéronienne « un sentiment d’étrangeté »⁸¹¹ aux Romains. De plus, il s’agit d’un genre qui est parvenu à Rome par le biais de la poésie hellénistique qui en a surtout transmis l’inspiration érotique et ce, dans des vers essentiellement destinés à être lus, le plus souvent écrits sous la forme de l’épigramme en distiques. Ainsi, chez Catulle et les poètes néotériques, tout nourris des vers

805 Sur le débat qu’une telle attribution a suscité, voir M. Citroni, *op. cit.* [2016], pp. 225-226.

806 *Ibid.*, p. 226.

807 PASQUALI, G, *op. cit.*, [1920].

808 CITRONI, M., *op. cit.* [2016], p. 228. Il reprend ici la réflexion de Norden E. [1910], p. 504 et de Malcovati, E. [1943], pp. 18-20.

809 *Ibid.*, p. 233.

810 Cette réduction de la poésie lyrique grecque à une poésie quasi exclusivement érotique est présente dans les *Tusc.* 4.71 de Cicéron : *quid denique homines doctissimi et summi poetae de se ipsis et carminibus edunt et cantibus ? Fortis uir in sua re publica cognitus quae de iuuenum amore scribit Alcaeus ! Nam Anacreontis quidem tota poesis est amatoria. Maxime uero omnium flagrasse amore Reginum Ibycum apparet ex scriptis. Atque horum omnium lubidinosos esse amores uidemus...*

811 CITRONI, M., *op. cit.* [2016], p. 233.

hellénistiques grecs, c'est la poésie amoureuse qui domine, tandis que « les thèmes civiques apparaissent de temps en temps [...], mais uniquement sous forme d'attaques personnelles diffamatoires en vers, une forme traditionnelle dans la pratique politique romaine. Nous ne rencontrons pas la figure du poète qui se propose d'être l'interprète de la communauté et son guide moral »⁸¹².

Horace est donc le *primus*, le premier lyrique romain à mêler *genus humile* et *genus grande*, inspiration érotique et inspiration civique. Sa démarche poétique est marquée non seulement par un grand éclectisme, mais également par un souci d'exigence de vérité et de moralité. Aussi s'impose-t-il comme le *uates lyricus* de son temps et confère-t-il une légitimité à la poésie lyrique comme poésie civique, statut qu'elle n'avait encore jamais connu à Rome⁸¹³.

Construction du principat, composition des *Odes*

Poète de l'intime aussi bien que de la communauté, Horace entreprend de célébrer les grands hommes de son temps, dont le *princeps*, qui n'est cependant pas un *summus uir* comme les autres. Rappelons, dans leurs grandes lignes, quels ont été les hauts faits d'Octave⁸¹⁴, qui deviendra Auguste, ayant marqué l'écriture des *Odes* d'Horace, de 32 à 13 avant J.-C.

Très vite après l'assassinat de César en 44, le partage du monde et les tentatives de conciliation⁸¹⁵ entre les *triumviri*, des tensions s'installent entre Marc-Antoine et Octave.

812 *Ibid.*, p. 235.

813 Nous le verrons dans l'étude de l'*Épître à Auguste* (*infra*, pp. 410 *sqq*), c'est aussi grâce à Auguste et à la place qu'il lui a accordée dans le paysage littéraire de Rome qu'Horace parvient à acquérir la reconnaissance de ses contemporains en tant que poète lyrique et à faire reconnaître le rôle civique et religieux de sa poésie. On peut penser, avec M. Citroni, *op. cit.* [2016], p. 241, que cette reconnaissance de l'aspect civique dans la poésie lyrique survient dans un temps où le besoin de faire communauté est fort après les fractures créées par les guerres civiles.

814 Les historiens optent souvent pour la dénomination d'Octavien – francisation d'*Octavianus*, formé à partir du suffixe *-anus* qui renvoie au gentilice d'avant l'adoption – pour la période qui court depuis l'adoption par César jusqu'au 16 janvier 27 avant J.-C. et la prise du surnom d'*Augustus*. Toutefois, comme le souligne F. Hurllet (*Auguste, les ambiguïtés du pouvoir*, Armand Colin, 2017, pp. 41-42), aucun document public officiel n'a attesté la prise de ce surnom par Octave. Seul Cicéron semble en avoir usé « à des fins dépréciatives de manière à rappeler les origines municipales du fils adoptif de César et à le priver en même temps de la légitimité politique que lui conféra l'usage du gentilice *Iulius* et du surnom *Caesar* ». Aussi éviterons-nous, dans notre thèse, l'emploi du *cognomen Octavianus*.

815 Nous pensons notamment à la paix de Brindes en 40 avant J.-C.

C'est le 1^{er} janvier 33 que ce dernier annonce la rupture officielle entre les deux partis : « il lui faut réussir le tour de force d'attaquer Antoine sans avoir l'air de trahir sa promesse de paix civile et en essayant de convaincre ses opposants qu'il est un héritier plus digne de César »⁸¹⁶. En 32, la répudiation d'Octavie par Antoine lui facilite la tâche : c'est son adversaire l'agresseur, pas lui. Aussi, après avoir passé, par précaution, quelques mois hors de Rome, Octave décide de rejoindre la Ville en février 32, de convoquer le Sénat et de présenter ses reproches contre Antoine. Dès le mois de juillet, Octave déclare, par le biais d'un sénatus-consulte, la guerre à Cléopâtre et à Antoine à présent déchu de ses pouvoirs. Puisque c'est au nom de la *libertas* que César, son père adoptif, a franchi le Rubicon et a combattu Pompée, c'est par respect de cette même valeur républicaine qu'Octave entreprend de lever une armée contre Antoine⁸¹⁷. D'une part, alors qu'il suscite une propagande agressive contre son adversaire, Marc-Antoine réunit une armée et une flotte en Orient. D'autre part, Octave se fait élire consul en 31 : un serment de fidélité en Italie puis dans l'Occident tout entier lui est prêté. Il obtient, par là même, le commandement de la guerre. Lui aussi mène une âpre propagande contre son ancien allié. Tous ces préparatifs aboutissent à la bataille d'Actium le 2 septembre 31, dans la mer Adriatique. Si Octave remporte un succès éclatant tant sur le plan psychologique que sur le plan politique, la victoire militaire n'est pas complète : Antoine, pour rejoindre Cléopâtre voguant vers Alexandrie, prend la fuite ; une partie de la flotte trouve refuge dans le golfe d'Ambracie, tandis que les troupes terrestres d'Antoine sont encore intactes. Il est donc urgent pour Octave de mettre fin à cette guerre. Très rapidement, la flotte et les légions abandonnées d'Antoine se soumettent aux ordres du vainqueur. Après avoir fait face à une rébellion et à un coup d'État en Italie, Octave se rend, dès les premiers mois de l'an 30, en Orient et entreprend d'envahir l'Égypte, avec le soutien du roi de Judée. Il prévoit d'encercler ses ennemis et, pour cela, il met en place deux armées : la première, à l'ouest, dirigée par C. Cornelius Gallus ; la seconde, à l'est, dont il prend lui-même la tête. Marc-Antoine est battu le 1^{er} août : il se suicide. Quelques jours plus tard, Octave se rend maître à la fois de Cléopâtre et du trésor des Ptolémées. Ne pouvant soutenir d'assister au triomphe de son ennemi, cette dernière met également fin à ses jours⁸¹⁸.

C'est à la fin de l'été 30 qu'Octave quitte les terres égyptiennes, en maître du bassin méditerranéen : il a pour dessein de rétablir l'ordre et la paix foulés au pied par les guerres

816 DELIGNON, B., *op. cit.* [2016], p. 78.

817 *Ibid.*

818 Voir Horace, *Carm.* I, 37.

civiles et les tensions plus récentes. Certes, la *libertas* est une valeur qu'il ne cesse de revendiquer dans son programme de propagande, cependant, le souci de paix et de concorde civile y occupe une place tout aussi importante. La prudence est de rigueur et le franc-parler ne doit pas être synonyme d'agressivité : « Encourager le franc-parler, c'est donc attirer les haines politiques et empêcher le retour à la concorde civile, ce qui va à l'encontre de l'image de pacificateur que veut donner Auguste »⁸¹⁹. La diplomatie s'impose de fait comme la ligne de conduite à suivre. En Orient, Octave poursuit les projets d'Antoine qu'il juge intelligents : il consolide les frontières et est prêt à certains renoncements dans le souci d'instaurer une paix solide et durable sur ces confins. Il respecte l'intégrité des cités puisque toutes conservent leur autonomie. Certaines distinctions se font malgré tout : il octroie des privilèges à celles qui s'étaient déclarées contre Antoine et il offre une compensation à celles que l'ancien *triumvir* avait privées de leurs biens. Enfin, il soumet des rois et des princes locaux qui lui jurent fidélité : c'est le cas d'Archélaos en Cappadoce ou encore d'Amyntas en Galatie. Octave devient consul pour la cinquième fois le 1^{er} janvier 29, alors qu'il se trouve à Samos. Quelque temps auparavant, il a reçu du Sénat et du peuple des honneurs exceptionnels : son nom a été inscrit dans le chant des Saliens et tous ses actes ont été ratifiés par une disposition spéciale. La puissance tribunicienne lui a été accordée à vie et ce, avec un rayon d'action plus étendu que pour les simples tribuns de la plèbe. Le 11 janvier 29, les portes du temple de Janus ont été fermées : en effet, pour la troisième fois de son histoire, grâce à Octave, le peuple romain vit en paix. Octave revient à Rome au milieu de cette même année : la fin de la guerre est définitivement célébrée lors d'un triple triomphe exaltant la victoire d'Actium et celles remportées sur les Illyriens et les Égyptiens, triomphe qui a lieu les 13, 14 et 15 août 29.

Ce triomphe marque le retour à un état de droit. Afin d'asseoir son pouvoir, Octave doit parvenir à l'établissement d'un compromis institutionnel avec le Sénat. Dès 28, il débute, aux côtés d'Agrippa, son sixième consulat. Puisqu'ils n'engagent pas d'expédition militaire, les deux consuls restent à Rome toute l'année. Un *census* est alors organisé : 4 063 000 citoyens sont recensés et le Sénat est remodelé. Lors de cette *lectio*, Octave se voit désigner comme le *princeps senatus* : dans la mesure où il est le premier à exprimer son avis, il a le pouvoir d'orienter les décisions de l'assemblée. Le 13 janvier 27, il prend le parti de faire « passer la république de (son) pouvoir dans celui du Sénat et du peuple romain »⁸²⁰. Bien qu'on ignore si cette démarche émane d'une volonté sincère ou d'une habile stratégie, il n'en

819 DELIGNON, B., *op. cit.* [2016], p. 67.

820 Auguste, *Res Gestae*, 34.

demeure pas moins qu'Octave et le Sénat parviennent à un compromis, destiné à perdurer pendant plusieurs siècles. D'une part, le Sénat conserve la main mise sur les provinces pacifiées, d'où l'armée est absente. Les gouverneurs de ces régions sont des pro-consuls, choisis soit parmi les anciens consuls (pour l'Asie et l'Afrique), soit parmi les anciens préteurs (pour l'Achaïe, la Bithynie, la Macédoine, la Sicile ou encore Chypre). D'autre part, Octave reçoit l'*imperium* proconsulaire : il est à la tête des provinces où stationnent des troupes romaines. Ce pouvoir, initialement prévu pour une durée de dix ans, sera renouvelé jusqu'à sa mort. Le 16 janvier 27, cet *imperium* est complété par trois décrets. Grâce au premier, il obtient le titre d'*Augustus*, surnom neuf préféré à ceux de *Romulus*⁸²¹ ou de *Quirinus* qui exhalent une odeur de royauté. Il a l'*auctoritas* en main. Aussi écrit-il, dans ses *Res Gestae*, 34 : « Dès lors, je l'ai emporté sur tous en autorité (*auctoritas*), mais je n'ai pas eu plus de pouvoir (*potestas*) qu'aucun de mes collègues dans mes diverses magistratures ». À partir de là, Octave abandonne son nom pour revêtir celui d'*Imperator Caesar Divi Filius Augustus*. Les lauriers et la couronne civique, symboles de son triomphe et de son rôle salvateur pour Rome, lui sont accordés par le deuxième décret. Enfin, le troisième permet l'installation, dans la Curie, d'un bouclier d'or, le *clipeus uirtutis*, où sont gravés ces termes : *Virtus, Clementia, Iustitia* et *Pietas*⁸²². La *Virtus* désigne les qualités de l'homme romain telles que la force morale, le courage et l'esprit de service. La *Clementia* a à voir avec la générosité et la clémence dont on doit faire preuve envers autrui, particulièrement à l'égard des ennemis vaincus. Elle représente aussi un juste équilibre dans l'exercice du pouvoir. La *Iustitia*, c'est la recherche d'équité et de justice. Enfin, la *Pietas* est le respect dû aux dieux ainsi qu'à sa patrie et à ses parents.

Ayant ainsi renforcé son pouvoir, Auguste quitte Rome de 27 à 24. Cependant, en 23, une crise éclate. Si les raisons en sont aujourd'hui mal connues, divers éléments semblent entrer en cause : les difficultés rencontrées lors du procès d'un gouverneur de province, une conspiration entraînant la compromission du consul Agrippa et enfin la maladie d'Auguste sur qui tout le système repose. Le temps est donc aux modifications profondes, afin d'éviter l'écroulement du pouvoir. Auguste commence d'abord par renoncer au consulat. Dès lors, il

821 Voir Suétone, *Aug.*, VII.

La relation d'Auguste à Romulus est ambiguë : certes, en tant que descendant d'Énée et de Vénus, il s'inscrit dans la même généalogie que le fondateur de Rome. Toutefois, c'est en commettant un fratricide que Romulus a fondé la Ville. Dans la mesure où il a mis fin aux guerres civiles, fratricides elles aussi, Auguste entend endosser le statut de refondateur de Rome, tout en tenant Romulus à distance.

822 Pour le commentaire de ces termes, voir R. Étienne, *Le siècle d'Auguste* (2^e édition, Paris, Armand Colin, 2014), pp. 30-34.

n'est plus un magistrat. Il refuse la dictature, la censure à vie et le consulat perpétuel que souhaitent lui décerner le Sénat et le peuple romain. En contrepartie, il obtient la confirmation officielle de la puissance tribunicienne le 1^{er} juillet 23. En tant que patricien, il ne peut pas être tribun de la plèbe. Néanmoins, il a en main tous les pouvoirs des tribuns tels que le *vetō* sur les magistrats, le droit de convoquer le Sénat, celui de proposer des lois, ou encore la sacrosainteté et l'inviolabilité : puisqu'elle est supérieure à celle des tribuns de la plèbe, c'est une puissance qui s'exerce à la fois à Rome et dans tout l'empire. La puissance tribunicienne, l'*imperium* et l'*auctoritas* constituent dès lors les trois piliers du principat augustéen.

À la tête de ce nouveau régime, Auguste entreprend de réformer la société romaine en profondeur. Le retour à la morale des Anciens, le renforcement de la cohésion du corps social ainsi que le service de l'État sont les trois lignes directrices majeures de son projet. Soucieux de conserver l'ordre moral, il condamne, en 18, le célibat et l'adultère féminin et octroie aux pères de famille de nombreux avantages. Quant à l'affranchissement des esclaves et au don de la citoyenneté aux pérégrins, l'empereur les contrôle et les limite fortement.

On assiste également à l'ébauche d'un ordre sénatorial qui n'existait pas tel quel sous la République. En cohérence avec la diminution du nombre de sénateurs, Auguste interdit le port du laticlave aux descendants de chevaliers : seuls les fils de sénateurs sont autorisés à le revêtir et peuvent donc prétendre à un siège au Sénat. En outre, entre 18 et 13, une nouvelle mesure est prise : ces fils de sénateurs doivent payer un cens. Un million de sesterces est alors requis. Pour ceux dont le père n'a pas exercé la fonction de sénateur, le *ius honorum* est obligatoire ; en plus du cens et d'un nom honorable, il permet de se présenter comme candidat à la première magistrature. En ce qui concerne les magistrats et les comices, Auguste organise des élections régulières à partir de 28 ou 27. Il parvient à les contrôler grâce à la *nominatio*⁸²³ et à la *commendatio*⁸²⁴. L'ordre équestre, quant à lui, conserve en majorité les traits qui le définissaient déjà sous la République : cens de 400 000 sesterces, obligation d'être citoyen romain, défilé annuel le 15 juillet. La nouveauté offerte par le régime consiste en quelques fonctions, réservées aux chevaliers afin de leur ouvrir des perspectives de carrière : des postes de gouverneur de province dans les Alpes maritimes ou en Sardaigne, des commandements de flotte de guerre ou encore des charges administratives en Égypte dans la mesure où aucun sénateur n'a le droit de s'y établir.

823 La *nominatio* correspond au fait que le magistrat chargé de l'élection accepte la candidature proposée.

824 La *commendatio* consiste en la recommandation faite par l'empereur lui-même.

Puisque Auguste tient son pouvoir impérial du triomphe militaire de 29, il est naturel que l'armée soit au centre de ses préoccupations. Après Actium, les effectifs se révèlent trop élevés par rapport aux besoins de l'empire romain. On assiste alors à la démobilisation d'anciens soldats afin de céder la place aux nouvelles recrues, sans toutefois mécontenter les premiers. Jusqu'en 13, les vétérans reçoivent des terres et prennent place dans des colonies en Italie, en Narbonnaise ou dans la péninsule Ibérique. Par suite, la compensation se fait surtout par le versement d'une solde. En outre, la sécurité de l'empire est assurée par la formation d'une armée permanente, principalement recrutée parmi les citoyens, composée de vingt-huit légions et aidée dans ses manœuvres par des unités auxiliaires de 500 ou 1000 hommes. Auguste se préoccupe également de sécurité maritime : il crée deux flottes à Misène et à Ravenne pour assurer la protection de l'Italie, deux autres flottes en Égypte et en Syrie et enfin, des flottilles fluviales pour protéger les frontières.

À Rome, dès 27 ou 26, on compte neuf cohortes prétoriennes au service du *princeps*, postées dans les cités du Latium. Vers 13, trois cohortes urbaines sont créées à leur tour : sous le commandement du préfet de Rome, la protection des citoyens est garantie⁸²⁵. Ces troupes peuvent également, en cas de déficit numéraire dans l'armée, devenir des troupes combattantes.

Les débuts du principat augustéen sont également marqués par une volonté de conquête et de pacification. L'attention d'Auguste se porte en particulier sur quatre fronts. L'Afrique et l'Égypte d'abord : en 29-27, C. Cornelius Gallus, premier préfet d'Égypte met fin à une insurrection dans le Sud. Un accord est conclu avec les Éthiopiens de Nubie : ces derniers reconnaissent le protectorat romain. En 22, alors que les Éthiopiens attaquent de nouveau, les Romains ripostent par l'organisation d'une marche militaire appelée la Dodekaschène. Cette action assure à l'Égypte une paix qui durera plus de 250 ans. L'Est ensuite : après l'annexion de la Galatie en 25, le roi des Parthes rend à Auguste, en 20, les enseignes prises à Crassus et à Marc-Antoine. La même année, on assiste au couronnement du roi d'Arménie Tigrane II par Tibère : cela permet l'installation d'un royaume client de Rome dans une zone initialement instable, troublée par de nombreux conflits. À l'Ouest, entre 29 et 19, des campagnes militaires sont organisées dans la péninsule Ibérique, surtout contre les

825 Par-delà la nécessité de protection de ses concitoyens, Auguste accordait une grande importance au bonheur de ces derniers. Voir R. Étienne, *op. cit.*, p. 36 : l'empereur « se sent investi d'une mission, celle de pourvoir au bonheur de ses contemporains, puisque l'État républicain n'avait pu remplir cette mission essentielle, qui est une opération-survie ». Horace insiste sur le rôle de « sauvegarde (*tutela*) » (*Carm.* IV, 14, 43) du *princeps* pour Rome et l'Italie.

Cantabres et les Astures. Bien que vingt-et-une nouvelles colonies militaires aient été fondées, la rudesse des batailles est telle que trois légions sont nécessaires pour pacifier complètement la région. Enfin, la frontière danubienne : en 29-28, le contrôle du Bas-Danube est amorcé. C'est en 15 qu'un changement en profondeur s'opère : Drusus et Tibère empêchent toute manœuvre des Rhètes. S'ensuit alors l'extension de l'empire jusqu'au Haut-Danube, la création de la province de Rhétie et l'annexion du Norique, alors transformé en province.

Auguste va également métamorphoser le visage de la Ville. Afin de créer un harmonieux accord avec la majesté qu'a acquise le pouvoir impérial aux yeux des provinces, il embellit Rome dans le dessein de lui conférer le titre de plus belle ville du monde. D'un côté, les monuments usés par le temps, dégradés par les guerres civiles ou demeurés inachevés sont restaurés et terminés. De l'autre, de nouveaux bâtiments qui visent à illustrer la grandeur du principat et à célébrer la paix viennent orner la capitale⁸²⁶. L'urbanisme vise à l'exaltation du pouvoir augustéen. Se manifeste la confusion de l'espace privé, appartenant au *princeps*, avec l'espace public. L'aménagement porte essentiellement sur quatre secteurs de Rome : le Forum romain, le Palatin, le Champ de Mars et le Forum d'Auguste. C'est ainsi qu'il fait reconstruire, sur le Forum romain, la basilique Julia, largement détruite par un incendie. À partir de 15 est construit, en l'honneur de Livie, à la limite du quartier populaire de Subure et proche de l'Esquilin, un portique qui porte le nom de son épouse et au centre duquel se trouve le petit temple de la *Concordia Augusta*. Enfin, en 13, lorsqu'il revient, après trois ans d'absence au cours desquels il a pacifié et organisé les provinces d'Hispanie et du sud de la Gaule, il donne l'ordre d'édifier, sur le Champ de Mars, l'*Ara Pacis*, monument qui témoigne de la paix qui règne désormais à Rome. Ces aménagements créent de profonds bouleversements pour la Ville. Néanmoins, il est remarquable qu'ils visent au respect d'une tradition : le *pomoerium* n'est en aucun cas déplacé, les portes et les tours de la muraille Servienne sont restaurées.

Cette tendance se lit également dans la politique religieuse menée par le *princeps*. Respectueux du passé, il met en place une œuvre de restauration et de rénovation. Concernant la restauration, il décide de prendre en charge la majorité des sacerdoce afin de leur redonner leur éclat d'antan. Sous son principat, bon nombre de temples sont restaurés et des rites désuets, remis au goût du jour. Pour ce qui est de la rénovation, Auguste va mettre le contenu de ses réformes en regard des divinités idoines : c'est ainsi que les distributions frumentaires

826 Voir Suétone, *Aug.*, XXVIII.

seront associées aux cultes d’Ops et de Cérès ou encore que la célébration de l’ère de la jeunesse correspondra au culte des Dioscures. Certaines divinités, importantes quant au rôle potentiel qu’elles ont à jouer en politique, occupent les premiers rangs : c’est le cas de Vesta, de Mars, de *Venus Genitrix*, ou encore d’Apollon.

Auguste manifeste un réel souci de la question religieuse et lui donne une place importante en contribuant lui-même à l’écriture du mythe de la Rome augustéenne⁸²⁷. En effet, en tant que fils adoptif de Jules César, Auguste fait partie de la *gens Iulia* qui déclare descendre de Vénus⁸²⁸. Lorsqu’il prend, le 16 janvier 27, le surnom d’*Augustus* – qui, par sa racine *aug-* (la même que le verbe *augere* ou le substantif *augur*) connote un accroissement, une élévation⁸²⁹, généralement dans un contexte religieux –, le prince revêt, avec subtilité, une aura plus qu’humaine, qui tend à le rapprocher du divin⁸³⁰. Comme le rappelle R. Étienne, « le terme *augustus* implique de puissants rapports avec la divinité. Il est un synonyme de *sanctus* et de *diuinus* »⁸³¹. Son inscription dans le testament de César en tant que fils adoptif⁸³² donne à Octave l’opportunité de se proclamer officiellement, en 40-39, Caius César, *Divi Caesaris Filius*, « fils de César divinisé ». Sans doute cette affirmation de descendre de César divinisé ouvre-t-elle la voie à une divinisation posthume, une apothéose future.

827 Nous ne partageons pas l’avis de F. Hurlet (*op. cit.*, p. 159) qui affirme que le mythe d’Auguste est né à son décès, en 14 après J.-C. Pour nous, c’est tout au long de son principat que son mythe s’est construit et écrit, à la fois par lui-même, mais aussi par des poètes comme Virgile et Horace. Voir *infra*, chapitre 1, pp. 275 sqq.

828 La *gens Iulia* ne s’est pas montrée novatrice en se revendiquant de la descendance d’une déesse. Les pharaons et souverains des royaumes hellénistiques ont, par le passé, légitimé leur pouvoir en prétendant descendre de divinités.

829 HOLLARD, V., « La fonction politique du poète dans la cité à l’époque d’Auguste : l’exemple d’Horace (*Odes* et *Carmen Saeculare*) dans B. Delignon, N. Le Meur, O. Thévenaz (dir.), *La poésie lyrique dans la cité antique. Les Odes d’Horace au miroir de la lyrique grecque archaïque*, Lyon, De Boccard, Collection Études et Recherches sur l’Occident Romain, 2016, pp. 49-62. La commentatrice indique que l’idéologie du régime augustéen repose sur une conception hellénistique bien connue des Romains depuis le II^e siècle avant J.-C. et reprise par Cicéron au siècle suivant, celle de l’homme providentiel : « il a quelque chose à voir avec le monde des dieux et est prédestiné à sauver la cité des guerres civiles et à la refonder ». (pp. 50-51).

830 Ce surnom diffère du titre de *princeps* : il n’aurait pas été donné à Auguste lors d’un événement précis ou à une occasion particulière, dans la mesure où il désigne simplement le fait que « Auguste devint par ses actions le premier des citoyens auquel incombait la direction des affaires publiques » (F. Hurlet, *op. cit.*, p. 94).

831 ETIENNE, R., *op. cit.*, p. 40. Il précise que, pour Tite-live, le mot grec correspondant est « Σεβαστός qui dérive du verbe σέβομαι signifiant révéler. Il exprime pour les Grecs la grandeur religieuse et la sainteté ; et pour Tite-Live *augustus* s’oppose à *humanus* ».

832 Comme le souligne F. Hurlet (*op. cit.*, pp. 43-44), c’est un statut qui a mis du temps avant d’être reconnu. En effet, l’adoption testamentaire nécessitait la ratification par une loi votée par les comices curiates. Toutefois, cette « formalité juridique » a été utilisée par Marc-Antoine comme « élément de blocage », dans la mesure où il n’avait pas du tout intérêt à ce qu’Auguste soit reconnu comme l’héritier légitime de César. C’est un an plus tard, le 19 août 43 avant J.-C., lorsque les événements tournent en faveur d’Octave, que le testament est ratifié et qu’il est officiellement reconnu comme étant le fils adoptif de Jules César.

En outre, le caractère exceptionnel du principat et de la personne d'Auguste favorise l'instauration de ce que nous appelons aujourd'hui « un culte impérial »⁸³³. Toutefois, la pratique romaine s'opposant à la divinisation d'une personne de son vivant⁸³⁴, le « culte impérial » se gardera d'aller à l'encontre de cette interdiction. Il ne s'agit pas d'un culte que le *princeps* aurait exigé pour lui-même, mais il tire son origine du serment prêté conjointement à Octave en 32 (*conjuratio*) par l'Italie et les provinces d'Occident : les Italiens comme les provinciaux s'en remettent à leur chef et acceptent de mourir pour celui qui a pour dessein de soumettre l'Orient.

C'est d'ailleurs dans les terres orientales qu'on assiste à la première organisation d'un tel culte. En effet, dans le monde hellénistique, des honneurs divins ont été rendus à des rois, à des héros ou encore à des hommes ayant joué un rôle politique important pour leur cité. Nous savons que des Romains ont été honorés par des cités grecques : c'est le cas notamment de Mucius Scaevola ou de Jules César. Le nom d'*Augustus* a d'ailleurs été proposé par L. Munatius Plancus alors même qu'il revenait de la cour d'Alexandrie. En 29, Octave autorise des « Grecs » – à savoir des habitants d'Asie et de Bithynie qui n'étaient pas Romains – à lui dédier un temple, l'un à Pergame, l'autre à Nicomédie⁸³⁵. S'il prend bien soin de tenir les Romains qui résident dans ces contrées à l'écart de ce culte, il autorise, la même année, la construction de deux temples à Éphèse (Asie) et à Nicée (Bithynie) : l'un est dédié à Rome et l'autre, à Jules César divinisé. Il montre ainsi qu'il ne considère pas sa personne vivante comme un objet de culte.

Le 16 janvier 27, lors de la séance du Sénat qui a attribué à Octave le surnom d'*Augustus*, un tribun de la plèbe se dévoue au *princeps*, à la mode des Ibères⁸³⁶, et exhorte ses concitoyens à le suivre. En Occident, c'est d'ailleurs dans la péninsule Ibérique qu'est élevé le premier autel municipal en l'honneur d'Auguste.

833 HURLET, F., *op. cit.*, p. 92 : « On regroupe sous le vocable de culte impérial diverses manifestations publiques qui remontent au principat d'Auguste et prirent des formes spécifiques selon qu'elles eurent lieu à Rome ou dans les provinces et qu'elles concernèrent ou non des citoyens romains ». J. Scheid précise, dans son article « L'empereur romain, un mortel parmi les dieux » (*Dossiers d'archéologie* n°405, mai / juin 2021, pp. 6-10), que c'est une religion dans laquelle n'intervient pas la notion de foi. Les Romains ne croyaient pas qu'Auguste était un dieu et ce, même après sa mort et son apothéose. Ce que nous appelons aujourd'hui le « culte impérial » consiste en le respect et l'accomplissement de rites qui visent à célébrer l'empereur et à le rapprocher des dieux.

834 *Ibid.* : ce n'est que le 17 septembre 14 après J.-C., à la mort d'Auguste, que le Sénat lui octroie officiellement le statut de *diuus* et la mise en place de rites spécifiques rendus par un flamme et des *sodales*, dans un temple qu'il fallait encore construire.

835 *Cf.* : Dion Cassius, LI, 20, 7.

836 Voir R. Étienne, *op. cit.*, p. 43. Il renvoie à Dion Cassius, LIII, 20.

Dans l'Occident romain, le « culte impérial » va essentiellement prendre deux formes : le culte du Génie impérial et celui des vertus impériales⁸³⁷, dont on retrouve une partie sur le bouclier que le Sénat et le peuple romain ont offert à Auguste en 27. Le premier culte va prendre appui sur celui du *Genius* que J. Scheid désigne comme « le double divin [d'un être], la forme divine de ses capacités d'action »⁸³⁸. Dès qu'Octave rentre à Rome après Actium, le Sénat vote un décret : une libation à son *Genius*, par l'encens et le vin, est accordée dans les banquets qu'ils soient d'ordre public ou privé⁸³⁹. Durant le principat, des statues ont été installées dans des salles de forum ou de lieux de culte afin de permettre d'honorer le *Genius* de l'empereur ainsi que celui des membres de sa famille de leur vivant. Le culte du *Genius* permet au *princeps* de contourner l'interdiction qu'il a lui-même prononcée de se voir offrir un culte à Rome et en Italie alors qu'il était en vie. Certes, le *Genius Augusti* prend son ancrage dans la dimension privée de la tradition romaine. Toutefois, comme le souligne R. Étienne, « il s'adresse à un homme qui a le privilège d'être le fils d'un être divinisé, d'un dieu : il dépasse de loin le contenu domestique de la tradition romaine et assume, puisque Auguste prétend descendre en ligne directe des dieux, une totale universalité »⁸⁴⁰. En ce qui concerne le culte des vertus impériales, dès le début du principat, des autels et des temples sont édifiés en l'honneur de *Victoria Augusta*⁸⁴¹, de *Fortuna Redux*⁸⁴² ou encore de *Pax Augusta*⁸⁴³. « L'une des divinisations les plus fréquentes du pouvoir d'une divinité était celle de son *numen*, un terme qui signifie non pas 'divinité', mais 'puissance divine' »⁸⁴⁴. En parallèle des cultes qui ont été rendus aux divinités, liés à la puissance ou aux résultats de l'action d'Auguste, est rapidement apparu le culte du *numen Augusti*. C'est là un privilège

837 SCHEID, J., *op. cit.* [2021], pp. 8-9. À ces deux types de cultes va s'ajouter celui de la divinisation de l'empereur qui verra le jour dès la mort d'Auguste, en 14 après J.-C.

838 *Ibid.*, p. 8. Aussi tout être humain, toute divinité, toute institution ou encore tout lieu étaient-ils considérés comme possédant un Génie.

839 *Cf.* Dion Cassius, LI, 19, 7. Plus tard, ce culte deviendra culte d'État avec sacrifices, ce qui n'était pas le cas à ses débuts. Toutefois, dans la mesure où elle semble avoir profondément heurté les sénateurs romains, cette pratique a été interrompue dès le règne de Vespasien.

840 ETIENNE, R., *op. cit.*, p. 45.

841 En 27 avant J.-C., dans la Curie du Sénat, est édifiée une statue de *Victoria*, témoin des victoires militaires remportées par Auguste. Tous les sénateurs sont tenus de lui offrir une libation à leur entrée dans le monument.

842 En 19 avant J.-C., un autel et un culte en l'honneur de *Fortuna Redux* célèbrent le retour d'Orient d'Auguste au 1^{er} mille de la Via Appia.

843 C'est le cas en 13 avant J.-C., après les victoires remportées par Auguste et la paix qu'il a su instaurer en Gaule et en Hispanie. D'autres vertus impériales (par exemple, la *Providentia Augusta*, la *Concordia Augusta* ou encore la *Felicitas Augusta*) ont été célébrées dans la suite du règne d'Auguste, par-delà la composition des *Odes* d'Horace.

844 SCHEID, J., *op. cit.* [2021], p. 9.

propre à l'empereur, qu'il ne partage avec aucun de ses concitoyens, contrairement au culte du *Genius*.

Si Auguste prend bien soin, par les cultes rendus à son *Genius* et à son *numen*, de ne pas être célébré comme un dieu vivant par les Romains, il n'en demeure pas moins que le « culte impérial » repose sur un certain nombre d'ambiguïtés. En effet, Rome est bel et bien célébrée sous les traits d'une *dea*, d'une divinité. Or, Rome et Auguste se confondent bien souvent⁸⁴⁵ et les cultes dédiés à la déesse Rome se superposent fréquemment à ceux du *princeps*⁸⁴⁶.

Rome, Auguste et Horace

En effet, les destins de Rome et d'Auguste sont intrinsèquement liés, à tel point que l'époque marquée par le règne du *princeps*, symbole d'âge d'or et de renouveau, a été nommée *saeculum augustum*⁸⁴⁷. L'histoire du principat romain et de la Rome augustéenne s'écrivent de manière conjointe et c'est ensemble qu'ils vont entrer dans l'éternité sous le stylet du poète Horace. Aussi le *uates lyricus* aurait-il pu s'adresser en ces termes à Rome et à Auguste :

*Fortunati ambo ! Si quid mea carmina possunt,
nulla dies umquam memori uos eximet aeuo,
dum domus Aeneae Capitoli immobile saxum*

845 « Rome, c'est moi, aurait pu dire Auguste ». (R. Etienne, *op. cit.* [2014], p. 47).

846 Nous pouvons prendre pour exemple la construction d'un même monument, à Samos en 19 avant J.-C., à *Dea Roma* et à Auguste. Bien que cela ne se soit pas produit au cours de la rédaction des *Carmina* horatiens, notons que le vœu d'un autel du Confluent à la déesse Rome et à Auguste a été formulé en 12, pour être consacré en 10 avant J.-C en tant qu' « autel des trois Gaules ». Même s'ils ne se déroulent pas à Rome, ces cultes sont intéressants pour notre réflexion.

847 ETIENNE, R., *op. cit.*, p. 10. Le mot *saeculum* – à l'instar d'*aetas* – peut être utilisé au sens d'« époque », mais il désigne aussi « les hommes qui ont vécu ensemble pendant une période » et peut être traduit par « génération ». Le fait qu'Auguste ait donné son nom à un *saeculum* témoigne de l'empreinte qu'il a laissée, par l'exercice de son pouvoir, et sur Rome et sur son temps, jusqu'à en prendre possession. R. Etienne précise : « Si l'on pense à une nouvelle signification – période de cent ans ou plutôt de cent dix ans, limite de la vie humaine – *saeculum* évoque toute une pensée astrologique, toute une série de spéculations sur la succession et le retour des âges qui voyaient en l'avènement d'Auguste le début d'une ère nouvelle, qui liaient le destin de Rome à l'âge d'or renaissant, et la jeunesse retrouvée de Rome à la jeunesse de ce *puer* promis par les dieux à l'Empire ».

*accolet imperiumque pater Romanus habebit*⁸⁴⁸.

Bénis des dieux l'un et l'autre ! Si mes chants ont quelque pouvoir, aucun jour ne vous fera sortir de la mémoire des âges, tant que la maison d'Énée s'appuiera sur le roc immobile du Capitole et que le maître romain conservera l'empire. [Traduction J. Perret]

Dans ces vers de Virgile qui débutent par un doute poétique plus conventionnel que sincère, le narrateur s'adresse, au détour d'une intervention inopinée, à ses héros, Nisus et Euryale, dont l'amitié et le lien indéfectibles (*Fortunati ambo, uos*) les conduiront à trouver une mort commune. S. Franchet d'Espèrey souligne que ces vers où le poète dit « je » sont porteurs de nouveauté dans le cadre de l'épopée, dans la mesure où on les rencontre d'ordinaire dans le proème ou dans les invocations à la Muse, pour introduire une nouvelle partie. Ils correspondraient ici à une finale d'épopée (*sphragis*) marquant l'achèvement du *carmen* visant à célébrer Nisus et Euryale en leur offrant la gloire (*kleos*) et l'immortalité. En outre, le poète, au lieu de revendiquer l'obtention, grâce à ses *carmina*, de l'immortalité pour lui-même, comme cela est attendu dans une épopée, la promet à ses personnages. Ce don de l'éternité, « est normal dans une ode, destinée précisément à assurer l'immortalité de celui qui est loué ; mais cette louange est alors l'objet même du poème et le personnage célébré en est aussi le dédicataire, voire le commanditaire »⁸⁴⁹. En s'adressant à ses personnages au futur (*eximet, accolet, habebit*), le poète épique leur assure que l'avenir se souviendra d'eux (*memori aevo*). Et en faisant mention de la roche du Capitole (*Capitoli immobile saxum*) et du Sénat (*Pater Romanus*), le poète ancre, dans un présent d'énonciation, ses vers dans l'époque augustéenne : « L'idée générale est donc que la fortune des deux amis (*fortunati*) restera dans la mémoire des siècles (*memori aevo*) grâce au *carmen* du poète (*mea carmina*) pour une éternité qui n'est autre que celle de l'empire qui commence »⁸⁵⁰.

La fonction célébrative de l'épopée rejoint ici la lyrique : ces vers auraient aussi bien pu être écrits par Horace pour affirmer le lien intrinsèque existant entre les destins d'Auguste et de Rome. Ayant légitimé par son statut de *uates* la fonction civique de la poésie lyrique à Rome, Horace peut désormais chanter le *princeps* et la Ville et donner à ses *Odes* le pouvoir de les inscrire dans l'éternité. À l'autorité des modèles grecs qu'il imite, au *genus mixtum*

848 Virgile, *Aen.* IX, 446-449.

849 FRANCHET D'ESPEREY, S., « Vos quoque sacrati » in *La poétique, théorie et pratique – XV^{ème} Congrès international et quinquennal de l'association Guillaume Budé* (pp. 632-646), Faculté des Lettres, Langues et Sciences Humaines d'Orléans-La-Source, août 2003. Voir p. 633 pour la citation.

850 *Ibid.*, p. 635.

qu'il a mis au cœur de la composition de ses *Carmina*, il ajoute alors une autre dimension. Mais selon quelles modalités ? Comment faire de Rome et d'Auguste des fragments d'éternité en composant avec le mythe politique que l'empereur lui-même a édifié ?

Ce don de l'éternité que le poète lyrique accorde à Rome et à Auguste suscite aussi la question suivante : que retire le poète pour lui-même de ce statut si particulier ? Relisons le *Fortunati ambo*, cette fois sous le prisme de la réciprocité. Ne peut-on y voir – comme S. Franchet d'Espèrey le fait pour l'*Énéide* – que « l'affirmation d'une immortalité, ou du moins d'une permanence dans la mémoire (*nulla dies...aeuo*), est indissociable du poème qui la porte (*si...quid*) et du temps de l'empire (*dum...habebit*) »⁸⁵¹ ? Horace n'est-il pas considéré par Auguste lui-même comme un *uates* hautement soucieux de moralité, comme l'un des meilleurs intermédiaires entre les hommes et les dieux pour célébrer son *auctoritas* et le faire entrer dans l'éternité ? Et lui donner l'opportunité de l'immortaliser dans son œuvre, n'est-ce pas se montrer soucieux qu'il inscrive son nom de poète dans l'éternité de la Rome augustéenne aussi bien que dans la chaîne des *uates lyrici* ? C'est à ces questions que nous essaierons de répondre dans les deux chapitres de cette partie.

851 *Ibid.*

Chapitre 1 : Rome, Auguste et la dynastie, fragments

d'éternité dans les *Odes*

Auguste a le souci de l'image qu'il renvoie au monde romain et de ce qu'il va laisser dans la mémoire des générations. Aussi s'emploie-t-il à édifier, dès les débuts de l'empire, un mythe politique⁸⁵² dans lequel Rome connaît, grâce au *princeps*, une ère nouvelle, un nouvel âge d'or⁸⁵³. Ce mythe politique, où l'on retrouve Rome et Auguste, s'équilibre entre passé et présent. Pour Rome, le mythe est celui de la *res publica restituta* où la cohabitation entre le respect des valeurs morales passées et les changements politiques est rendue possible grâce à la paix romaine. V. Hollard précise : « C'est ainsi qu'Auguste restaurera la religion traditionnelle tout en instaurant progressivement le culte impérial, affirmera sa monarchie militaire, tout en permettant aux institutions de fonctionner à nouveau normalement, fera du peuple la source de la légitimation de son pouvoir tout en affirmant une forme d'*arbitrium Principis* [...] »⁸⁵⁴. Pour Auguste, le mythe est celui de l'homme providentiel destiné à sauver Rome et à lui offrir une refondation. Ce mythe repose sur sa généalogie divine, notamment au travers des figures de Vénus et du *divus Caesar*, et constitue un fondement légitime pour l'instauration du « culte impérial ».

Ce détour par le passé allié à un ancrage profond dans le présent et à un regard indéniablement tourné vers l'avenir, nous le retrouvons dans la démarche poétique d'Horace. Le poète adopte le même geste de valorisation du passé dans le désir d'en faire quelque chose de nouveau. À l'imitation des œuvres des auteurs grecs, le *uates* ajoute des accents nouveaux et profondément romains, eux aussi marqués par le respect du *mos maiorum*. Face à une telle superposition de la démarche politique d'Auguste et de la démarche poétique d'Horace, les commentateurs se sont souvent interrogés quant à un autre statut possible pour ce dernier : celui d'un poète de propagande. Si l'on prend le mot « propagande » dans son premier sens, à savoir une « propagation, une diffusion à large échelle d'une idéologie, alors indéniablement Auguste contribua à la mise en place d'une propagande politique », ainsi que l'écrit V.

852 Voir l'article de G. Sauron, « Mythe et pouvoir : la mystification augustéenne », in le catalogue de l'exposition « Moi, Auguste, Empereur de Rome... », pp. 32-33, Grand Palais, Paris, RMN, 2014.

853 Voir l'article de C. Parisi Presicce, « L'avènement d'un nouvel âge d'or », in le catalogue de l'exposition « Moi, Auguste, Empereur de Rome... », pp. 162-167, Grand Palais, Paris, RMN, 2014.

854 HOLLARD, V., *op. cit.*, p. 58.

Hollard⁸⁵⁵. Mais si on l'entend comme une censure qui aurait contraint et muselé la voix d'auteurs dont les idées se seraient éloignées de celles du pouvoir, il y a davantage matière à débat⁸⁵⁶. Pour ce qui est d'Horace, il est difficile de savoir si ses *Carmina* peuvent être interprétés comme une œuvre de propagande ou s'ils émanent de la seule sincérité du poète. Il est vrai qu'une distinction doit être opérée entre le premier recueil, qui comporte les trois premiers livres et qui a été publié en 23 avant J.-C, et le quatrième livre des *Odes* écrit à la demande expresse d'Auguste et paru en 13 avant J.-C, quatre ans après que le *princeps* a commandé à Horace le *Carmen Saeculare*. Le contexte d'écriture et le ton du poète du livre IV n'ont rien de comparable avec ceux des livres I à III : il s'agit d'une œuvre de commande dans laquelle on lit le rapprochement du poète avec l'empereur auquel il s'adresse, notamment dans l'*Ode* IV, 5, avec beaucoup d'affection. Toutefois, Horace n'expose jamais explicitement, dans ses vers, le contenu des réformes augustéennes avec l'idée de mener son lecteur à y adhérer. De fait, « plutôt que de se demander si Horace fit ou non fonction de poète de propagande, il semblerait plus judicieux de nous recentrer sur la nature poétique de son œuvre »⁸⁵⁷.

Si Auguste convoque le mythe politique pour graver son pouvoir et son régime dans le marbre, c'est aussi la démarche qu'adopte Horace dans sa poésie. Loin de seulement rechercher (quel que soit son degré de sincérité), à travers ses *carmina*, l'adhésion du peuple aux réformes du *princeps*, le poète a aussi pour dessein de rendre Auguste et la Rome augustéenne éternels. Et pour cela, l'élément qu'il va ajouter à l'autorité des modèles grecs imités et au *genus mixtum* mêlant inspirations légère et élevée, c'est le mythe poétique. Celui-ci a cet avantage de pouvoir être compris de tous les lecteurs générationnels, *docti* ou non, mais également de traverser les générations pour toucher un lectorat plus éloigné dans le temps, et peut-être dans l'espace. Il prétend à l'universalité autant qu'à l'éternité. L'imaginaire poétique se superpose alors à l'imaginaire politique. Le mythe poétique n'est

855 *Ibid.*, p. 54.

856 J.-M. Roddaz (« Auguste et la transmission du message idéologique » dans Bresson A. – Cocula A.-M. – Pébarthe C. (éd.), *L'écriture politique du pouvoir*, Bordeaux, Ausonius, 2005, pp. 35-44) ne croit pas qu'une propagande officielle ait été mise en place sous Auguste. Il le justifie par le fait que le *princeps* a instauré une communication unilatérale entre le peuple et lui. G. Flamerie de Lachapelle (*Clementia. Recherches sur la notion de clémence à Rome, du début du I^{er} s. a.C. à la mort d'Auguste*, Bordeaux, Ausonius, 2011, p. 145) considère, quant à lui, que le *princeps* utilise la poésie comme moyen de propagande afin de diffuser les idées de son régime et qu'il n'hésite pas à « procéder à de grands autodafés d'ouvrages insolents, comme celui de Labiénus ». Les deux interprétations ont leur intérêt et leur justification. Toutefois, nous sommes d'avis, avec J.-M. Roddaz, que, pour la première période du règne d'Auguste au cours de laquelle Horace a composé ses *Odes*, une telle propagande n'a sans doute pas eu cours.

857 HOLLARD, V., *op. cit.*, p. 58.

donc pas seulement un vecteur de diffusion du mythe politique édifié par Auguste. Puisqu'il place Rome et le *princeps* au-dessus de tout, il est surtout pour eux un vecteur d'éternité.

Aussi, dans ce chapitre⁸⁵⁸, nous analyserons quels mythes sont liés, dans les *Odes* d'Horace, à la construction de la Rome éternelle, entendue à la fois en tant qu'*Vrbs* et en tant qu'empire. Ensuite, pour définir la place qu'Horace offre à Auguste dans son mythe poétique, nous nous appuierons sur la hiérarchie définie par Plutarque, qui s'inspire d'une lecture d'Hésiode dans *De la disparition des oracles* 415b⁸⁵⁹: les dieux, les *daimones*, les héros et les hommes. Enfin, la question successorale étant un point essentiel pour qui vise l'éternité⁸⁶⁰, nous étudierons à travers quels mythes le poète présente les éventuels successeurs d'Auguste, alors même que son principat est loin d'être achevé.

858 Le mouvement de réflexion de ce chapitre doit beaucoup à la thèse de M. Schilling, *Rome et le prince dans les Odes d'Horace : construction d'une mythologie impériale romaine*, Littératures, Université de Strasbourg, 2018. Français. ffNNT : 2018STRAC028ff. Fftel-02076319.

859 Voir LEVY, C. (textes réunis et présentés par), *Devenir dieux, Désir de puissance et rêve d'éternité chez les Anciens*, précédé d'un entretien avec John Scheid, Les Belles Lettres, Paris, 2010, p. XVII et p. 97.

860 Toute la subtilité d'Auguste repose sur la recherche de l'*optimus princeps* et la fondation d'une dynastie assurant à Rome l'éternité, sans tomber dans le souvenir monarchique et sans aller à l'encontre du *mos maiorum*. Voir R. Etienne, *op. cit.*, pp. 25-28 et F. Hurlet, *op. cit.*, pp. 150-151.

1. Rome, l'éternelle

1.1. L'éternité de Rome *intra muros*

1.1.1. Rome, *Vrbs aeterna*

Dans les *Odes* d'Horace, nous rencontrons d'abord Rome en sa qualité de ville, d'*urbs*. Elle est désignée, au vers 44 de l'*Ode* III, 3 – à l'heure où Junon interdit de relever les murailles troyennes tout en accordant aux exilés de trouver refuge là où bon leur semble – par le syntagme *Roma ferox*, « la fière Rome ». Alors qu'il invite son ami Mécène à quitter la Ville pour venir se reposer des soucis que lui causent les affaires publiques, le poète la qualifie, au vers 12 de l'*Ode* III, 29, de *beata Roma*, « de Rome comblée de tous les biens ». Au vers 13 de l'*Ode* IV, 3, il la nomme *Roma, princeps urbium*, « Rome, première des villes » dont la jeunesse daigne lui accorder une place dans les rangs des poètes inspirés. Toutefois, c'est le *Carmen* III, 5 – qui fait partie des odes dites « romaines » et qu'on date de la fin de l'an 27 avant J.-C. – qui attire particulièrement notre attention. Le poète nomme Rome tout en mêlant imitations, morale romaine et culte dans le dessein de lui conférer une éternité universelle.

Le *Carmen* III, 5 débute ainsi :

*Caelo tonantem credidimus Iouem
regnare : praesens diuus habebitur
Augustus adiectis Britannis
imperio grauibusque⁸⁶¹ Persis⁸⁶².*

Dans le ciel, nous avons toujours cru que c'est Jupiter qui règne, en faisant gronder son tonnerre : ici-bas, c'est Auguste qui sera considéré comme un dieu, lorsqu'il aura réuni à l'empire les Bretons et les Perses redoutables.

861 Voir Horace, *Carm.* I, 2, 22 : *quo graues Persae melius perirent*. En employant cet adjectif pour désigner les Perses, le poète a sans doute en tête la défaite de Crassus en 53 avant J.-C., ainsi que la grande offensive lancée par les Parthes en 40 avant J.-C.

862 Horace, *Carm.* III, 5, v. 1-4.

Dans ces vers qui s'apparentent à un « *motto* », Horace imite l'hymne ithyphallique chanté par les Athéniens pour célébrer Démétrios Poliorcète tel qu'il est rapporté par Douris de Samos (*FgrHist* II 76 F 13). Il a été composé par Hermoclès de Cyzique en 290 avant J.-C., alors que le roi de Macédoine revenait de Leucade et de Corcyre⁸⁶³. Le « *motto* » correspond aux vers 15-19 de la *Collectanea Alexandrina* publiée par Powell que nous reproduisons ici :

Ἄλλοι μὲν ἢ μακρὰν γὰρ ἀπέχουσιν θεοὶ,
 ἢ οὐκ ἔχουσιν ὄτα,
 ἢ οὐκ εἶσιν, ἢ οὐ προσέχουσιν ἡμῖν οὐδὲ ἔν,
 σὲ δὲ παρόνθ' ὀρώμεν,
 οὐ ξύλινον οὐδὲ λίθινον, ἀλλ' ἀληθινόν.

Les autres dieux soit sont loin, soit n'ont pas d'oreilles, soit n'existent pas, soit ne prêtent pas attention à nous, mais toi, nous te voyons bel et bien présent, tu n'es fait ni de bois ni de pierre, mais tu es réel.

Le « *motto* » relève du *modello esemplare*. Horace reprend à son compte l'éloignement des ἄλλοι θεοὶ du panégyrique d'Hermoclès de Cyzique et l'associe à Jupiter qui règne, au loin, dans le ciel (*caelo*). Cet éloignement s'oppose à la présence du roi Démétrios Poliorcète chez le Grec, de l'empereur Auguste chez le Romain. La reprise de la dimension encomiastique du chant hellénistique est l'occasion pour le poète romain de porter l'empereur aux nues et de prophétiser sa divinisation : παρόνθα et ἀληθινόν trouvent un écho en *praesens diuus*. Jupiter Tonant règne sur l'empire céleste, tandis qu'Auguste sera un véritable dieu sur terre⁸⁶⁴, lorsqu'il aura soumis les Bretons et les Perses⁸⁶⁵ et qu'il aura annexé leurs territoires à l'empire de Rome. À cet égard, la place qu'occupe *imperio*, en tête du vers 4, est éloquente : la mention de l'empire est placée au centre de l'ablatif absolu, *adiectis Britannis* d'une part et *grauibusque Persis* de l'autre. L'hégémonie impériale sera amenée à s'étendre aussi bien à l'ouest de Rome, qu'à l'est. De la conquête dépend la divinisation. Rappelons cependant que diviniser un empereur de son vivant est une pratique scrupuleusement interdite à Rome et en

863 CAVARZERE, A., *op. cit.*, pp. 227-228. Voir aussi PASQUALI, G., *op. cit.*, pp. 190 sqq.

864 Cf : Ovid, *Trist.* IV, 4, 20, *quorum hic aspicitur, creditur ille deus*.

865 Pour les projets d'expédition contre les Bretons et les Parthes, voir aussi *Carm.* I, 21, v. 14-15, *Persas atque Britannos*. Après la défaite de Crassus contre les Parthes en 53 avant J.-C. qui a engendré la perte de vingt mille hommes à laquelle il faut ajouter la capture de dix mille prisonniers (voir Plutarque, *Crass.* XXXI, 7), le désir de vengeance est très fort chez les Romains, désireux d'abattre l'ennemi et de récupérer les insignes de Rome.

Italie⁸⁶⁶. En tel contexte, nous pensons qu'Horace reprend à son compte la dimension encomiastique du poème d'Hermoclès de Cyzique, mais qu'il met à distance la permission qui régnait dans la civilisation hellénistique de célébrer un roi comme l'égal d'un dieu durant sa vie. Aussi une première hypothèse pourrait-elle être formulée : les honneurs qui attendent Auguste, après la soumission des adversaires de Rome, seraient ceux que méritent ses actions qui le rapprochent du divin, mais pas ceux liés à sa personne propre. Bien sûr, ce « *motto* » est porteur d'ambiguïté. Celle-ci est d'ailleurs renforcée par l'emploi du terme *praesens* – qui correspond à l'ἐπιφανής grec et décrit donc une présence divine sur terre⁸⁶⁷ – en collocation avec *diuus*. À la lecture de ce syntagme, une autre interprétation, cumulable avec la première, nous semble possible : Horace fait peut-être mention d'une apo théose posthume que les contemporains d'Auguste auraient néanmoins à l'esprit dès 27 avant J.-C. Quoi qu'il en soit, à l'éternité du *princeps* répondra celle de l'*Urbs* et de tout l'empire qu'il aura mis à l'abri des ennemis et du danger.

Ces consonances politiques et militaires, en tête de poème, sont appuyées par l'autre *modello*. En effet, le *modello codice* se lit dans la strophe alcaïque qu'Horace emprunte aux lyriques grecs archaïques et en particulier aux poèmes d'Alcée à l'inspiration civique. Ce *modello codice* permet d'envisager l'imitation comme une transformation et ouvre la voie à une inspiration aux accents plus romains :

*Milesne Crassi coniuge barbara
turpis maritus uixit et hostium,
pro curia inuersique mores !
consenuit socerorum in armis*

*sub rege Medo Marsus et Apulus
anciliorum⁸⁶⁸ et nominis et togae
oblitus aeternaeque Vestae,
incolumi Ioue et urbe Roma ?⁸⁶⁹*

866 C'est Domitien qui sera le premier à se faire déclarer dieu de son vivant.

867 NISBET R. G. M. et RUDD, N., *op. cit.*, p. 83. Voir Virgile, *Egl.* I, 41, *nec tam praesentis alibi cognoscere*.

868 Notons que la forme du génitif attendue est la suivante : *ancilium*.

869 Horace, *Carm.* III, 5, v. 5-12.

Se peut-il que le soldat de Crassus ait vécu, mari couvert de honte, auprès d'une épouse barbare ? Et – ô Sénat et mœurs renversés ! – qu'il ait vieilli sous les armes de ses ennemis dont l'un était devenu son beau-père ? Sous un roi mède, le Marse et l'Apulien ont-ils oublié les anciles, le nom romain, la toge et l'éternelle Vesta, alors que Jupiter et la ville de Rome sont encore intacts ?

Dans ces vers, la question oratoire posée par le poète vise à faire ressortir toute la honte liée au comportement du soldat de Crassus⁸⁷⁰. Oublieux de tout ce qui faisait de lui un Romain et dont il pouvait tirer fierté, il a pris une épouse parmi le peuple ennemi des Parthes : l'ablatif absolu *coniuge barbara* consiste en une explication anticipée de ce qui rend le mari *turpis*. La construction en chiasme vise à souligner que le lien marital avec une barbare est source d'ignominie aux yeux d'un Romain qui a à cœur le respect de sa patrie. En cela, l'emploi du verbe *uixit* est lourd de sens : alors que mourir en combattant l'ennemi aurait pu conférer une gloire éternelle au soldat de Crassus, il a préféré la facilité en vivant une existence vile auprès d'une femme barbare. L'indignation du poète se lit dans l'usage de *pro* qui ouvre une sorte de parenthèse : le renversement des mœurs vise le comportement dégradé des prisonniers qui se sont abaissés à prendre des femmes ennemies pour épouses, et qui ont, de fait, oublié qu'ils devaient être respectueux de la morale des Anciens, du *mos maiorum* sur lequel Auguste fonde une partie de la politique de son régime⁸⁷¹. La mention des *soceri* qui renvoient aux *hostes* deux vers plus haut appuie encore plus la turpitude du lien marital exprimé par *coniuge* et *maritus* : désormais ces individus en sont réduits à partager les rangs de l'armée avec leurs beaux-pères, les Parthes, qu'ils considéraient jadis comme leurs ennemis et sont amenés à combattre contre leurs anciens frères, les Romains.

L'acmé de cette exaspération est donnée à lire dans la troisième strophe. Au vers 9, la collocation des termes *rege* et *Medo* ajoute encore à l'horreur du tableau : la pensée d'être gouvernés par un roi était déjà insoutenable aux Romains, mais, en plus, il s'agit d'un roi parthe auquel le Marse et l'Apulien obéissent désormais. Ces peuples ne sont pas choisis par hasard : le nom des Marses – originaires de l'Italie centrale – rappelle celui du dieu de la guerre et celui de l'Apulien renvoie à la contrée où Horace a grandi. Alors qu'ils ont rallié les rangs ennemis, ils ont de fait oublié tout ce qui faisait d'eux des soldats romains : les anciles –

870 Le soldat de Crassus – dont le singulier possède ici une valeur collective – fait partie des vaincus à la bataille de Carrhes contre les Parthes en -53.

871 Voir l'interprétation de Nisbet et Rudd, *op. cit.*, pp. 84-85, pour la question du renversement du Sénat.

à savoir les douze boucliers de bronze gardés par les prêtres Saliens –, mais aussi le nom romain qui se révèle être l'essence-même d'un citoyen, le reflet de son identité⁸⁷². Dans l'*Énéide* (I, 277), Virgile place d'ailleurs dans la bouche de Jupiter la mention de ce nom romain suivi, comme chez Horace, de celle de la toge, habit des cérémonies officielles et emblème de la *uirtus* et de l'*auctoritas* romaines. L'énumération s'achève sur la déesse du foyer : Vesta. La solennité de sa présence est soulignée par la séquence trois longues / une brève / deux longues⁸⁷³ que le syntagme *aeternaeque Vestae* contient. Le culte est ici simplement suggéré : tout lecteur est cependant à même d'entendre, au travers de l'*arte allusiva*, qu'à la flamme éternelle de la déesse du foyer, entretenue par ses prêtresses, les Vestales⁸⁷⁴, sont associées la sauvegarde et l'éternité de l'*Vrbs* tout entière. Les accents patriotiques du poète se poursuivent au vers 12 où la mention du culte perdure : la ville de Rome, dont le nom est mis en relief en fin non seulement de vers, mais aussi de strophe, est liée à Jupiter, l'un de ses dieux protecteurs. On pense au temple de Jupiter qui s'élève sur la colline du Capitole.

Le *modello codice* est également lisible dans l'histoire et le discours⁸⁷⁵ de Régulus qui occupent onze des quatorze strophes de l'*Ode* III, 5 : après avoir été capturé par les Carthaginois au cours de la première guerre punique, en 255 avant J.-C., il est autorisé, cinq années plus tard, à retourner à Rome. Il a juré qu'il négocierait auprès du Sénat afin de procéder à un échange de prisonniers. Toutefois, il convainc ses membres de ne pas accepter l'accord que l'ennemi propose. Respectueux du serment qu'il a prêté avant son départ, Régulus retourne à Carthage où il est torturé et mis à mort⁸⁷⁶. Notons que chez Horace, il n'est pas question d'un échange de prisonniers, mais d'une rançon à verser pour le retour des soldats romains (*Auro repensus scilicet acrior / miles redibit. Flagitio additis / damnum, v. 25-27*). Comme le soulignent R. G. M. Nisbet et N. Rudd, cette version fait écho au débat qui a suivi la défaite romaine à Cannes en 216 avant J.-C., lors de la deuxième guerre punique⁸⁷⁷. Hannibal a prétendu accepter une rançon en échange des soldats romains qu'il avait faits prisonniers et a envoyé un ambassadeur afin d'exposer sa décision au Sénat. D'après Tite-

872 NISBET, R. G. M. et RUDD N., *op. cit.*, p. 86. Cf : Cicéron, *Leg.* II, 5 et *Phil.* II, 51.

873 Malgré sa solennité, cette séquence reste assez courante dans la lyrique grecque et latine.

874 Cf : Cicéron, *Leg.* II, 20.

875 Comme le soulignent Nisbet et Rudd, le fait d'associer un *exemplum* légendaire à un discours est une des caractéristiques de la poésie lyrique grecque (*op. cit.*, p. 87).

876 Cf : Valère Maxime I, 1, 14 et II, 9, 8 ; Cicéron, *Off.* I, 39 et Sénèque, *Dial.* I, 3, 9.

877 NISBET, R. G. M. et RUDD, N. *op. cit.*, pp. 81-82.

Live qui livre une reconstitution de cet échange (22, 58, 4-6), Torquatus s'est fermement opposé à la proposition du général carthaginois. Certes, il est peu probable que cette version ait paru avant qu'Horace ne compose l'*Ode* III, 5, mais ce dernier a pu la trouver chez certains historiens comme Acilius, Sempronius Tuditanus, Claudius Quadrigarius, ou encore chez Ennius. Les vers 27-28 d'Horace – *Neque amissos colores / lana refert medicata fuco* – présentent en effet des similitudes avec le vers 476 des *Annales* – *quom illud quo iam semel est imbuta ueneno* – qui aurait été prononcé par Torquatus dans le discours d'après Cannes. Il est également possible de rapprocher les paroles qu'Horace prête à Régulus de celles qu'Ennius attribue à Pyrrhus concernant également la proposition d'une rançon en l'échange de prisonniers. Le vers 38 de l'*Ode* III, 5 – *pacem duello miscuit* – peut faire écho aux vers 183-185 d'Ennius : *nec mi aurum posco nec mi pretium dederitis : / non cauponantes bellum sed belligerantes / ferro non auro vitam cernamus utrique*⁸⁷⁸. Cette imitation d'Ennius renforce encore la grandeur morale de Régulus qui fait figure d'*exemplum*, et, plus largement, la dimension civique du poème du *uates* Horace – dont la voix officielle prophétise ici la défaite prochaine des Parthes – et son caractère profondément romain. Le lecteur comprend, en filigrane, que c'est en suivant l'exemple d'un homme tel que Régulus que l'éternité de Rome pourra être assurée.

Dans l'*Ode* III, 5, on lit la présence simultanée du *modello esemplare*, de l'imitation de vers encomiastiques – ceux d'Hermoclès de Cyzique – issus de la poésie hellénistique et du *modello codice*, à travers une imitation de la structure des poèmes de la lyrique grecque archaïque et, en particulier, de ceux d'Alcée. Ce poème, où la dimension civique prédomine, donne à entendre, en son début, une divinisation à venir d'Auguste, puis la nécessité du respect du *mos maiorum* avec l'importance qu'il y a à faire un mariage vertueux et enfin l'*exemplum* de Régulus, notamment à travers le souvenir d'Ennius. En adoptant une attitude aussi digne et vertueuse que celle de Régulus, les Romains – et en premier lieu, Auguste – assureront la pérennité de la Ville. Dans cette ode, nous notons aussi que Rome est présentée de façon implicite, selon la technique de l'*arte allusiva* chère à Horace, comme liée aux cultes de Vesta et de Jupiter. L'*Vrbs* devient fragment d'éternité sous le stylet du poète et c'est une dimension universelle que prend la compréhension de cette immortalité.

878 *Ibid.*

1.1.2. Le Capitole, symbole métonymique de l'éternité de la Ville

Dans l'*Ode* III, 5, la ville de Rome est associée à la divinité de Jupiter et, avec lui, à l'évocation implicite du temple de Jupiter Capitolin. C'est un fait remarquable que, dans ses *Carmina*, Horace mentionne davantage le Capitole pour incarner métonymiquement l'*Vrbs*, que le nom de Rome elle-même. Ainsi la mention de cette colline apparaît-elle à cinq reprises⁸⁷⁹ et traverse-t-elle l'ensemble de l'œuvre lyrique d'Horace⁸⁸⁰ : dans l'*Ode* I, 37, le poète déplore « la ruine insensée du Capitole et les funérailles de tout l'empire » que Cléopâtre prépare (*dum Capitolio / regina dementis ruinas / funus et imperio parabat*, v. 5-7), au vers 42 du *Carmen* III, 3, dans le discours qu'Horace prête à Junon, la déesse consent à ce que le Capitole puisse s'élever avec splendeur (*stet Capitolium / fulgens*, v. 42-43), tant que les murailles de Troie restent à l'état de ruines et que les tombeaux de Priam et Pâris voient les troupeaux bondir sur eux. Notons que la mention de la colline romaine précède celle de *Roma ferox*, v. 44. Dans l'*Ode* III, 24, le poète invite à porter au Capitole – et plus justement à Jupiter Capitolin⁸⁸¹ (*Vel nos in Capitolium [...] mittamus [...]*, v. 45-50) – les pierreries, les perles et l'or qu'il juge inutiles, et de surcroît responsables de la mollesse des esprits. Dans la troisième ode du livre IV, Horace précise que le poète, regardé d'un œil bienveillant par Melpomène, ne trouvera pas sa place au Capitole (*Capitolio*, v. 9) : c'est bien plutôt au vainqueur des Jeux Isthmiques ou au guerrier et au général victorieux qu'il revient d'y être célébrés. Comme dans l'*Ode* III, 3, le nom de la colline précède celui de la ville, qualifiée, cette fois, de *princeps urbium* (v. 13). Nous partageons l'avis de M. Schilling quant au fait que le Capitole occupe « une fonction encadrante » dans les *Odes*⁸⁸². Une évolution de son statut est d'ailleurs lisible depuis le livre I où le poète donne à voir sa vulnérabilité, sa ruine potentielle par la reine d'Égypte jusqu'à devenir le symbole de l'éternité de Rome, puisqu'il concentre les pouvoirs symboliques, civiques et religieux de la Ville⁸⁸³.

879 Nous pouvons même ajouter trois références implicites au Capitole dans les *Odes* I, 2, 3 (*arcus*) ; IV, 2, 35 (*per sacrum cliuum*) et IV, 15, 6, (*nostro Ioui*).

880 Notons, avec M. Schilling (*op. cit.*, p. 97), qu'Horace, en faisant du Capitole un élément central du pouvoir et de l'éternité de Rome, propose une topographie plutôt républicaine de l'*Vrbs*. Tout au long du principat augustéen cependant, la topographie de Rome tendra à avoir le Palatin pour centre.

881 D'après O. Ricoux (Horace, *Odes*, *op. cit.*, p. 241), ce passage ferait allusion à une ample donation offerte par Auguste à Jupiter Capitolin. Cf : Suétone, *Aug.*, XXX.

882 SCHILLING, M., *op. cit.*, p. 96. Cf : Ovide, *Les Métamorphoses*, I, 258 sqq et XV, 866.

883 Le Capitole s'avère aussi un symbole de résistance si l'on pense à son rôle au moment de la prise de Rome par Porsenna et au sac des Gaulois en 390 avant J.-C (cf : Tite-Live, *Ab Vrbe condita*, V, 43-45).

Dans l’*Ode* III, 30 aussi, le poète accorde une place particulière au Capitole. Dans ce poème important de par sa place finale dans le premier recueil comportant les livres I-III des *Carmina* et dont le mètre, l’asclépiade mineur, est similaire à celui du *Carmen* I, 1, le Capitole est présenté, dans son sens premier, comme la tête (*caput*) de la Ville. La question de l’éternité traverse tout le poème et est particulièrement présente dans les vers 1 à 9 où il est question de la colline de Rome :

*Exegi monumentum aere perennius
regalique situ pyramidum altius,
quod non imber edax, non Aquilo inpotens⁸⁸⁴
possit diruere aut innumerabilis
annorum series et fuga temporum.
Non omnis moriar multaque pars mei
uitabit Libitinam ; usque ego postera
crescam laude recens, dum **Capitolium**
scandet cum tacita uirgine pontifex⁸⁸⁵.*

J’ai achevé un monument plus durable que l’airain, plus haut que les Pyramides royales abîmées par le temps⁸⁸⁶ que ne pourraient détruire ni la pluie rongeuse ni l’Aquilon au rythme effréné, ni la suite innombrable des années, ni la fuite des époques. Non, je ne mourrai pas tout entier et la majeure partie de moi-même échappera à Libitine ; moi, je n’aurai de cesse de grandir, toujours jeune grâce à la louange de la postérité, tant que le pontife, accompagné par la vierge silencieuse montera au Capitole.

Dans les deux premiers vers, Horace souligne avec emphase et solennité – notons les trois longues que comporte le verbe *exegi* en tête de poème – que son œuvre poétique est plus à même de traverser les années et d’atteindre l’éternité que ne le peuvent les monuments faits d’airain, pourtant réputé, à l’instar du marbre, comme un matériau solide et apte à affronter les pires intempéries. À cette inscription horizontale sur la frise chronologique des âges, il ajoute la verticalité de la grandeur de son œuvre, qui s’élève plus haut que les Pyramides des rois et

884 Cf : Horace, *Carm.* I, 37, 10 sq. pour qualifier le comportement emporté de Cléopâtre.

885 Horace, *Carm.* III, 30, v. 1-9.

886 Sur ce point de traduction, voir M. Schilling, *op. cit.*, p. 106, 294 n.

reines d'Égypte, amenées à tomber en ruines. Le vers 2 comporte sans conteste un renvoi à la bataille d'Actium remportée par Auguste qui a eu pour conséquences le suicide de Cléopâtre et la chute de son régime monarchique⁸⁸⁷. Dans la mesure où le terme *monumentum* peut désigner la tombe⁸⁸⁸, aussi bien que tout ce qui garde le souvenir, nous pouvons rapprocher ces vers de l'*Ode* IV, 8⁸⁸⁹, elle aussi composée en asclépiades mineurs : le premier recueil de poésie lyrique d'Horace est à présent achevé et c'est un *munus* qui porte en lui le pouvoir d'immortaliser, entre autres, les *summi uiri* qu'il célèbre, bien plus que des patères, des statues⁸⁹⁰, des trépieds en bronze ou encore des inscriptions ne le pourraient.

Le début de cette ode est marqué par un double « *motto* », grâce à la présence conjointe de Pindare et de Simonide de Céos⁸⁹¹. C'est dans le vers 3 que le souvenir des vers 10-14 de la *Sixième Pythique* de Pindare⁸⁹² résonnent à l'esprit du lecteur *doctus* :

(ῥμνων θησαυρός)
 τόν οὔτε χειμέριος ὄμβρος, ἐπακτὸς ἐλθῶν
 ἐριβρόμου νεφέλας
 στρατὸς ἀμείλιχος, οὔτ' ἄνεμος ἐς μυχοῦς
 ἀλὸς ἄξιισι παμφόρω χεράδει
 τυπτόμενον.

(un trésor d'hymnes)

que ni la pluie d'hiver, surmontant une armée envahissante de nuages foudroyants, ni le vent ne pourront jamais pousser dans les profondeurs de la mer, sous les coups d'un tas de boue et de pierres.

887 Pour une influence égyptienne éventuelle sur ces vers, connue d'Horace par le truchement de la poésie hellénistique, voir R. G. M. Nisbet et N. Rudd, *op. cit.*, p. 366.

888 M. Schilling, *op. cit.*, p. 106, souligne que *monumentum* pourrait d'ailleurs faire référence au mausolée d'Auguste dont la construction était sur le point d'être terminée au moment de la composition de l'*Ode* III, 30. L'œuvre poétique d'Horace entre donc en concurrence avec ce monument, entre autres, afin de conférer l'éternité au *princeps*.

889 Voir *supra*, pp. 96 sqq. Le vers 2 de l'*Ode* IV, 8 est imité des *Ném.* V, 1 de Pindare.

890 Cf : Horace, *Carm.* IV, 2, 19-20, *centum potiore signis / munere donat.*

891 La présence conjointe des deux auteurs grecs se rencontre également chez Ovide, *Mét.* XV, 234, sqq : *tempus edax rerum, tuque inuidiosa uetustas, / omnia destruitis, uitiaque dentibus aeui / paulatim lenta consumitis omnia morte.*

892 CAVARZERE, A., *op. cit.*, p. 237.

L'imitation a ici à voir avec le *modello esemplare* : à la pluie hivernale (χειμέριος ὄμβρος) répond la pluie rongeuse (*imber edax*) et au vent (ἄνεμος) correspond l'emportement de l'Aquilon (*Aquilo inpotens*). C'est un tableau particulièrement violent et annihilateur qu'Horace emprunte à son modèle grec. Il reprend également à son compte le mouvement de phrases négatives, marqué par la répétition du οὔτε / οὔτ' en grec et du *non / non* en latin, qu'il amplifie encore grâce au *aut* qui vient étirer la proposition afin d'offrir un prolongement sur la destruction que peut porter en lui le passage des ans et des âges, et qui est, quant à elle, absente chez Pindare. Dans les vers 4-5, ce sont deux vers de Simonide de Céos⁸⁹³ (531 P.M.G., 4 *sq.* Page) qu'Horace imite pour présenter la victoire de l'œuvre poétique sur le temps qui réduit tout à néant :

ἐντάφιον δὲ τοιοῦτον οὔτ'εὐρώς
οὔθ'ὁ πανδαμάτωρ ἀμαυρώσει χρόνος
Car ce linceul ni la pourriture ni le temps qui maîtrise tout ne
l'obscurciront.

Le *monumentum* d'Horace fait écho à l'ἐντάφιον de Simonide : tous deux désignent les vers poétiques que rien ne pourra altérer, ni le *situs* qui fait écho à l'εὐρώς, ni l'*innumerabilis annorum series* et la *fuga temporum* qui renvoient au χρόνος. Nous sommes d'avis, avec A. Cavarzere⁸⁹⁴, que la reprise du chant que Simonide a composé pour les soldats morts aux Thermopyles vient amplifier la référence à Pindare et qu'elle contribue à l'édification du monument lyrique et à l'inscription de ce(ux) qu'elle a célébré(s) dans l'éternité au moment de refermer le recueil horatien. Elle est aussi l'occasion pour Horace d'élever son propre sépulcre dont la référence à Simonide de Céos pourrait constituer une épigramme funéraire⁸⁹⁵ et de revendiquer son appartenance à la chaîne des *uates lyrici*.

La suite du poème abonde en effet dans le sens de cette interprétation : Horace affirme qu'il ne mourra pas tout entier (*non omnis moriar*, v. 6) et que la plus grande partie de lui-

893 Dans l'*Ode* IV, 8 aussi, Horace convoque des souvenirs de la poésie de Simonide afin d'appuyer la première place qu'occupe le *munus* poétique pour conférer l'immortalité à ce(ux) que le poète met au cœur de ses chants.

894 CAVARZERE, A., *op. cit.*, p. 238.

895 *Ibid.* Voir aussi PASQUALI, G., *op. cit.*, p. 320 *sqq.* Cavarzere formule l'hypothèse suivante (p. 239) : alors que l'*Ode* III, 30 s'avère être la dernière des trois livres publiés ensemble en 23 avant J.-C. et qu'Horace pose un regard rétrospectif sur la composition de ce premier recueil, par la présence du double « *motto* », la porte semble ouverte à la composition d'un autre recueil lyrique, dans l'avenir. En effet, dans le livre IV, les réminiscences simonidéennes et surtout pindariques seront nombreuses.

même survivra : la *multa pars* (v. 6) peut être interprétée comme l'œuvre et le nom du poète qui rencontreront l'éternité tandis que le corps de ce dernier sera soumis à la mort et à la décomposition. En tête du vers 8, le poète, à travers l'emploi du futur *crescam*, prophétise la réputation toujours plus grande de son nom – cette *multa pars* immortelle liée à son statut de poète lyrique – passé à la postérité. L'enjambement de ce verbe – et son encadrement par le syntagme *postera laude* renforce cette impression (*usque ego postera / crescam laude recens*) – exprime la croissance, l'ascension fulgurante de son nom qui sera sur toutes les bouches des générations futures qui auront, de surcroît, à cœur de le louer⁸⁹⁶. Et cette ascension semble liée à l'existence d'une autre élévation (*dum*, v. 8) : elle est corrélée à un rite religieux, celui de la Grande Vestale qui accompagne le *pontifex* dans sa montée (*scandet*, v. 9) jusqu'au Capitole⁸⁹⁷ dont le nom est mentionné précisément au centre du poème. À l'élévation du poète vers l'éternité répond celle du pontife et de la Vestale vers le sommet du Capitole. L'hyperbate séparant le *pontifex* et le *Capitolium* – tous deux mis en valeur respectivement à la fin des vers 8 et 9 – ainsi que le rejet du verbe *scandet* en tête du vers 9 tendent à illustrer le mouvement ascendant, progressif de la solennité. Alors que les chœurs chantaient pour accompagner la procession, la *uirgo* demeurait quant à elle *tacita* (v. 9). Comme pour Rome dans l'*Ode* III, 5, le Capitole est rattaché – avec discrétion, selon la technique de l'*arte allusiva* – au culte de la déesse du foyer. Le symbole du feu éternel, entretenu par les Vestales, est témoin de tous les âges traversés par la Ville : il permet ainsi à chaque lecteur d'entendre que l'éternité de Rome est liée à celle du Capitole⁸⁹⁸. Pour M. Schilling, la colline de Rome s'avère d'ailleurs être la seule capable de rivaliser avec le *monumentum* d'Horace. Aussi dresse-t-elle un parallèle entre ce passage et les vers 446-449 de l'*Énéide* de Virgile que nous avons précédemment cités⁸⁹⁹ et entend-elle, dans le *Fortunati ambo*, l'éternité du Capitole capable d'assurer celle de Rome⁹⁰⁰. Nous sommes d'accord avec cette interprétation. Toutefois, nous pensons aussi qu'il s'agit là pour Horace d'une manière d'affirmer, en écho avec les deux premiers vers du *carmen*, que son *monumentum*, son œuvre poétique, est ce qu'il y a de mieux pour offrir l'éternité à la

896 Cf : Horace, *Carm.* II, 20. Pour R. G. M. Nisbet et N. Rudd, *op. cit.* p. 372, l'image de l'*Ode* III, 30, 7-8 suggère la fraîcheur de la végétation, comme si la réputation d'Horace croissait en étant arrosée par la célébration de la postérité. Ils dressent un parallèle avec les *Ném.* VIII, 40 *sqq* de Pindare et les *Egl.* X, 73 *sq.* de Virgile.

897 M. Schilling (*op. cit.*, p. 107) note que, dans l'*Ode* I, 2, c'était un mouvement descendant qui était entrepris vers le Capitole, avec les foudres que le Père des dieux faisait tomber sur les *arces* (v. 3).

898 C'est Tibulle qui désigne pour la première fois Rome comme « la Ville éternelle », en II, 5, 23-24 : *Romulus aeternae nondum formauerat urbis / moenia*.

899 Voir *supra*, pp. 272-273.

900 SCHILLING, M. *op. cit.*, p. 108.

Rome augustéenne. Le *Fortunati ambo* peut donc renfermer, selon nous, l'idée qu'à l'éternité de la poésie lyrique horatienne est subordonnée celle du Capitole et par là-même celle de la Ville⁹⁰¹. Ces fragments d'éternité seraient ainsi entremêlés, à l'image des branches tissées du laurier d'Apollon⁹⁰², dans la couronne que le poète réclame à la fin de l'ode (*et mihi Delphica / lauro cinge uolens, Melpomene, comam*, v. 15-16).

Les vers 10-16 sont d'ailleurs l'occasion pour Horace de retracer son parcours, depuis ses origines apuliennes très humbles⁹⁰³ (*ex humili potens*, v. 12) jusqu'à sa réussite. Peut-être pouvons-nous rapprocher l'image de l'Aufide déchaîné qui résonne (*uiolens obstrepit Aufidus*, v. 10) de la métaphore du *Carmen* IV, 2 (v. 5-8) où le rythme de Pindare est comparé à un fleuve impétueux qui dévale les flancs de la montagne : Horace, l'Apulien, est tout à fait à même d'imiter le style pindarique et de conférer de l'ampleur à sa poésie lyrique. C'est d'ailleurs son œuvre qui lui vaudra, comme il l'affirme, d'être célébré comme le poète de son siècle, le premier⁹⁰⁴ à avoir annexé les chants éoliens aux cadences italiennes (*princeps*⁹⁰⁵ *Aeolium carmen ad Italos / deduxisse modos*, v. 13-14). Notons qu'au vers 13, *Aeolium* à la coupe et *Italos* en fin de vers se répondent : la lyrique grecque archaïque et les accents italiens trouvent une place conjointe dans les vers horatiens. S'il a choisi cette poésie grecque en particulier, c'est qu'elle était encore peu connue à Rome lorsqu'il l'a retravaillée pour composer ses propres vers. Horace tire fierté de son entreprise achevée⁹⁰⁶ : alors qu'il conditionnait sa réussite à la bonne volonté des Muses dans l'Ode I, 1, 32-34 (*si neque tibias / Euterpe cohibet nec Polyhymnia / Lesboum refugit tendere barbiton*), il invite désormais Melpomène à s'enorgueillir de ses mérites et à le couronner (*Sume superbiam / quaesitam meritis et mihi Delphica / lauro cinge uolens, Melpomene, comam*, v. 14-16). Le caractère novateur, inédit de son œuvre le conduit à prendre le statut de *princeps*, qui fait écho au titre d'Auguste à la tête du nouveau régime, le principat, ainsi qu'à celui de Rome, qualifiée de *princeps urbium*, au vers 13 de l'Ode IV, 3. Nous pourrions alors faire évoluer la formule virgilienne *Fortunati ambo* pour qu'elle devienne *Fortunati tres* chez Horace.

901 R. G. M. Nisbet et N. Rudd, *op. cit.* p. 372, soulignent qu'Horace se proclame comme le poète des institutions romaines. Alors qu'il se désignait comme le *Musarum sacerdos* au vers 3 de l'Ode III, 1, il semble dresser ici une analogie entre le *pontifex* et lui-même, dans le balancement entre *scandet* et *crescam*.

902 Cf : Horace, *Carm.* IV, 2, 9 : *laurea donandus Apollinari*.

903 Cf : Horace, *Carm.* II, 20, 5-6 : *pauperum / sanguis parentum* et *Epist.* I, 20, 20 : *me libertino natum patre et in tenui re*.

904 Cf : Horace, *Epist.* I, 19, 23-24 : *Parios ego primus iambos / ostendi Latio* et 32-33 : *hunc ego, non alio dictum prius ore, Latinus / uolgauit fidicen*.

905 Cf : Horace, *Epist.* I, 19, 21 : *libera per uacuum posui uestigia princeps*.

906 Au futur employé dans l'Ode I, 1, 29 – *quod si me lyricis uatibus inseres* – succède l'usage du parfait – *exegi monumentum*.

Il est en outre important de noter que cette haute revendication d'éternité est formulée dans une ode de seize vers, marquée par la *breuitas*, l'une des caractéristiques de l'esthétique callimachéenne, tandis que le *Carmen* III, 29 qui la précède comporte soixante-quatre vers. Cette disposition d'une ode ample suivie d'un poème court n'est pas sans nous rappeler la succession des *Odes* I, 37 et I, 38⁹⁰⁷. À la grandeur convoquée au travers du double « *motto* » inspiré de Pindare et de Simonide de Céos est associé le *modello codice* : la composition inspirée des préceptes callimachéens induit que l'éternité du nom d'Horace repose non seulement sur des accents élevés – civiques, religieux – portés notamment par la référence au Capitole et aux rites liés à Vesta, mais aussi sur une poésie à l'inspiration plus légère, plus humble qui rappelle d'ailleurs ses origines. En cela, le syntagme oxymorique *ex humili potens* (v. 12) est éloquent : il contient ce qui fait l'essence du *biformis uates* (*Carm.* II, 20, 2-3) et de sa poésie qui s'apparente à un *genus mixtum*. Par ailleurs, D. J. Coffta nous invite à considérer le verbe *deduxisse* comme un élément qui porte en lui de fortes connexions avec le programme callimachéen⁹⁰⁸ : alors que son sens premier signifie « emmener d'un lieu vers un autre », il est aussi lié aux notions d'atténuation, de retranchement, et de fait de raffinement⁹⁰⁹ qui visent à proposer un poème dont le style est *tenuis*⁹¹⁰. Si nous rapprochons cette ode des vers 31-32 du *Carmen* I, 37 (*priuata deduci⁹¹¹ superbo, / non humilis mulier, triumpho*), nous pouvons constater que les échos sont nombreux : *deduxisse* répond à *deduci*, *superbiam* à *superbo* et *humili* à *humilis*. Cléopâtre, reine dont le cœur n'était pas humble, ne souhaitait pas prendre part au triomphe d'Octave, mais n'a pu se soustraire à celui du poète. À celui-ci revient le statut de *princeps*, qui mérite le couronnement de la Muse, pour avoir composé une poésie lyrique aux accents légers et hauts, tout empreints de réminiscences grecques, mais aussi profondément marqués par la romanité.

Pour conclure, l'*Ode* III, 30, à l'instar du poème III, 5, renferme les deux *modelli*. Le *modello esemplare* est compris dans le double « *motto* » : l'imitation des vers de la *Sixième Pythique* de Pindare est amplifiée par la réminiscence de vers simonidéens. La convocation de ces modèles grecs permet à Horace de réaffirmer, au seuil de son poème, sa confiance en son

907 Voir *supra*, pp. 198 sqq.

908 Nous ne partageons pas l'avis de R. G. M. Nisbet et N. Rudd, *op. cit.* p. 376, qui mettent à distance le modèle callimachéen, sous prétexte que l'*Ode* III, 30 comporte de hauts accents : « Moreover, a reference to Callimachean poetics goes against the tenor of the ode, which begins with a metaphor from monumental masonry and ends with an acknowledgement of the classical lyric poets ».

909 Voir *supra*, p. 157.

910 COFFTA, D. J., *op. cit.*, pp. 101 sq.

911 Cf. Virgile, *Georg.* III, 10-11 : *primus ego in patriam mecum... / Aonio rediens deducam uertice Musas*.

œuvre lyrique qu'il considère comme le meilleur *munus* pour conférer l'immortalité aux objets dont elle fait la louange. C'est aussi l'occasion pour lui d'attester que, par elle, son nom atteindra l'éternité et jouira des éloges de la postérité. L'éternité du poète est mise en lien avec la mention du Capitole et du rite qui s'y rattache, celui de la Vestale. L'évocation du cortège du pontife et de la vierge silencieuse montant au Capitole tend à souligner que l'éternité de Rome dépend de celle du Capitole et du respect, de l'observation de ses rites. Le passage par le religieux permet à tous ses lecteurs romains – *docti* ou non – d'entendre que cette éternité pourra être assurée à la condition de faire montre de *pietas*. Toutefois, le poète reprend, dans les six derniers vers, ce qu'il certifiait déjà au commencement de son poème : l'éternité du Capitole, symbole métonymique de la Ville, sera assurée par l'œuvre du poète et par son inscription dans l'éternité. Le *modello codice* – l'emprunt aux préceptes callimachéens – est quant à lui donné à lire non seulement dans la *breuitas* du poème, mais aussi dans l'usage de termes comme *humilis* ou encore *deduxisse*, qui ont à voir avec un genre « humble » où les notions d'atténuation et de raffinement sont essentielles. Ainsi ce poème-clôture du premier recueil de *Carmina* est-il l'occasion pour Horace de redire, de manière assertive, que l'éternité de sa poésie et de son nom tient au caractère novateur de son œuvre, véritable *genus mixtum*, comportant des vers aux inspirations légère et élevée, aux styles *tenuis* et *grandis*, mêlant des réminiscences à des modèles très différents et à des références religieuses éminemment romaines.

1.2. L'éternité de Rome, extra muros : la paix et le mythe de l'âge d'or

Dans les *Odes*, le Capitole est donc le centre religieux, civique et politique qui assure l'éternité de la Ville, qu'il désigne métonymiquement. Toutefois, nous pouvons affirmer, avec M. Schilling, qu'il est aussi le « symbole de l'impérialisme romain »⁹¹². Cette fonction est particulièrement visible dans l'ode romaine III, 3, et notamment dans la prosopopée de Junon (v. 18-68)⁹¹³ : la déesse expose les conditions qu'elle fixe afin que l'hégémonie romaine puisse s'imposer sur un territoire très étendu et que Romulus, le premier fondateur de Rome, puisse connaître l'apothéose. L'une d'elles consiste dans le fait de laisser les murailles de

912 SCHILLING, M., *op. cit.*, p. 102.

913 Cf : Virgile, *Aen.* I, 254-304 (en particulier 278-279) où Jupiter prédit que Rome sera à la tête d'un *imperium sine fine*.

Troie, dont la Ville tient ses origines, à l'état de ruines. C'est par le respect de ces clauses que le pouvoir du Capitole, et par là-même, de Rome pourra s'étendre dans les confins les plus reculés⁹¹⁴ :

*Dum longus inter saeuat Ilion
Romamque pontus, qualibet exules
in parte regnanto beati ;
dum Priami Paridisque busto*

*insultet armentum et catulos ferae
celent inultae, stet Capitolium
fulgens triumphatique possit
Roma ferox dare iura Medis.*

*Horrenda late nomen in ultimas
extendat oras, qua medius liquor
secernit Europen ab Afro,
qua tumidus rigat arua Nilus ;*

*aurum inrepertum et sic melius situm,
cum terra celat, spernere fortior
quam cogere humanos in usus
omne sacrum rapiente dextra,*

*quicumque mundo terminus obstitit,
hunc tanget armis, uisere gestiens,
qua parte debacchentur ignes,
qua nebulae pluuique rores.⁹¹⁵*

914 Cette image des régions les plus extrêmes annexées à Rome fait écho au vol du *biformis uates* de l'Ode II, 20 qui surplombe, aux vers 13-20, les contrées lointaines de l'empire romain : *Iam Daedaleo ocior Icaro / uisam gementis litora Bosphori / Syrtisque Gaetulas canorus / ales Hyperboreosque campos. / Me Colchus et qui dissimulat metum / Marsae cohortis Dacus et ultimi / noscent Geloni, me peritus / discet Hiber Rhodanique poter.*

915 Horace, *Carm.* III, 3, v. 37-56.

Pourvu qu'une vaste mer se déchaîne entre Ilion et Rome, c'est partout où ils le souhaitent que les exilés peuvent régner, heureux ; pourvu que sur les tombeaux de Priam et de Pâris bondissent les troupeaux de bœufs et que les bêtes sauvages y cachent impunément leur progéniture, le Capitole peut se dresser, éclatant⁹¹⁶, et la fière Rome, triompher des Mèdes et leur donner des lois. Qu'elle porte, redoutable, largement son nom jusqu'aux confins extrêmes, là où l'onde se tient au milieu, entre l'Europe et l'Afrique, et les sépare, là où le Nil gonflé vient baigner les champs. Qu'elle mette tout son courage à mépriser l'or que l'on n'a pas encore déniché, qui est à sa meilleure place lorsque la terre le cache, plutôt qu'à vouloir l'amasser d'une main prompte à dérober, pour l'usage des hommes, toute chose sacrée. Partout où s'élèvent les limites du monde, là, elle touchera de ses armes, brûlant de voir dans quelle partie s'emportent les feux, dans quelle partie se rencontrent les brouillards et les pluies qui ruissellent.

Le Capitole et l'empire romain apparaissent comme deux éléments essentiels du discours prononcé par Junon : l'un conservera son statut de *caput urbis et mundi* et l'autre s'étendra *in ultimas oras* (v. 46), si les Romains ne pêchent pas par excès de piété et de confiance à l'égard de leurs origines, en relevant les demeures troyennes (*ne nimium pii / rebusque fidentes auitae / tecta uelint reparare Troiae*, v. 58-60). Le vers 43 semble illustrer ce lien intrinsèque entre le Capitole et la grandeur de l'empire : la collocation des termes *fulgens*, placé en rejet en tête de vers, et de *triumphatis* rappelle que c'est sur la colline de Rome que les triomphes remportés sur les peuples ennemis sont célébrés. Les allitérations en [f] et [s]⁹¹⁷ – prolongées au vers suivant : *possit / Roma ferox dare iura Medis* – tendent elles aussi à rapprocher le Capitole et l'empire, le centre et les confins.

Horace mentionne, au cœur de nombreuses odes des livres III et IV⁹¹⁸, les expéditions d'Auguste visant à repousser toujours plus loin l'étendue des territoires de l'empire. C'est le cas de l'*Ode* III, 5, 3-4 dans laquelle le poète prophétise la divinisation à venir d'Auguste une

916 M. Schilling, *op. cit.*, p. 104, précise que l'adjectif *fulgens* renvoie sans doute à l'éclat des portes d'or du temple de Jupiter Capitolin.

917 *Ibid.*

918 Dans les odes des premiers livres où il est question d'expéditions militaires, la voix du poète s'élève afin de prier pour le salut d'Octave-Auguste qui part combattre les ennemis.

fois que les Bretons et les Perses seront annexés à l'empire romain⁹¹⁹ (*adiectis Britannis / imperio grauibusque Persis*). À la conquête de nouveaux territoires succède souvent la joie de voir revenir l'*imperator* en triomphateur à Rome, après une période de longue absence. Nous pouvons citer en ce sens le *Carmen* III, 8, dans lequel Horace invite son ami Mécène à célébrer l'anniversaire du jour où il a failli se faire écraser par un arbre⁹²⁰ : la soumission à Rome des Cantabres⁹²¹ et des Scythes offre une raison supplémentaire de se réjouir et d'éloigner de son esprit le souci des dangers que peut encourir Rome. L'*Ode* III, 14 est l'occasion pour le poète d'associer sa joie à celle de ses concitoyens d'assister à l'*aduentus* de l'empereur, de voir Auguste victorieux de retour à Rome, après avoir mené une expédition militaire jusqu'aux confins de l'Espagne (*Hispana ab ora*, v. 3-4). Aux vers 41-44 du *Carmen* IV, 14, le poète fait l'éloge d'Auguste qui a mené des campagnes militaires victorieuses jusqu'aux frontières de l'empire qui s'en trouve stabilisé, pacifié (*Te Cantaber non ante domabilis / Medusque et Indus, te profugus Scythes / miratur, o tutela praesens Italiae dominaeque Romae*).

À la présence de cette extension et de cette pacification de l'empire romain dans les *Odes* d'Horace répond, à trois reprises, celle d'un tableau de l'âge d'or⁹²². J.-P. Brisson nous invite à ne pas réduire cette expression « à la désignation d'une période particulièrement florissante »⁹²³, mais à chercher à comprendre ce que pouvait représenter cet imaginaire pour les Anciens, et en particulier pour les poètes. L'âge d'or tire en effet ses origines d'un « ancien mythe qui contenait les merveilles d'un monde où régnait une parfaite harmonie. Hommes et dieux y constituaient une seule société, s'asseyant à la même table, contractant à l'occasion, entre mortels et immortels, des mariages heureux et féconds. Une nature généreuse y prodiguait spontanément à l'homme toutes les meilleures choses : le lait et le vin coulant en ruisseaux, le miel dégouttant des arbres, le blé en abondance. Et puis, aucune agression à redouter : pas de fauves, pas de serpents, pas de plantes vénéneuses ; et, surtout, pas de guerre »⁹²⁴. Cette absence de guerre trouve un écho, au I^{er} siècle avant J.-C., dans l'action d'Auguste pacificateur qui a non seulement mis fin aux guerres civiles républicaines, mais qui

919 Cf. : Horace, *Carm.* I, 35.

920 Cf. : Horace, *Carm.* II, 13.

921 Cf. : Horace, *Carm.* I, 36.

922 Ce même lien entre extension du territoire impérial et mythe de l'âge d'or est exprimé chez Virgile, *Aen.* VI, 788-807.

923 BRISSON, J.-P., *Rome et l'âge d'or. De Catulle à Ovide, vie et mort d'un mythe*, Éditions La Découverte, Paris, 1992, p. 7.

924 *Ibid.*, pp. 7-8.

a aussi, par ses nombreuses expéditions militaires – et ce dès le début de son principat –, cherché à apporter la paix jusqu’aux confins de l’empire. Les Romains de l’époque augustéenne ne croyaient sans doute pas qu’un tel âge d’or ait pu exister ni qu’il existerait jamais. Rappelons que c’est Hésiode, dans ses Ἔργα καὶ Ἡμέραι, qui, à la fin du VIII^e siècle avant J.-C, a composé le premier un tableau du mythe de l’âge d’or. Il a fait mention du mythe des races dans le cadre « d’une société paysanne aux dimensions restreintes »⁹²⁵, tandis que les poètes latins lui ont offert une place dans un contexte essentiellement urbain, où la Ville s’avérait être le centre d’un empire toujours plus vaste. Malgré cette distance à la fois temporelle et culturelle, la réactivation par les poètes de ce mythe, de cet imaginaire dessinait l’espoir qu’ils plaçaient dans le nouveau régime et dans la personne de l’empereur Auguste. Chaque poète met en scène ledit mythe à sa façon, selon les circonstances historiques dans lesquelles il compose. Dans l’*Épode XVI*, Horace offre déjà le tableau d’un âge d’or. Le poète y déplore le mal qui s’abat de nouveau sur la République romaine : les guerres civiles permettent au rêve d’ennemis tels qu’Hannibal ou, sur un autre plan, Spartacus de se réaliser. Les Romains ne portent plus les armes contre des peuples extérieurs, mais contre leurs frères ; c’est dans leur propre sang qu’ils trempent leurs épées. Le poète prédit alors à Rome un destin funeste : le Barbare en profitera pour prendre place sur les cendres des anciennes demeures romaines, tandis que les ossements de Quirinus seront dispersés aux quatre vents. Il questionne donc ses contemporains pour savoir ce que les meilleurs d’entre eux ont pour dessein de faire. À cette question oratoire, il donne sa propre réponse et les engage à tout laisser derrière eux afin de fuir vers les Îles Fortunées, vers les rives de l’âge d’or :

*Nos manet Oceanus circumuagus ; arua, beata
 Petamus arua, diuities et insulas,
 Reddit ubi Cererem tellus inarata quotannis
 Et imputata floret usque uinea,
 Germinat et nunquam fallentis termes oliuae
 Suamque pulla ficus ornat arborem,
 Mella caua manant ex ilice, montibus altis
 Leuis crepante lympa desilit pede.
 Illic iniussae ueniunt ad mulctra capellae,*

925 *Ibid.*, p. 8.

*Refertque tenta grex amicus ubera,
Nec uespertinus circumgemit ursus ouile,
Neque intumescit alta uiperis humus.
Pluraque felices mirabimur [...]*⁹²⁶ .

Il nous reste l'Océan qui entoure les terres ; gagnons les campagnes opulentes, les Îles Fortunées, là où, chaque année, la terre, sans être labourée, rend Cérés ; où la vigne, sans être taillée, porte du fruit sans interruption ; où les branches de l'olivier bourgeonnent sans jamais décevoir et où la figue brune orne son arbre. Les miels y coulent du creux de l'yeuse, des hautes montagnes tombe l'eau légère de son pas qui retentit. Là, les chèvres viennent, sans contrainte, se faire traire et le troupeau ami rapporte ses mamelles gonflées de lait. Le soir, l'ours ne rôde pas en grondant autour de l'étable et le sol profond ne se gonfle pas de vipères. Et nous nous étonnerons de voir encore d'autres merveilles [...].

C'est vers un âge d'or tout nourri du mythe hésiodique⁹²⁷ qu'Horace invite les meilleurs de ses contemporains à prendre la fuite : on retrouve l'abondance offerte spontanément par la nature à l'homme sans qu'il ait besoin de fournir un quelconque effort. Ainsi les fruits de la terre, le vin, l'olive, le miel et l'eau sont-ils les dons d'une nature bienfaitrice qui ne contraint pas l'homme à s'adonner au dur labeur de l'agriculture, des vendanges, de l'oléiculture ou encore de l'apiculture. À cela s'ajoute l'absence de périls, tant pour les troupeaux que pour les hommes, qui n'ont à craindre ni les bêtes sauvages, ni les serpents. Toutefois, bien qu'il reprenne nombre de caractéristiques de l'âge d'or tel qu'Hésiode l'a ancré dans les temps du règne de Cronos, Horace lui donne un infléchissement tout particulier, en lien avec le contexte historique qui est le sien. Puisqu'il lui est difficile, à l'heure où les guerres civiles font

926 Horace, *Ep.* XVI, v. 41-53.

927 Nous pouvons citer ici la traduction que C. Lévy (*op. cit.*, p. 14) propose pour les vers 109-129 des Ἔργα καὶ Ἡμέραι : « D'or fut la première race d'hommes périssables, que créèrent les Immortels, habitants de l'Olympe. C'était aux temps de Cronos, quand il régnait encore au ciel. Ils vivaient comme des dieux, **le cœur libre de soucis, à l'écart et à l'abri des peines et des misères** : la vieille misérable sur eux ne pesait pas ; mais, bras et jarret toujours jeunes, ils s'égayaient dans les festins, loin de tous les maux. Mourant, ils semblaient succomber au sommeil. **Tous les biens étaient à eux : le sol fécond produisait de lui-même une abondante et généreuse récolte, et eux, dans la joie et la paix, vivaient de leurs champs, au milieu de biens sans nombre.** Depuis que le sol a recouvert ceux de cette race, ils sont, par le vouloir de Zeus puissant, les bons génies de la terre, gardiens des mortels, dispensateurs de la richesse : c'est le royal honneur qui leur fut départi. Puis une race bien inférieure, une race d'argent, plus tard fut créée encore par les habitants de l'Olympe ».

toujours rage, de projeter son tableau de l'âge d'or dans une autre temporalité, il le transfère dans un autre espace, celui des Îles Fortunées. « La réactivation du mythe prend ainsi la forme d'une évasion, d'une 'fuite' vers ce séjour enchanté que Jupiter, en le mettant à part, a préservé de la dégradation du reste de l'univers »⁹²⁸. Notons enfin que dans l'*Épode* XVI, cette fuite vers un ailleurs où se trouve l'âge d'or est réservé à quelques âmes pieuses qui ont prêté serment de ne jamais revenir tant que le monde est ce qu'il est.

C'est dans un tout autre contexte qu'Horace compose le livre IV de ses *Carmina* et, de fait, il y offre un tableau de l'âge d'or bien différent. Dans l'*Ode* IV, 2, si le poète affirme que le retour au premier âge d'or, à celui d'autrefois, ne saurait être effectif – raison pour laquelle il est cantonné à une proposition concessive (*quamuis redeant in aurum / tempora priscum*, v. 39-40) – il n'en demeure pas moins qu'il désigne l'empereur comme le meilleur et le plus grand don que les dieux aient pu confier à la terre (*maius meliusue terris fata donauere bonique diui*, v. 37-38). De fait, l'âge d'Auguste – dont la politique est marquée par le respect des valeurs passées, l'ancrage dans le présent et la volonté de s'inscrire dans l'éternité – coïncide avec le début d'un nouvel âge d'or. C'est bien le tableau de ce mythe qui est donné à lire par Horace dans les *Carmina* IV, 5 et IV, 15, dont les modalités de composition se font à bien des égards écho et qui visent tous deux à célébrer l'éternité de Rome, entre respect d'un héritage et souci de nouveauté.

L'*Ode* IV, 5, probablement écrite à la fin de l'an 14 avant J.-C., débute – pour la première fois du recueil – par une adresse directe à Auguste :

*Diuis orte bonis, optume Romulae
custos gentis, abes iam nimium diu ;
maturum reditum pollicitus patrum
sancto concilio redi.*

*Lucem redde tuae, dux bone, patriae ;
instar ueris enim uoltus ubi tuus
adfulsit populo, gratior it dies*

928 BRISSON, J.-P., *op. cit.*, p. 68.

*et soles melius nitent*⁹²⁹.

Toi qu'ont fait naître les dieux pleins de bonté, excellent gardien de la race de Romulus, tu es éloigné de nous depuis trop longtemps. Tu avais promis un prompt retour au conseil vénérable des Pères, alors reviens. Rends la lumière, bon chef, à ta patrie ; en effet, lorsque, à l'instar du printemps, ton visage est apparu brillant au peuple, le jour va plus agréable et les soleils brillent avec plus d'éclat.

Notons tout d'abord que les cinq premiers vers de ce poème comportent en eux une réminiscence d'Ennius (*ann.* 110 ss. V.² = 105 ss. Sk) où il est question du peuple romain qui pleure la mort de Romulus⁹³⁰ :

*Pectora... tenet desiderium ; simul inter
sese sic memorant : 'O Romule, Romule die,
qualem te patriae custodem di genuerunt !
O pater, o genitor, o sanguem dis oriundum !
Tu produxisti nos intra luminis oras.*

Le désir s'accroche à leurs cœurs ; dès qu'ils sont entre eux, ils se souviennent ainsi : 'O Romulus, o Romulus bienheureux, quel gardien de la patrie les dieux ont-ils engendré en toi ! Ô père, ô géniteur, ô sang issu des dieux ! Tu nous as guidés sur les rives de la lumière'.

Dans ces vers qui s'apparentent à un *modello esemplare*, Horace emprunte à Ennius une tonalité emplie de tristesse. Celle-ci est due à l'absence d'Auguste qui s'éternise. Le vers 3 (*maturum reditum pollicitus patrum*) débute par un mot molosse⁹³¹ : les trois syllabes longues qui le composent contrastent avec le retour hâtif initialement promis par l'empereur. Chez Horace, les Romains sont unis dans l'attente qu'Auguste revienne, chez Ennius, ils le sont dans le chagrin que la mort de Romulus fait naître en eux. Aussi lisons-nous de nombreux parallèles entre les deux poèmes : au *di genuerunt* et au *dis oriundum* correspond le *diuis orte bonis*, proche d'un vocatif hymnique⁹³² ; au *Romule, Romule die* répond *Romulae gentis* ;

929 Horace, *Carm.* IV, 5, v. 1-8.

930 CAVARZERE, A., *op. cit.*, pp. 246-248.

931 Le poème est composé en strophe asclépiade A.

932 M. SCHILLING (*op. cit.*, p. 144) dresse un parallèle entre cette ouverture et les vers 57-58 de l'*Ode* I, 12 : *gentis humanae pater atque custos, / orte Saturno*. La proximité des formulations permet de voir Jupiter,

custos fait écho à *custodem*. Les sonorités de *die* et de *diu* sont très proches. *Patriae* est présent chez les deux poètes et comporte la même racine que *patrum* chez Horace, que *pater* chez Ennius. *Lucem* correspond au syntagme *intra luminis oras*. Enfin, au vers 15, *desideriis* est sans doute un souvenir du *desiderium* ennien. A. Cavarzere précise qu’il est possible de dresser un autre parallèle, plus implicite, entre les deux poèmes. En effet, ledit fragment d’Ennius est commenté par Cicéron dans son *De Republica* (I, 64) : *iusto quidem rege cum est populus orbatus, pectora diu tenet desiderium, sicut ait Ennius, post optimi regis obitum*. S’il est possible de considérer *diu* comme une simple corruption du texte d’Ennius et de penser qu’il s’agit d’un adverbe qui émane uniquement de Cicéron qui aurait substitué *diu* à *die*, trouvant celui-ci mal adapté au contexte, il est également tout à fait probable que *diu* se soit trouvé dans le texte d’Ennius, avant la correction d’un copiste. Dans un cas, on présume qu’Horace aurait eu connaissance de la présence du fragment d’Ennius dans le texte cicéronien, tandis que dans l’autre, c’est un nouveau point commun – au premier degré, pourrait-on dire – qui unit les poèmes d’Horace et d’Ennius⁹³³. Notons enfin, avec M. C. J. Putnam, que l’emploi de l’archaïsme *optume*⁹³⁴ est aussi un renvoi à l’écriture ennienne. Or, il est remarquable qu’aucun commentateur n’a jamais désigné cette imitation d’Ennius au seuil du poème horatien comme un « *motto* » : bien qu’il ne s’agisse pas d’emprunts à la lyrique grecque archaïque, mais à la poésie épique archaïque (donc pas au même genre), latine de surcroît, et que les deux poèmes ne soient, de fait, pas composés dans le même mètre, nous sommes d’avis, avec A. Cavarzere, que ces reprises liminaires – amenées à céder ensuite davantage de place à la voix du poète Horace – s’inscrivent bien dans le cadre de ce que l’on appelle un « *motto* »⁹³⁵. Quoiqu’il ne compose pas cette ode dans le même contexte qu’Ennius et qu’il ne cherche pas à célébrer, à l’instar de son modèle, un excellent roi, mais un *dux bonus*, Horace légitime, par les échos à Ennius, le lien qu’il a tissé entre Auguste et Romulus⁹³⁶. Aussi ces reprises créent-elles une confusion entre la nature humaine et le caractère divin de l’empereur⁹³⁷. L’imitation du *modello esemplare* ancre le poème dans

Romulus et Auguste comme une sorte de triptyque.

933 CAVARZERE, A., *op. cit.*, p. 247.

934 PUTNAM, M. C. J., *op. cit.*, p. 104.

935 CAVARZERE, A., *op. cit.*, p. 248.

936 Bien que, dans le cas présent, l’accent ne soit pas mis sur ce point, on pense au thème de la seconde fondation de Rome, autre marqueur de la propagande augustéenne.

M. SCHILLING (*op. cit.*, p. 219) note d’ailleurs que si le lien entre Romulus et Auguste semble très étroit dans ces vers liminaires, Énée – qui partage pourtant avec eux un rôle de fondateur – est passé sous silence.

937 PUTNAM, M. C. J., *op. cit.*, p. 104 et DU QUESNAY, Ian M. LE M., « Horace, Odes 4, 5 : *Pro Reditu Imperatoris Caesaris Diui Filii Augusti* », in S. J. Harrison (éd.), *Homage to Horace : A Bimillenary Celebration*, Oxford / New York, 1995, p. 130.

l'univers du mythe et appuie son caractère très romain, ce qui ouvre la voie à la célébration d'Auguste et de son âge. Contrairement au modèle républicain qui proposait une succession des chefs⁹³⁸, dans le *Carmen* IV, 5, le *princeps* apparaît comme l'*optimus custos*⁹³⁹, le meilleur – et le seul⁹⁴⁰ ! – gardien capable d'assurer la protection de Rome. Le retour du *dux bonus* est très attendu par le peuple romain – dont le poète se fait ici le porte-parole –, comme en témoigne le polyptote *reditum* (v. 3) / *redi* (v. 4) / *redde* (v. 5). Alors que Romulus était vecteur de lumière chez Ennius, chez Horace, il apparaît qu'Auguste est la lumière⁹⁴¹. Le champ lexical – *lucem* (v. 5), *dies* (v. 7), *soles*, *nitent* (v. 8) – appuyé par les deux comparatifs *gratior* (v. 7) et *melius* (v. 8) témoigne par ailleurs de l'attachement que porte la population à son *princeps*, qui représente l'homme providentiel duquel dépend le bonheur et la stabilité de Rome : « Le peuple tout entier prie pour son retour, conscient que la paix, la sécurité, la prospérité, les bonnes mœurs dépendent de lui »⁹⁴². Et c'est ce lien indéfectible⁹⁴³ que le poète a à cœur d'inscrire dans l'éternité : si l'imitation d'Ennius et la référence à l'origine mythique, divine d'Auguste y contribuent, la mention du retour du printemps (*instar ueris*, v. 6) n'y est pas pour rien. Ici, l'éternité de Rome ne s'inscrit pas dans un temps projeté au loin, sur la frise linéaire des âges. Horace la conçoit comme une temporalité cyclique, qui doit néanmoins voir le jour autrement, puisque les temps changent. Aussi le vers 6 peut-il être annonciateur du nouvel âge d'or qui sera dessiné par le *uates* quelques vers plus bas.

Le poète poursuit la description du lien qui unit Auguste à son peuple dans les troisième et quatrième strophes :

*Vt mater iuuenem*⁹⁴⁴, *quem Notum inuido*
flatu Carpathii trans mari aequora
cunctantem spatium longius annuo
dulci distinet a domo,

938 SCHILLING, M., *op. cit.*, p. 218.

939 Nous pouvons rapprocher ce terme du vers 215 du livre IV des *Géorgiques* de Virgile où le roi des abeilles est désigné comme *operum custos*.

940 Le *sanctum concilium* des sénateurs est cité aux vers 3-4 de l'ode, mais Horace n'insiste pas sur son pouvoir et sa capacité à assurer la sécurité de l'empire comme il le fait pour Auguste.

941 PUTNAM, M. C. J., *op. cit.*, p. 104.

942 CITRONI, M., « *Res publica restituta* et la représentation du pouvoir augustéen dans l'oeuvre d'Horace », p. 260, dans Hurlet F. et Mineo B., *Le principat d'Auguste, Réalités et représentations du pouvoir autour de la Res publica restituta*, 2009, PUR, pp. 245-266.

943 Pour une réflexion sur le peuple comme seul sujet poétique avec lequel Auguste possède un véritable lien, voir notamment CITRONI, M., *op. cit.* [2009], p. 263 et HOLLARD, V., *op. cit.* [2016], p. 60 sq.

944 M. C. J. PUTNAM (*op. cit.*, p. 107) dresse un parallèle entre les Nérons, marqués par la *iuuentas* dans les *Carmina* IV, 4 et IV, 14 et Auguste ici désigné comme *iuuenis*.

*uotis ominibusque et precibus uocat,
 curuo nec faciem litore dimouet,
 sic desideriiis icta fidelibus
 quaerit patria Caesarem*⁹⁴⁵.

Comme une mère, dont le souffle jaloux du Notus retarde le fils par-delà la plaine maritime de Carpathos et le retient pendant plus d'une année loin de sa douce maison, appelle le jeune homme de ses vœux et recourt aux présages et aux prières, et ne peut défaire son regard de la courbe du rivage ; ainsi, blessée dans ses regrets fidèles, la patrie réclame César.

Le lien de parenté se trouve inversé dans ces vers. En effet, au seuil de l'*Ode* IV, 5, c'était Auguste qui était désigné comme le seul gardien de Rome, le seul responsable de la sécurité et du bien-être de sa patrie. Il revêtait ainsi le rôle du *paterfamilias*⁹⁴⁶, ce qui annonçait peut-être déjà le titre de *Pater Patriae* qu'il allait porter à partir de l'an 2 avant J.-C. Ici, la *cura* a changé de camp : la patrie est comparée (*ut... sic*) à une mère⁹⁴⁷ – *mater* (v. 9) répond à *custos* (v. 2) – qui s'inquiète de l'absence de son fils qui s'éternise. Au vers 12, la série de *d-* à l'initiale rythme la phrase, conférant aux prières que la mère adresse à son enfant des allures de berceuse. À la longue durée qui s'est écoulée depuis son départ se superpose un espace qui s'étire au loin : *Carpathii trans mari aequora* (v. 9), *curuo litore* (v. 14). Le retour très attendu du fils auprès du giron maternel est mis en relief par la présence du nom *mater* en début de v. 9 et du *dulci domo* qui encadre le vers 11 en fin de troisième strophe. Ce lien entre la mère et son fils est en tout point celui de Rome et d'Auguste : les termes *patria* et *Caesarem* sont marqués par la même juxtaposition dans le vers 15 que *mater* et *iuuenem* au vers 9. Bien qu'éloignés, ils restent proches par l'affection qu'ils se portent mutuellement. Et c'est un attachement qui se fait douloureux – *desideriiis icta fidelibus* (v. 14) – dans l'attente. Notons que l'attitude de la mère-patrie est d'ailleurs empreinte du respect des valeurs des Anciens, car c'est bien en faisant preuve de *pietas* qu'elle rappelle son fils auprès d'elle : le groupe *uotis*

945 Horace, *Carm.* IV, 5, v. 9-16.

946 M. SCHILLING (*op. cit.*, p. 145) rapproche ce début d'ode du vers 50 du *Carm.* I, 2 dans lequel Auguste est nommé *pater*, « non seulement par analogie avec Jupiter, mais aussi avec le *paterfamilias* ».

947 Alors que certains commentateurs (Kiessling et Heinze notamment) ont avancé qu'Horace avait en tête les mythes d'Ariane ou de Phyllis attendant le retour de leur aimé en tête au moment où il compose ses vers, M. C. J. Putnam (*op. cit.*, pp. 105-106) établit un rapprochement avec les *Élégies* III, 7, 9-12 (et 17-18 pour le *cara mater*) de Properce : *et mater non iusta pia dare debita terrae / nec pote cognatos inter humare rogos, / sed tua nunc uolucres astant super ossa marinae, / nunc tibi pro tumulo Carpathium omne mare est.*

ominibusque et precibus occupe la quasi-totalité du vers 13. En outre, en le désignant comme *iuuenis* (v. 9), le poète souligne qu'Auguste porte en lui la capacité, la jeunesse idoine pour faire renaître un nouvel âge d'or. Ainsi ces deux strophes contribuent-elles encore à marquer à quel point Rome et l'empereur sont liés, combien leur destin et la construction de leur éternité ne font qu'un.

Dans les deux strophes suivantes, le poète présente les conséquences qu'ont eues pour l'empire romain les actions de l'empereur. M. Schilling considère à cet égard le terme *custos* « comme une sorte de titre (ou d'épithète) proleptique »⁹⁴⁸. Horace dépeint l'âge d'or qu'Auguste a su faire revenir, à sa façon :

*Tutus bos enim rura perambulat,
nutrit rura Ceres alma⁹⁴⁹que Faustitas⁹⁵⁰,
pacatum uolitant per mare nauitae,
culpari metuit fides,*

*nullis polluitur casta domus stupris,
mos et lex⁹⁵¹ maculosum edomuit⁹⁵² nefas,
laudantur simili prole puerperae,
culpam poena premit comes⁹⁵³.*

En effet, le bœuf est en sécurité lorsqu'il va et vient dans les champs, Cérès et la Félicité maternelle nourrissent les campagnes ; à travers la mer pacifiée volent les marins ; la bonne foi craint d'être blâmée ; la chaste maison n'est souillée par aucun opprobre ; la coutume et la loi

948 SCHILLING, M., *op. cit.*, p. 145.

949 Cf : Horace, *Carmen Saeculare*, v. 9 où Apollon est désigné par le vocatif *Alme Sol*. On peut penser également aux deux derniers vers de l'Élégie I, 10 de Tibulle où, cette fois, l'épithète *alma* qualifie la *Pax* : *At nobis, Pax alma, ueni spicamque teneto, / praefluat et pomis candidus ante sinus.*

950 M. C. J. PUTNAM (*op. cit.*, pp. 107-108) rappelle que *Faustitas* et *Faunus* possèdent une origine étymologique commune : le verbe *fauere*. Il opère donc un rapprochement entre notre poème et l'Ode I, 17 dans laquelle l'action du dieu permet la préservation d'un véritable *locus amoenus*.

951 Dans ses *Res Gestae*, 6, Auguste souligne qu'il a été *curator legum et morum* à trois reprises : 19, 18 et 11 avant J.-C. (soit deux fois au moment où Horace compose cette ode).

952 Ces vers sont particulièrement marqués par un souci de nouveauté de la part d'Horace : les termes *polluitur*, *stupris*, *maculosum* et *edomuit* ne sont utilisés qu'à cet endroit des *Carmina* (PUTNAM, M. C. J., *op. cit.*, pp. 108-109 : « In terms, then, of lexical usage that combines archaism with novelty, Horace's ode stands as metaphor for the Augustan Age itself. It revives the old and discovers the new, carefully incorporating the past into a present that, for all its facade of conservatism, has its share of bold invention. »).

953 Horace, *Carm.* IV, 5, v. 17-24.

ont supprimé la souillure sacrilège ; les accouchées se louent d'avoir des enfants ressemblant à leurs maris ; le châtement est un compagnon qui suit de près la faute.

Dans ces vers, le mythe d'Hésiode apparaît comme un *modello codice*. Horace s'inspire des Ἔργα καὶ Ἡμέραι et reprend à son prédécesseur grec le tableau d'une vie où l'harmonie règne. La description de ce nouvel âge d'or débute par la mention de l'absence d'agression, de la pleine sécurité dans laquelle hommes et animaux évoluent : *Tutus bos enim rura perambulat* (v. 17). On retrouve aussi l'image d'une nature généreuse et abondante qui prodigue ses bienfaits à l'homme, sans qu'il ait à fournir un dur labeur. Les allégories *Ceres* et *Faustitas* rendent les campagnes opulentes, ce qui permet de pourvoir aux besoins de tous et de chacun : *nutrit rura Ceres almaque Faustitas* (v. 18). La paix règne, sur terre comme sur mer (*per mare*, v. 19), ce qui permet des déplacements sereins, sans crainte d'attaques ennemies. Toutefois, c'est sous le règne de Cronos qu'Hésiode inscrit le premier âge d'or dans *Les Travaux et Les Jours*. Or, dans la mesure où Auguste est souvent rapproché – nous pensons notamment à l'*Ode* I, 2 – de Jupiter dans les *Carmina*⁹⁵⁴, il est probable qu'Horace oscille entre cette œuvre et la Θεογονία puisque, dans cette dernière, la souveraineté du mythe de l'âge d'or est confiée à Zeus⁹⁵⁵.

Comme souvent, le *modello codice* s'accompagne d'adaptations : à l'instar de l'*Ode* IV, 2, où il laissait entendre que le retour au premier âge d'or ne pouvait se réaliser – *quamuis redeant in aurum / tempora priscum*, v. 39-40 – puisque le monde est en perpétuel mouvement, Horace ancre ici ledit mythe dans un temps nouveau, celui d'Auguste. Aussi l'hapax *Faustitas* (v. 18), qui peut être compris comme un équivalent de *Fausta Felicitas*⁹⁵⁶, constitue-t-il un premier pas de la part du poète vers la peinture d'un nouvel âge d'or, en lien avec les valeurs du *mos maiorum*. Sans jamais citer le programme augustéen⁹⁵⁷, le poète romain décrit toutefois un temps marqué par le retour des valeurs d'autrefois où les mauvaises actions sont sanctionnées par des lois, craintes de la population de surcroît. Ce point est encadrant pour les nouveautés proposées par Horace, car il se lit au vers 19 : *culpari metuit fides*, et est de nouveau exposé au vers 24 : *culpam poena premit comes*. Entre eux, trois vers

954 Voir *infra*, pp. 346 sqq.

955 BRISSON, J.-P., *op. cit.*, p. 9.

956 RICOUX, O., Horace, *Odes*, *op. cit.*, p. 287.

957 Horace ne précise pas quels sont le *mos* et la *lex* qu'il nomme au vers 22 de l'*Ode* IV, 5 : *mos et lex maculosum edomuit nefas*. On comprend toutefois qu'il s'agit des *leges Iuliae de adulteriis et de pudicitia*, promulguées en 18 avant J.-C.

sont consacrés à l'adultère et à la souillure qui ne viennent pas s'insinuer dans les maisons, désignées par hypallage comme chastes (*nullis polluitur casta domus stupris*, v. 21), ce qui a pour conséquence que les mères se congratulent d'accoucher d'une progéniture ayant des traits semblables à ceux de leurs époux (*laudantur simili prole puerperae*, v. 23)⁹⁵⁸. Comme le précise M. Lowrie, Horace a sans doute ici en tête des *topoi* panégyriques qu'on rencontre chez Ménandre le Rhéteur (3. 376-377 Spengel) : « il attribue à l'empereur la chasteté dans les mariages des citoyens, ainsi que la vertu de la société en général, la prospérité économique sur la terre, qui est cultivée sans danger, et sur la mer où les pirates ont été supprimés, ainsi que la paix à l'étranger »⁹⁵⁹. Chez Ménandre (377. 20), il est précisé que le poète doit dire que le don le plus grand qui peut être demandé aux dieux est le salut de l'empereur : *σώζεσθαι*. Certes, ce n'est pas un éloge au sens premier du terme qui est prononcé ici. Pourtant, le souvenir du rhéteur grec dans les vers d'Horace donne à entendre à ses lecteurs que la sécurité de l'empire romain ainsi que le retour des vertus ancestrales reposent sur le salut de la personne d'Auguste, ce qui sera réaffirmé aux vers 27-28⁹⁶⁰. Dans ces deux strophes, l'ancrage dans la ruralité – qui s'oppose à l'espace urbain du *Carmen* III, 14 – donne une ampleur universelle au mythe de l'âge d'or qui ne touche pas que la Ville, mais bien Rome entendue comme empire aux vastes dimensions.

À la lecture de ces vers où se mêlent pacification de l'empire et retour de l'âge d'or et de l'abondance⁹⁶¹, on pense à l'*Ara Pacis*⁹⁶², dont la construction a débuté en 13 avant J.-C. et dont l'inauguration a eu lieu en 9 avant J.-C. Sa façade Est offre en effet, sur un premier relief, la représentation de *Tellus*, symbole de fécondité et de maternité, qui porte dans ses

958 Cette dimension morale trouve aussi son ancrage chez Catulle, à la fin du *Carmen* 64. Ce n'est pas forcément un modèle, mais un jalon dans l'évolution du thème de l'âge d'or. Voir, à ce propos, l'article de S. Franchet d'Espèrey, « Les Métamorphoses d'Astrée », REL n°75, 1997, pp. 175-191.

959 LOWRIE, M., « Le salut, la sécurité et le corps du chef : transformations dans la sphère publique à l'époque d'Horace », dans Bénédicte Delignon, Nadine Le Meur, Olivier Thévenaz (dir.), *La poésie lyrique dans la cité antique. Les Odes d'Horace au miroir de la lyrique grecque archaïque*, Lyon, De Boccard, Collection Études et Recherches sur l'Occident Romain, 2016, p. 78.

960 *Ibid.* Voir aussi FEDELI, P. et CICCARELLI, I., *op. cit.* [2008], pp. 277-280.

961 M. SCHILLING, *op. cit.*, p. 146, dresse un parallèle entre ces thèmes qu'on rencontre dans les *Carmina* d'Horace et leur représentation sur la cuirasse de la statue cultuelle de Mars, dans le temple de *Mars Ultor*, ainsi que sur la cuirasse de la statue d'Auguste de *Prima Porta*.

962 Pour le lien entre le monument et l'*Ode* IV, 5, voir DU QUESNAY, I. M. LE M., *op. cit.*, p. 164 *sqq.*

R. Étienne (*op. cit.*, pp. 96-97) propose une courte analyse du message dont est porteuse l'*Ara Pacis*, et de son inscription entre tradition hellénistique et veine italique.

Enfin, pour une réflexion plus large sur le lien entre la littérature et les arts figurés à l'époque d'Auguste, voir S. Franchet d'Espèrey, « La fonction encomiastique des allégories dans la poésie et l'art figuré sous le règne d'Auguste », in *La Littérature et les Arts Figurés de l'Antiquité à nos jours*, actes du XIV^{ème} Congrès de l'association Guillaume Budé, pp. 349-357, Limoges, 25-28 août 1998.

bras deux nourrissons cherchant son sein⁹⁶³, et aux pieds de laquelle prennent place un bœuf et une brebis, témoins d'une campagne fertile et opulente. Le deuxième relief présente, quant à lui, une allégorie de Rome ornée d'un casque qui trône sur des trophées de guerre. Nous partageons l'avis de M. Schilling qui, en reprenant une expression de P. Zanker, affirme qu'Horace ne s'adonne pas à une « paraphrase poétique »⁹⁶⁴ du bas-relief, mais que, comme avec les auteurs qu'il prend pour modèles, il « engage un dialogue avec le relief et propose sa propre construction »⁹⁶⁵. Les similitudes sont nombreuses, notamment du point de vue de la composition. Tout d'abord, il ne s'agit pas, comme c'est le cas ailleurs sur l'*Ara Pacis*, de donner à voir une procession en mouvement, mais bien un tableau descriptif de l'âge d'or, dans un cadre rural. Dans la troisième strophe d'Horace, la présence de *Ceres* et de l'*alma Faustitas* (v. 17) est centrale. Le champ lexical de la campagne la précède et se lit à travers la répétition *rura* (v. 16) / *rura* (v. 17) et la mention du *bos* (v. 16). Sur le relief, *Tellus* est aussi placée au centre. À sa droite, nous pouvons voir une représentation de la campagne, ce qui permet de pleinement ancrer ladite frise, à l'instar de l'ode, dans un espace rural. En outre, Horace insiste ensuite sur la pacification de l'empire *terra marique* grâce à Auguste : *per mare nauitae* (v. 19). De nouveau, nous pouvons dresser un parallèle avec la façade Est de l'*Ara Pacis* : à la gauche de *Tellus* cette fois, se tient une divinité de l'eau, représentation de la mer et du danger qu'elle contient, puisqu'elle est flanquée d'un monstre. Toutes deux portent un voile en conque. En outre, la présence, en dessous de ce bas-relief de la *Tellus Mater*, d'un pied d'acanthé – plante au caractère spontané et vigoureux – entouré de rinceaux, symbolise l'abondance et la régénération, marqueurs de cette nouvelle ère offerte par Auguste⁹⁶⁶.

Alors que *Tellus* occupe une place centrale sur l'*Ara Pacis*, ce n'est pas elle qu'Horace mentionne aux côtés de Cérès⁹⁶⁷, mais *Faustitas*. Il fait ainsi entrer en dialogue une divinité traditionnelle et une autre dont il est le créateur : « le poète répond ainsi au relief de l'*ara*

963 C. Parisi Presicce (*op. cit.*, p. 165) voit dans cette représentation de *Tellus* « une référence à la fertilité de Julie, mère des deux enfants mâles adoptés par Auguste, promesse de continuité dynastique [...] ». L'auteur nous invite également à la rapprocher de la statue féminine à la poitrine découverte qui provient du forum de Cumes, ainsi que du relief de Carthage sur lequel est représentée la personnification de *Pax* ou de la *Chora Alexandreôn*.

964 ZANKER, P., *The power of images in the Age of Augustus*, Ann Arbor, 1988, p. 200.

965 SCHILLING, M., *op. cit.*, p. 147.

966 Voir G. Sauron, « Messages esthétiques des rinceaux de l'*ara Pacis Augustae* », *Revue archéologique*, 1, 1988, pp. 3-40 : pp. 8-9.

En outre, l'association de l'acanthé à Apollon aussi bien qu'à Dionysos (C. Parisi Presicce, *op. cit.*, p. 165) nous permet de rapprocher l'*Ara Pacis* de l'Ode IV, 15 (voir *infra*, pp. 306 sqq) dans laquelle le dieu Apollon s'adresse au poète dès les premiers vers et où se dessine aussi un tableau de l'âge d'or.

967 Dans le *Carmen Saeculare*, v. 29-32, c'est *Tellus* qui est représentée aux côtés de Cérès : *Fertilis frugum pecorisque Tellus / Spicea donet Cererem corona ; / nutriant fetus et aquae salubres / et Iouis aurae*.

Pacis et au *Carmen Saeculare* qui respecte la théologie officielle en innovant et en forgeant lui aussi du divin »⁹⁶⁸. Le caractère novateur de l’*Ode* IV, 5 tient également à la présence de *Fides*, absente dans l’*Ara Pacis*. Ces trois allégories donnent du corps au tableau de l’âge d’or⁹⁶⁹ que dépeint Horace : c’est un cortège de vertus ancestrales qui revient à Rome et dans son empire pacifié, en même temps qu’Auguste lui-même. Les destins de Rome et de son chef se confondent donc pour entrer ensemble dans l’éternité que leur offre le poète.

Le désarroi exprimé dans l’*Épode* XVI par le poète invitant les âmes les plus pieuses de Rome à s’enfuir dans les Îles Fortunées paraît désormais bien loin. Dans l’*Ode* IV, 5, Horace inscrit l’éternité de Rome et d’Auguste – dont le lien paraît plus indéfectible que jamais – entre l’héritage grec hésiodique et des accents romains, qui s’appuient d’abord sur une inspiration d’Ennius pour devenir tout personnels⁹⁷⁰. Le mythe de l’âge d’or se trouve ainsi renouvelé et prend des dimensions universelles : ce n’est dorénavant plus une poignée d’initiés qu’il concerne, mais bien les habitants de tout l’empire qui ont renoué avec les vertus d’autrefois. Plus question de partir vers un ailleurs : Auguste a su ramener la paix et, avec elle, une nouvelle harmonie dans les territoires romains. Ce tableau du mythe permet à Horace d’ancrer Rome et son *custos* dans une éternité très imagée, visible, et, de fait, comprise de tous, depuis les lecteurs (*non*) *docti Romanique* de la période augustéenne jusqu’à ceux du XXI^e siècle, habitant des contrées éloignées de Rome.

C’est par le tableau de ce mythe de l’âge d’or empreint de romanité qu’Horace entend refermer son deuxième recueil d’*Odes*. Le *Carmen* IV, 15 peut, à cet égard, être considéré comme un prolongement de l’*Ode* IV, 5. Ce poème est précédé de l’épigramme à Drusus (IV, 4). De même, l’épilogue du livre IV prend place après une autre épigramme, adressée à Tibère cette fois (IV, 14), avec un lien toujours très fort à Auguste. Pour M. C. J. Putnam, l’*Ode* IV, 15 comporte deux parties : la première réunit les quatre premières strophes composées au parfait qui regardent vers le passé, tandis que la deuxième comprend les quatre dernières strophes qui ont à voir avec le futur⁹⁷¹. Pour notre part, nous nous proposons de distinguer trois

968 SCHILLING, M., *op. cit.*, p. 148.

969 On trouve la *Fides* en tête et la *Copia* en fin de cortège dans les vers 53-60 du *Carmen Saeculare* : *Iam mari terraque manus potentis / Medus Albanasque timet secures ; / iam Scythae respousa petunt, superbi / nuper, et Indi ; / iam Fides et Pax et Honor Pudorque / priscus et neglecta redire Virtus / audet, apparetque beata pleno / Copia cornu.*

970 Nous avons aussi mentionné Catulle pour la dimension morale. Toutefois, il n’y a pas chez lui de dimension politique.

971 PUTNAM, M. C. J., *op. cit.*, p. 264.

mouvements dans ce poème. Le premier concerne la strophe liminaire du *carmen* dans laquelle nous lisons un « *motto* », que nous pourrions qualifier de palimpseste :

*Phoebus uolentem proelia me loqui
uictas et urbes increpuit lyra,
ne parua Tyrrhenum per aequor*⁹⁷²
*uela darem. [...]*⁹⁷³

Phébus, alors que je désirais dire les combats et les villes vaincues, protesta en faisant vibrer sa lyre et m'engagea à ne pas déployer mes petites voiles à travers la mer tyrrhénienne. [...]

Cette *recusatio* est un double emprunt, sur le mode allusif – destiné à être perçu par le lecteur *doctus* –, à Callimaque. Elle est marquée par le concept de *breuitas* : en seulement quelques mots, le dieu Apollon détourne le poète des vers épiques et utilise pour cela la métaphore des voiles trop petites (*parua*) pour faire face à l'immensité de la mer. Aussi la *recusatio* horatienne reprend-elle au poète hellénistique des éléments du prologue des *Aitia* dans lequel Callimaque affirme vouloir prendre ses distances quant à la composition d'un long poème épique, à la manière d'Homère. À l'ampleur, il préfère le raffinement et la brièveté des vers⁹⁷⁴. Un peu plus tard, l'apparition d'Apollon confirme la volonté du poète. Le dieu lui donne d'ailleurs quelques conseils qui deviendront des *topoi* de l'esthétique callimachéenne : le chemin qui ouvre sur la nouveauté, puisqu'il n'a jamais été emprunté par personne auparavant, en est un exemple. Lorsqu'il compose les premiers vers de l'*Ode* IV, 15 et qu'il recourt à la métaphore de l'eau, Horace a également sans doute en tête la conclusion de l'*Hymne à Apollon*⁹⁷⁵.

Toutefois, la mention des *proelia*, absente chez Callimaque, tend à rapprocher le propos horatien des vers 3-5 de l'*Églogue* 6 de Virgile⁹⁷⁶, héritiers, eux aussi, des vers du poète hellénistique :

cum canerem reges et proelia, Cynthius aurem

972 Dans l'*Énéide* I, 67-68, les Troyens voguent sur le *Tyrrhenum aequor* afin d'atteindre les rives italiennes.

973 Horace, *Carm.* IV, 15, v. 1-4.

974 A. Carvarzere (*op. cit.*, p. 252) cite le fr. 1, 21 ss. Pf. : καί γάρ ὅτε πρότιστον ἔμοις ἐπί δέλτον ἔθηκας / γούνασιν, Ἀπόλλων εἶπεν ὁ μοι Λύκιος / ... comme modèle horatien. Selon lui, ce vers a aussi nourri le « *motto* » du *Carmen* IV, 3 d'Horace, voir *infra*, p. 427 sqq.

Voir également FRAENKEL, E., *op. cit.*, p. 449 et 601.

975 COFFTA, D. J., *op. cit.*, p. 112.

976 PUTNAM, M. C. J., *op. cit.*, pp. 265-266.

*uellit et admonuit ; « pastorem, Tityre, pinguis
pascere oportet ouis, deductum dicere carmen ».*

Quand j'ai voulu chanter les rois et les batailles, Apollon m'a tiré l'oreille et m'a mis en garde : « Tityrus, il appartient à un berger de faire paître ses grasses brebis, de dire un chant bien ficelé ».

Dans ces vers, le poète refuse de céder aux prières de Varus qui voudrait qu'il compose des *tristia bella*. C'est le dieu Apollon, désigné ici par le nom *Cynthius*, qui légitime le fait que le poète se détourne de la composition de vers épiques, tant pour des raisons stylistiques qu'à cause des thèmes qu'ils abordent. C'est bien plutôt du côté de la poésie pastorale qu'il doit chercher son inspiration. La métaphore de l'eau et des voiles est absente. C'est l'image de la brebis qui est convoquée : elle répond à la présence du *pastor*. Un équilibre se crée dans ce qu'il sied au berger de faire : il doit conduire ses troupeaux dans les pâturages et écrire des vers qui s'inscrivent dans le cadre de la pastorale. Notons en outre que si Horace reprend la mention des *proelia* à Virgile, les *reges* sont tus quant à eux : dans la mesure où il n'a aucune raison de faire de la royauté et de ses guerres les thèmes de son *carmen*, il la remplace par les *uictae urbes* qui obéissent désormais à Auguste.

C'est sans nul doute l'influence exercée par trois *recusationes* de Propertius⁹⁷⁷, elles aussi inspirées de Callimaque, qui est la plus palpable dans les vers liminaires de l'*Ode* IV, 15. La première *recusatio* dont Horace s'inspire est celle qui ouvre le deuxième livre des *Élégies*, dans laquelle Propertius s'adresse à Mécène. Il assure à son patron que si les destins lui avaient donné la force de guider les héros vers les armes, ce ne seraient pas les combats des dieux contre les Titans, ni ceux de Xerxès, ni ceux de Marius, mais bien ceux de César qu'il aurait eu à cœur de chanter :

*bellaque resque tui memorarem Caesaris, et tu
Caesare sub magno cura secunda fores.*

J'aurais rappelé les batailles et les hauts-faits de ton César, et tu aurais été mon second souci après le grand César.

Comme le précise M. C. J. Putnam, il ne s'agit pas seulement, dans cette *recusatio*, de souligner une inaptitude stylistique ou générique qui empêche le poète de se tourner vers la

977 *Ibid.*, pp. 266-269.

composition de vers épiques pour célébrer les exploits de César. Il éprouve également une sorte de répulsion face à l'idée de composer ce type de vers qui ne conviennent pas à son esprit⁹⁷⁸, tout comme écrire au sujet de la guerre répugne sans doute à Horace, surtout à l'heure où Auguste a instauré la paix à Rome.

Pour sa *recusatio*, Horace emprunte aussi à l'*Élégie* III, 3, 13-15, dans laquelle le poète imagine suivre les pas d'Ennius en écrivant au sujet des rois d'Albe-la-longue et de leurs prouesses :

cum me Castalia speculans ex arbore Phoebus

sic ait aurata nixus ad antra lyra :

« *Quid tibi cum tali, demens, est flumine ?...* »

Quand Phébus, m'observant depuis son arbre de la Castalie, adossé à la paroi de sa grotte, me parla ainsi, sur sa lyre dorée : « Qu'as-tu à voir avec un tel fleuve, dément ? »

Chez Properce comme chez Horace, les termes *Phoebus* et *lyra* sont mentionnés dans deux vers consécutifs, au sein desquels ils occupent des places importantes : dans l'*élégie* de celui-là, ils sont placés en fin de vers, tandis que dans l'*ode* de celui-ci, ils encadrent les deux premiers hendécasyllabes du *carmen* final du livre IV. C'est également Apollon qui s'adresse aux deux poètes latins, en convoquant la métaphore de l'eau aux amples dimensions (*aequor* chez Horace, *flumine* chez Properce) avec laquelle ils doivent mettre de la distance.

Enfin, peut-être Horace a-t-il en tête une troisième *recusatio*, celle de l'*Élégie* III, 9, 1-4, dans laquelle le poète s'adresse de nouveau à Mécène :

Maecenas, eques Etrusco de sanguine regum,

intra fortunam qui cupis esse tuam,

quid me scribendi tam vastum mittis in aequor ?

Non sunt apta meae grandia uela rati.

Mécène, chevalier issu du sang des rois étrusques, toi qui désires vivre au sein de ta fortune, pourquoi me lances-tu sur une mer d'écriture si vaste ? Les grandes voiles ne conviennent pas à ma barque.

978 *Ibid*, p. 267.

Là encore, Horace emprunte à Properce les termes *aequor* et *uela*, prenant aussi place dans des vers consécutifs. Toutefois, le rapport semble inversé. Si Properce qualifie de *grandia* les voiles que son patron Mécène exige pour sa petite embarcation, Horace désigne les siennes comme *parua* : c'est leur petitesse qui doit les empêcher, selon les avertissements d'Apollon, de s'aventurer sur la mer tyrrhénienne. À l'exigence démesurée du patron Mécène s'oppose le caractère plus mesuré du dieu citharède, protecteur de la lyrique horatienne⁹⁷⁹.

Aussi pouvons-nous qualifier le « *motto* » de l'*Ode* IV, 15 de palimpeste, dans la mesure où le procédé de *contaminatio* – qui donne à entendre à la fois les voix de Virgile et de Properce – se superpose à la source hellénistique, callimachéenne⁹⁸⁰. Par leurs *recusationes*, les trois modèles d'Horace suivent un mouvement « vertical »⁹⁸¹ : ils se détournent de la grandeur des vers épiques afin de composer des poèmes aux thèmes et aux styles moins élevés. Callimaque est à la recherche d'un nouveau style, marqué par la brièveté, le raffinement et la nouveauté. C'est pourquoi il souhaite tenir la longueur des vers épiques à distance. À l'heure où il veut justifier sa volonté d'écrire des vers bucoliques, la convocation du souvenir callimachéen offre à Virgile la possibilité de composer une poésie à la manière de Théocrite plutôt qu'à celle d'Homère ; enfin, alors qu'il feint de vouloir écrire des vers épiques, les avertissements d'Apollon légitiment le choix de Properce de se tourner vers l'élégie. Tous trois usent de la *recusatio* pour s'éloigner des vers épiques et composer des vers à l'inspiration et au style plus *tenuis*. La *recusatio* d'Horace repose quant à elle sur autre chose, un élément inédit qui le conduit à suivre un mouvement « latéral »⁹⁸². Certes, il ne va pas écrire en vers épiques sur la guerre qui lui répugne et qui n'est désormais plus qu'un mauvais souvenir⁹⁸³, mais, il ne va pas pour autant composer des vers à l'inspiration plus légère. Selon le principe de *praeteritio* qui va souvent de pair avec la *recusatio*, il va poursuivre sa composition en vers lyriques pour offrir une célébration encomiastique de ce qui a fait suite aux guerres et à la conquête des villes : la paix instaurée par Auguste et l'âge d'or qu'il a fait naître. Nous sommes d'avis, avec M. C. J. Putnam, qu'en 13 avant J.-C., à l'heure où Horace compose l'*Ode* IV, 15, nous sommes dans un monde « post-épique » où la

979 M. SCHILLING (*op. cit.*, p. 411) dresse un parallèle entre le début de l'*Ode* IV, 15 et les vers 21-24 du *Carmen* II, 10 où le poète faisait aussi intervenir le dieu Apollon, avant d'employer l'image des voiles pour exhorter Licinius à faire preuve de constance dans les joies comme dans les difficultés que charrie la vie : *Rebus angustis animosus atque / fortis appare ; sapienter idem / contrahas uento nimium secundo / turgida uela.*

980 CAVARZERE, A., *op. cit.*, p. 253.

981 COFFTA, D. J., *op. cit.*, p. 114.

982 *Ibid.* Voir aussi PUTNAM, M. C. J., *op. cit.*, p. 270.

983 *Ibid.*

paix règne : le poète peut ainsi la célébrer dans sa lyrique, chose que ni Virgile ni Propertius n'auraient pu faire dans leurs *Bucoliques* et *Élégies* respectives, même juste quelques années auparavant⁹⁸⁴.

En outre, la réminiscence de Virgile et de Propertius confère un aspect tout romain aux vers d'Horace dans un poème où il entend célébrer l'empereur dont les actions se sont révélées si bénéfiques pour Rome. Toutefois, elle est aussi l'occasion pour lui de rappeler, qu'à l'instar d'un Callimaque, il ne compte pas s'en tenir aux limites imposées par les genres⁹⁸⁵ : c'est bien dans une poésie lyrique marquée par le *genus mixtum* où résonnent des voix grecques et romaines et qui est traversée par des souvenirs de vers bucoliques et élégiaques qu'Horace souhaite chanter Auguste et le *saeculum aureum*. C'est sur la transgénéricité que le poète romain fait reposer son principe de composition et c'est ce qui apporte un côté si novateur à sa lyrique. Et cette lyrique n'a nullement à rougir de n'être pas épique : avant de refermer son livre d'odes, Horace réaffirme la légitimité de la poésie lyrique comme poésie civique pour chanter Rome et son prince et, peut-être plus important encore, son pouvoir d'éternité.

Cette strophe liminaire nourrie par l'imitation de poètes grecs et romains ouvre sur une description de l'âge d'or aux consonances très romaines, quant à elle :

[...] *Tua, Caesar, aetas*⁹⁸⁶

fruges et agris rettulit uberes

et signa nostro restituit Ioui

derepta Parthorum superbis

postibus et uacuum duellis

*Ianum Quirini clausit*⁹⁸⁷ *et ordinem*

984 PUTNAM, M. C. J., *op. cit.*, pp. 270- 271.

985 COFFTA, D. J., *op. cit.* p. 112.

986 Comme le souligne M. Schilling (*op. cit.*, p. 414), l'expression *tua aetas* fait écho, à la négative, au *saeculum graue* des vers 5-6 de l'Ode I, 2 ainsi qu'à la *dura aetas* des vers 34-35 du *Carmen* I, 35.

987 Nous pensons ici au vers 255 de l'*Epist.* II, 1 : **claustraque custodem pacis cohibentia Ianum.**

Lorsqu'il compose ces vers de l'Ode IV, 15, Horace doit avoir en tête les vers d'Ennius (*Ann.* 266-267 V³), qu'il cite d'ailleurs dans ses *Satires* I, 4, 60-61 : *postquam Discordia taetra / Belli ferratos postes portasque refregit...* M. C. J. Putnam (*op. cit.*, p. 276) dresse également un parallèle entre ces vers d'Ennius et ceux de Virgile (*Aen.* VII, 620-622 : *tum regina deum caelo delapsa morantis / impulit ipsa manu portas, et cardine*

rectum euaganti frena licentiae
*iniecit emouitque culpas*⁹⁸⁸
et ueteres reuocauit artes

per quas Latinum nomen et Italiae
creuere uires famaue et imperi
porrecta maiestas ad ortus
solis ab Hesperio cubili.

Custode rerum Caesare non furor
ciuilis aut uis exiget otium,
non ira, quae procudit enses
et miseras inimicat urbes.

Non qui profundum Danuuuium bibunt
edicta rumpent Iulia, non Getae,
non Seres infidique Persae,
*non Tanain*⁹⁸⁹ *prope flumen orti*⁹⁹⁰.

Ton âge, César, a fait renaître dans les champs les moissons abondantes ; il a rendu à notre Jupiter les enseignes arrachées aux portes orgueilleuses des Parthes ; il a fermé le temple de Janus Quirinien, libre des guerres ; il a réfréné la licence sortie du droit chemin ; il a chassé les fautes ; il a rappelé les anciens arts de vivre par lesquels ont grandi le nom latin et les forces de l'Italie et qui ont porté la renommée de l'empire ainsi que sa majesté depuis l'Hespérie où le soleil vient se coucher, jusqu'aux contrées où il se lève. Tant que César est le gardien de l'État, il n'y aura ni fureur

uerso / Belli ferratos rumpit Saturnia postis et Aen. I, 293-296 : dirae ferro et compagibus artis / claudentur Belli portae ; Furor impius intus / saeua sedens super arma et centum uinctus aenis / post tergum nodis fremet horridus ore cruento).

988 Horace employait déjà le terme *culpa* dans les vers 13-14 de l'Épode VII : *furorne caecus an rapit uis acrior / an culpa ? Responsum date*. Toutefois, les temps ont changé et les évolutions politiques sont accompagnées d'un changement de ton de la part du poète : le chant encomiastique a succédé aux vers iambiques à la tonalité mordante, caustique.

989 Nous constatons la même proximité du peuple des Sères et du fleuve Tanaïs dans les vers 25-28 du *Carmen* III, 29 : *tu ciuitatem quis deceat status / curas et urbi sollicitus times, / quid Seres et regnata Cyro / Bactra parent Tanaisque discors.*

990 Horace, *Carm.* IV, 15, v. 4-24.

civile, ni violence pour troubler la tranquillité, ni colère qui forge les épées et jette dans l'inimitié les malheureuses villes. Non, les décisions juliennes ne seront pas enfreintes par ceux qui boivent le Danube profond, ni par les Gètes, ni par les Sères, ni par les Perses perfides, ni par les peuples nés au bord du Tanais.

Comme dans l'*Ode* IV, 5, Horace commence par s'adresser ici directement à Auguste par le vocatif *Caesar* (v. 4). Cette apostrophe ouvre toutefois sur une description de l'âge d'or un peu différente de celle que nous avons rencontrée dans ce précédent poème. En effet, dans le *Carmen* IV, 5, Horace proposait d'abord une description du mythe de l'âge d'or héritière du souvenir d'Hésiode, avant d'y apporter des accents plus personnels. Ici, seule la mention des moissons redevenues abondantes dans les champs (*fruges et agris rettulit uberes*, v. 5) peut être perçue comme une référence au mythe premier, tel que conçu par l'auteur des Ἔργα καὶ Ἡμέραι. La suite du tableau du nouvel âge d'or est quant à lui profondément ancré dans l'*aetas Caesaris* dont il pourrait, à l'heure où Horace compose les vers de l'*Ode* IV, 15, constituer une sorte de synonyme. Aussi pouvons-nous considérer le *Carmen* IV, 15 comme un prolongement direct de ce qu'il y a de plus romain dans la peinture de l'âge d'or augustéen en IV, 5. Le poète y décrit le retour de la stabilité et de la paix : en effet, les enseignes romaines ont été arrachées aux portes des Parthes désignées, par hypallage, comme orgueilleuses. Elles ont ainsi pu être rendues à Jupiter Capitolin (*et signa nostro restituit Ioui / derepta Parthorum superbis / postibus*⁹⁹¹, v. 5-7). Cette restitution s'étend sur trois vers et donne à entendre à quel point son attente s'est avérée longue pour les Romains. C'est donc un soulagement que de les voir revenir enfin à Rome et qui, plus est, au Capitole, centre du pouvoir de l'empire. Le temple de Janus voit également ses portes fermées, grâce à la paix instaurée par Auguste : notons qu'Horace modifie légèrement la désignation habituelle *Ianus Quirinus* et préfère ici *Ianus Quirini* (v. 9). Nous savons, grâce au monument d'Ancyre, que les portes du temple de Janus ont été fermées à trois reprises lors du principat augustéen : en 29, en 25 et probablement en 8 avant J.-C. Malgré la restauration de la paix, il semble donc que le temple ait été ouvert au moment de la composition de l'*Ode* IV, 15⁹⁹². Enfin, l'âge d'or augustéen est marqué par le retour des *ueteres artes* (v. 11) : le respect accordé au *mos*

991 Nous retrouvons le même enjambement chez Virgile (*Aen.* VIII, 721-722) lorsqu'il décrit le triple triomphe d'Octave en 29 avant J.-C. : *dona recognoscit populorum aptatque superbis / postibus...*

992 RICOUX, O., Horace, *Odes*, op. cit., note de bas de page 129, p. 324.

maiorum occupe une place importante⁹⁹³, aussi bien dans le programme politique d'Auguste que dans le poème d'Horace qui lui consacre une strophe entière. C'est d'ailleurs ce souci des valeurs morales tel que l'éprouvaient les anciennes générations qui permet à Rome de faire croître la grandeur de son nom et à l'Italie de gagner en forces (*Latinum nomen*⁹⁹⁴ et *Italiae / creuere uires*, v. 13-14). Aussi permet-il à la *fama* (v. 13) et à la *maiestas* (v. 14) de Rome d'accéder à une universalité, qui se déploie d'un bout à l'autre d'un empire si étendu qu'il est presque toujours éclairé par le soleil (*ad ortus / solis ab Hesperio cubili*, v. 15-16) : l'astre est ici rejeté au début du vers 16, comme pour marquer sa course incessante d'une extrémité du territoire impérial à une autre. À cette universalité, le poète *uates* superpose l'éternité que la Rome augustéenne mérite puisqu'elle a su rétablir les valeurs d'autrefois. Nombreux sont les verbes d'action dans les deuxième et troisième strophes (*rettulit* et *restituit* qui occupent la même place dans les vers 5 et 6 et qui se répondent comme en miroir ; *clausit* ; *iniecit* ; *emouit* et *reuocauit*) : toutefois, ce n'est pas Auguste qui en est le sujet grammatical⁹⁹⁵, c'est l'*aetas Caesaris* qui en donne l'élan. Notons la présence du préfixe *re-* dans trois des verbes précédemment cités⁹⁹⁶ : *rettulit* (v. 5), *restituit* (v. 6) et *reuocauit* (v. 11). M. C. J. Putnam souligne le contraste qui existe entre ces verbes et le vocabulaire qui évoque une force centrifuge : *euaganti* (v. 10) et *emouit* (v. 11)⁹⁹⁷. La rencontre de ces termes est révélatrice du désir d'Auguste d'inscrire son action entre respect d'une tradition et souci de nouveauté⁹⁹⁸, ce qui correspond au retour d'un âge d'or aux caractères nouveaux, en phase avec son époque. En outre, les bienfaits des *res gestae* du *princeps* se lisent d'abord à l'échelle de Rome entendue comme *urbs* – comme en témoignent les allusions au Capitole au travers du syntagme *nostro Ioui* (v. 6) et au forum, où se situe le temple de Janus Quirinien (v. 9) – avant

993 En III, 6, Horace prédisait pour Rome une dégradation de la situation, de génération en génération, si un retour rapide aux valeurs d'antan n'était pas opéré. Dans le *Carmen* III, 24, le poète déplorait également la licence sans frein des Romains, de même que leur avidité et leur inclination pour la corruption : il affirmait qu'un changement radical devait se produire dans l'éducation de la jeunesse afin d'espérer sauver Rome de la perte à laquelle l'immoralité la conduirait. Nous pouvons constater que c'est un constat plus serein que le poète effectue dans l'*Ode* IV, 15 : cette décadence ne se produira pas, puisque Auguste a su s'imposer en tant que *custos legum et morum* et rétablir les mœurs des aïeux.

994 Pour l'emploi du terme *nomen* comme élément fort de l'identité romaine, voir Horace, *Carm.* III, 5, v. 10.

995 SCHILLING, M., *op. cit.*, p. 417.

996 FRAENKEL, E., *op. cit.*, p. 450 : il interprète la triple occurrence du préfixe *re-* comme assez significative de la volonté d'Auguste de restaurer la *res publica*.

997 PUTNAM, M. C. J., *op. cit.*, p. 281.

998 COFFTA, D. J., *op. cit.*, p. 117.

qu'elle ne revête les dimensions de l'empire⁹⁹⁹. Là encore se lit le mouvement centrifuge déjà dessiné dans la troisième strophe, depuis le centre de Rome jusqu'à ses confins.

Nous sommes d'avis, avec M. Citroni, que le ton dont use Horace est un peu plus impersonnel¹⁰⁰⁰ dans ce poème que dans l'*Ode* IV, 5 : le poète s'y adressait directement à l'empereur, tandis qu'ici, le mérite de la naissance de ce nouvel âge d'or est davantage attribué à l'*aetas Caesaris* dont Auguste est le garant. D'ailleurs, à l'apostrophe *Caesar* (v. 4) succède l'ablatif absolu *custode Caesare* (v. 17). Toutefois, comme dans le vers 2 du *Carmen* IV, 5, Auguste est désigné en tant que *custos*¹⁰⁰¹, gardien de la paix de Rome et du bien-être de ses concitoyens. Ses actions bénéfiques ont permis à l'âge d'or de renaître et c'est sous une forme négative qu'Horace continue à en dépeindre le tableau : à présent, il énumère tout ce qui n'aura plus sa place à Rome tant qu'Auguste est le *princeps*. Le poète commence par évoquer, par le biais d'une accumulation aux vers 17-20, les maux qui ne toucheront plus la Ville (*non furor / ciuilis aut uis exiget otium / non ira, quae procudit enses et miseris inimicat urbes*). Le rejet de *ciuilis* en tête du vers 18 et la proposition relative – expansion du nom *ira* – disent les conséquences désastreuses qui se sont propagées sur le territoire de Rome à cause des guerres civiles, de la violence et de la colère qui se sont emparées des Romains, troublant ainsi la tranquillité publique. La place qu'occupe le mot *otium* est à cet égard éloquente : il répond au *furor ciuilis*, autrefois inarrêtable alors qu'il déferlait sur la *tranquillitas*, qui est nié désormais par le *non* du vers 17. Cette négation est placée juste après le nom de *Caesar* : c'est de la main d'Auguste que les horreurs des luttes fratricides ont pris fin. Il est aussi remarquable que les *uires* de l'Italie aillent *crescendo* tandis que la *uis* n'a plus sa place dans l'empire. Enfin, les *miseris urbes* (v. 20) – qui ne connaîtront plus les inimitiés dans lesquelles la colère les a jetées – font écho aux *uictae urbes* (v. 2) qu'Horace refusait de chanter au début du poème, puisque l'heure est désormais à la paix. Dans les vers 21-24, marqués par l'anaphore négative, le poète dépeint toutes les menaces des peuples extérieurs qui ont été éradiquées par les expéditions militaires menées par Auguste et ses hommes. Le *non* vient marteler les quatre vers, comme pour accompagner l'action de l'empereur et neutraliser une bonne fois pour toutes ces peuples¹⁰⁰² dont le territoire est désormais annexé à l'empire. Si certains sont explicitement nommés, d'autres sont désignés par des tournures

999 Aussi pouvons-nous dire, avec M. Schilling (*op. cit.*, p. 416) que « les missions du prince évoquées et invoquées dans l'ode I, 2 (salvatrice, restauratrice et cosmogonique) ont été parfaitement accomplies » à la fois dans la Ville et dans les confins de son territoire.

1000 CITRONI, M., *op. cit.* [2009], p. 262.

1001 Dans l'*Ode* I, 12, c'est Jupiter qui est qualifié de *gentis humanae pater atque custos* (v. 49).

1002 SCHILLING, M., *op. cit.*, p. 416.

périphrastiques (*qui profundum Danuuium bibunt, Getae, Seres infidique Persae, Tanain prope flumen orti*).

Dans les deux dernières strophes, Horace décrit, de façon positive cette fois-ci et au futur, quels seront les rites et les chants que les Romains offriront à la Ville pour la célébrer :

*Nosque et profestis lucibus et sacris
inter iocosi munera Liberi
cum prole matronisque nostris
rite deos prius adprecati,*

*uirtute functos more patrum duces
Lydis remixto **carmine** tibiis
Troiamque et Anchisem et almae
progeniem Veneris canemus¹⁰⁰³.*

Quant à nous, les jours ouvrables comme les jours sacrés, parmi les dons du joyeux Liber, avec notre progéniture et nos mères de famille, adressant d'abord des prières aux dieux selon le rite, nous chanterons ensuite, à la manière de nos pères, en mêlant nos vers aux flûtes lydiennes, les chefs qui ont passé leur vie dans la vertu, et Troie, et Anchise, et la postérité de Vénus nourricière.

Une évolution est lisible à la fin de cette ode : ce n'est plus la voix du « je », du poète en tant qu'individu, présente au début du *carmen* qui sera donnée à entendre, mais bien celle de la collectivité à laquelle le poète prendra part. Le *nos* du vers 25, à l'identité empreinte de romanité, entre ainsi en opposition avec l'ensemble des peuples précédemment cités : alors que ceux-ci ont été vaincus et annexés à l'empire, les Romains, quant à eux, s'apprêtent à honorer Rome et ses dieux dans le contexte d'un âge d'or renouvelé, qui les remplit de liesse.

1003 Horace, *Carm.* IV, 15, v. 25-32. Les vers 4-7 de la quatrième *Églogue* de Virgile font écho, par les termes employés, au vocabulaire d'Horace : *Ultima Cumaevi uenit iam carminis aetas ; / magnus ab integro saeculorum nascitur ordo. / iam redit et uirgo, redeunt Saturnia regna, / iam noua progenies caelo demittitur alto*. Notons, avec M. C. J. Putnam (*op. cit.*, p. 288) que le nom *aetas* est placé, dans les deux poèmes, à la fin du vers 4. Nous pouvons alors émettre deux hypothèses. Pour Horace, le *puer* virgilien revêt soit les traits d'Auguste, qui donne naissance à un nouvel âge, à un nouveau printemps sur lequel régnera l'*alma Venus*, soit la forme du « projet politique », du « rêve de régénération associé à l'idée d'invincible jeunesse » porté par l'empereur Auguste (voir C. Parisi Presicce, *op. cit.*, p. 163).

C'est d'ailleurs tout le syntagme *nosque et profestis* (v. 25) qui fait écho, par ses sonorités, au *non qui profundum* (v. 21)¹⁰⁰⁴ pour mieux s'en éloigner. Par le *canemus*, qui fait écho au *dicimus* répété à deux reprises aux vers 38-39 de l'Ode IV, 5, le poète souligne que c'est un empire unifié qui élèvera son chant pour célébrer la paix. Horace compose son poème dans le dessein d'unifier, de fédérer le *populus romanus* qui affectionne son empereur et qui lui est reconnaissant de se voir offrir un *imperium* non seulement aux amples dimensions, mais surtout pacifié. En outre, les citoyens romains ont renoué avec les *ueteres artes* (v. 11) : les dieux sont désormais la première de leurs préoccupations et ils leur adressent, en accord avec la *pietas* qui leur est due, les prières rituelles (*rite deos prius adprecati*, v. 28 ; *more patrum*, v. 29). Alors que dans l'Ode III, 6, la génération à venir semblait destinée, selon le poète, à être plus mauvaise encore que celle de ses pères¹⁰⁰⁵, leur descendance (*proles*) accompagne ici les pères et les *matronae*, épouses qui font honneur à leurs maris.

Il est vrai que, contrairement au *Carmen* IV, 5 – dont les dernières strophes glorifient le *numen Augusti* – les vers 25-32 de l'Ode IV, 15 ne comportent pas le nom du *princeps* et que ce ne sont pas directement ses louanges que le poète invite ses concitoyens à chanter. Toutefois, le *Fortunati ambo* virgilien appliqué aux *carmina* horatiens résonne tellement du tissage des destins de Rome et d'Auguste que nous ne pouvons nier la présence de l'empereur dans ce chant : ce sont ses actions bénéfiques, ses *res gestae* qui sont à l'origine de la naissance d'un nouvel âge d'or. Auguste est le *custos*, le garant de la paix et de la stabilité qui règne désormais tant dans la Ville que dans tout l'empire. Ainsi, lorsque le poète appelle les Romains à honorer Troie, Anchise et les descendants de Vénus (*Troiamque et Anchisem et almae / progeniem Veneris canemus*, v. 31-32), ne les invite-t-il pas à louer l'ascendance troyenne dont est issu Auguste et donc, implicitement, Auguste lui-même ? Enfin, si nous pouvons entendre le nom d'Énée dans la mention de la *progenies Veneris*, il est aussi probable que cette périphrase désigne Auguste, nouveau fondateur¹⁰⁰⁶, de façon allusive. Ce sont donc bien Rome et son empereur qui sont célébrés dans ces vers de l'Ode IV, 15 à l'enthousiasme moins dithyrambique peut-être, mais plus serein que ce que nous avons pu rencontrer jusqu'alors. La paix s'est aussi installée dans les vers d'Horace¹⁰⁰⁷.

1004 PUTNAM, M. C. J., *op. cit.*, p. 286.

1005 Horace, *Carm.* III, 6, v. 45-48 : *Damnosa quid non inminuit dies ? / aetas parentum, peior auis, tulit / nos nequiores, mox daturos / progeniem uitiosiore.*

1006 PUTNAM, M. C. J., *op. cit.*, p. 303.

1007 Nous pouvons citer ici les mots de R. Étienne (*op. cit.*, p. 99) : « Le monde romain aspire à retrouver la durée, à connaître des lendemains qui chantent, à oublier donc le temps. Auguste symbolise le repos d'un monde fatigué, et ce monde qui se donne à l'Empereur est prêt à arrêter le temps, a besoin de croire en l'éternité et en son éternelle jeunesse ».

La figure de Vénus est intéressante quant à la place qu'elle occupe dans le dernier recueil des *Odes*. Son nom a une fonction encadrante : il est cité en avant-dernier dans le *Carmen* IV, 15 tandis que le deuxième mot de l'*Ode* IV, 1 est le vocatif *Venus*. Dans le poème liminaire du livre IV, au sein d'une *renuntiatio amoris*, Horace lui demandait de ne plus faire naître en lui des feux amoureux qui ne convenaient pas à son âge et la dirigeait plutôt vers la *domus* de Paulus Maximus¹⁰⁰⁸. Et alors que le *Carmen* IV, 13 était marqué par le départ de la déesse de l'amour (*Quo fugit Venus, heu, quoue color, decens / quo motus ?* v. 17-18), nous constatons son retour, cette fois en tant que divinité protectrice de Troie dont la *gens Iulia* tire ses origines, au moment où le poète est sur le point de refermer son ultime livre d'odes¹⁰⁰⁹. Horace confère d'ailleurs à Vénus une coloration lucrétienne, puisqu'il emprunte l'épiclèse qui l'accompagne – *alma*¹⁰¹⁰ (v. 31) – au *De Rerum Natura* (I, 2). C'est sous le patronage de la déesse que Rome, à la fois victorieuse et pacifiée, va vivre un nouveau printemps, un nouvel âge d'or.

Enfin, si Vénus rappelle l'ascendance mythique, divine d'où est issu Auguste, les vers 25 à 32 de l'*Ode* IV, 15 ont à voir avec les origines de la lyrique. Ce *carmen* n'a sans doute pas été composé pour une occasion particulière, mais il se rapproche des poèmes de la lyrique grecque archaïque puisque Horace – comme il l'a bien des fois expérimenté dans ses *Odes* – y crée l'illusion de la performance, dans un contexte où le *nos* évoque une pratique communautaire. Bien qu'il porte au vers 26 un nom aux consonances latines, le *iocosus Liber* renvoie au Dionysos des chansons symposiaques d'Alcée. En outre, même si l'*Ode* IV, 15 n'avait sûrement pas pour vocation première d'être chantée, la mention du *carmen* qui se mêle aux flûtes lydiennes (*Lydis remixto carmine tibiis*, v. 30) peut aussi être perçue comme un retour aux sources de la lyrique d'Horace. Dans ce vers, l'assonance en [i] et l'allitération en [s] laissent d'ailleurs entendre les sonorités sifflantes des flûtes qui accompagneraient le chant. La présence d'Alcée, *modello codice* de cette fin d'ode, se lit également dans la strophe alcaïque dont use le poète romain pour composer son dernier poème. Peut-être pouvons-nous considérer par ailleurs la présence de Vénus comme un moyen de faire deviner, selon la technique de l'*arte allusiva*, au lecteur *doctus* que Sappho est là, elle aussi, discrète comme à son habitude, pour accompagner Horace dans la composition de ses tout derniers vers lyriques. À cet égard, l'expression *remixtum carmen* au centre du vers 30 – qui fait écho aux

1008 Voir *supra*, pp. 167 sqq.

1009 SCHILLING, M., *op. cit.*, p. 418.

1010 Rappelons qu'Horace employait cette épithète afin de qualifier *Faustitas* au vers 18 de l'*Ode* IV, 5.

mixtis carminibus de l’Ode IV, 1, 24¹⁰¹¹ qui accordait déjà une place importante à la déesse Vénus – est l’occasion pour Horace de rappeler de quel bois est faite sa lyrique : comme le souligne le préfixe *re-*, elle est tournée vers le passé puisqu’elle prend pour modèles des poètes de la Grèce aussi divers qu’Alcée, Sappho ou Callimaque. Elle est aussi pleinement ancrée dans le présent, celui de la Rome du I^{er} siècle avant J.-C., dont la paix et le bien-être sont assurés par son *custos*, l’empereur. Ainsi, nous pouvons, avec D. J. Coffta, dresser un parallèle entre la politique d’Auguste et la poétique d’Horace¹⁰¹². Le poète peut donc être considéré comme le *custos*¹⁰¹³ du langage et des formes de la poésie lyrique latine. Enfin, l’empereur et le poète se projettent tous deux également dans l’avenir, puisqu’ils visent l’éternité. Le verbe *canemus*, sur lequel se terminent l’ode et le livre, ne signe donc pas une fin¹⁰¹⁴ : le *carmen* n’a pas vocation à être tu, une fois le recueil refermé. Il continuera à s’élever, dans un cycle perpétuel, et passera de main en main, de génération en génération.

En conclusion, il nous semble remarquable qu’au moment d’achever son recueil, Horace livre à son lecteur une concentration de tout ce qui constitue l’essence de sa poésie lyrique. Il débute son poème par une *recusatio*, inspirée d’un souvenir callimachéen, repris à la fois par Virgile et Propertius. Le dieu Apollon le met en garde : ses petites voiles ne pourront pas voguer sur les flots tyrrhéniens. Horace doit donc renoncer à la poésie épique vers laquelle il a feint de vouloir se tourner. Cette *recusatio* est immédiatement suivie d’une *praeteritio* : certes, le poète ne chantera pas les guerres et les villes vaincues puisque Auguste a instauré une paix stable et durable à Rome, mais c’est tout de même avec de hauts accents qu’il célébrera l’*aetas Caesaris*, et non pas dans des vers à l’inspiration plus légère, comme l’ont fait ses prédécesseurs. Les modèles dont il s’inspire dans et par-delà le « *motto* » offrent une coloration romaine au tableau du nouvel âge d’or qu’Horace dépeint au cœur de son

1011 *Adprecati*, au vers 28 de l’Ode IV, 15, fait également écho au verbe *precor*, répété deux fois au vers 2 du *Carmen IV*, 1.

1012 COFFTA, D. J., *op. cit.*, p. 117.

1013 PUTNAM, M. C. J., *op. cit.*, p. 281 souligne que cet équilibre entre passé et présent est lisible dans l’emploi des termes *duellis* (v. 8) qui est un archaïsme et *euaganti* (v. 10) qui est, quant à lui, utilisé dans un sens figuratif pour la première fois en latin : « Together they define one of the poet’s major tasks. Just as he is both the preserver of Roman, and now Augustan, traditions and their imaginative reinventor of the future, so he is also the guardian and invigorator as well as the redirector of poetic forms and language ».

1014 *Cf.* Virgile, *Ecl.* IX, 66-67 : *Desine plura, puer, et quod nunc instat agamus ; / carmina tum melius, cum uenerit ipse, canemus*. Horace a sans doute la fin du poème virgilien en tête lorsqu’il compose sa dernière ode.

Rappelons toutefois que le même verbe se trouve à l’ouverture de la quatrième *Églogue* de Virgile : *Sicelides Musae, paulo maiora canamus ! / non omnis arbusta iuuant humilesque myricae ; / si canimus siluas, siluae sint consule dignae*.

Il s’agit donc bien d’un terme qui insuffle un élan, qui initie plus qu’il ne termine.

poème : aussi l'*Ode* IV, 15 s'ancre-t-elle dans la continuité de l'*Ode* IV, 5 puisqu'elle rebondit uniquement sur les éléments romains – et non sur ceux de tradition hésiodique – de ce précédent poème. Certes, seuls les lecteurs *docti* peuvent percevoir à quelles sources Horace vient puiser pour composer le *Carmen* IV, 15. Toutefois, c'est tout le lectorat qui est à même de comprendre que le poète édifie un nouveau mythe de l'âge d'or en évoquant certains des hauts-faits du *princeps*. Enfin, si l'heure est à la célébration de Rome pacifiée et de ses dieux, Horace profite de cette dernière ode pour réaffirmer que, malgré les changements survenus à Rome grâce à l'empereur et l'évolution de sa situation en tant que poète, l'essence de ses *carmina* est demeurée la même. Les échos à l'ensemble de son œuvre lyrique en constituent un rappel¹⁰¹⁵. Ce qui confère de la *nouitas* à ses vers et ce qui fait de lui le *primus lyricus* à Rome, c'est le fait que ses *Odes* reposent sur le *genus (re)mixtum*. C'est cette poésie qui se nourrit de modèles aussi bien grecs que romains, qui mêle en elle différents genres (bucoliques et élégiaques notamment, ici), diverses inspirations tantôt légère tantôt élevée, qui se fait à la fois vecteur d'éternité pour ceux qu'elle célèbre, mais qui porte aussi en elle, et pour elle, une flamme éternelle.

2. L'éternité d'Auguste

Le principat pourrait donc être représenté par le slogan suivant : Rome, c'est Auguste et Auguste, c'est Rome. Aussi le *Fortunati ambo* virgilien résonne-t-il à de nombreuses reprises dans les *Odes* d'Horace et vient-il sceller à tout jamais les destins de Rome et de son empereur. Le mythe de l'âge d'or évoque ainsi un nouveau printemps, une nouvelle ère permise grâce à la paix instaurée par Auguste. Or, l'histoire de Rome a débuté bien avant Auguste, au moment de sa fondation en 753 avant J.-C., et se poursuivra sur la frise chronologique des âges, bien après la disparition de son *princeps*. Le poète doit donc offrir un traitement particulier, une mythologie propre à Auguste afin de faire de lui un fragment

1015 PUTNAM, M. C. J., *op. cit.*, p. 294 : « A poem that begins with allusions to Callimachus, the sixth *eclogue*, Propertius's third book and the *Aeneid*, continues with a plethora of bows, especially to Virgil and Horace's own past lyric performance, and ends by repeating the final word of the ninth *eclogue*, is bent on summarizing the poetic past and bringing its dynamic essence to bear on a subject of the greatest importance ».

d'éternité. Notre lecture d'Horace se fera ici à travers le prisme de celle de Plutarque qui, dans *De la disparition des oracles* 415b, reprend à Hésiode la hiérarchie suivante : les dieux, les *daimones*, les héros et les hommes. Celle-ci nous semble pertinente afin de comprendre la réflexion que mène Horace quant au statut à accorder à Auguste dans la mythologie impériale qu'il construit ; mythologie qu'il veut rendre accessible et intelligible à tout son lectorat. Toutefois, l'ordre décroissant adopté par Hésiode, puis par Plutarque, ne nous semble, en l'occurrence, pas approprié : en effet, le regard que porte Horace sur l'inscription du *princeps* dans le mythe suit essentiellement un mouvement ascendant. Nous étudierons donc tout d'abord l'*Ode* I, 12 dans laquelle le poète se demande quel homme illustre, quel héros ou encore quel dieu il doit chanter pour célébrer la nouvelle Rome. Ensuite, nous analyserons l'*Ode* I, 2 où Horace s'interroge sur l'identité du dieu qui pourra sauver Rome après la désolation causée par les guerres civiles. Dans ce *carmen* où se lit une réflexion du poète en acte, se dessine également une esquisse d'un panthéon pour Octave, destiné à devenir Auguste deux ans plus tard. Il constitue l'origine d'une sorte d'arborescence : dans la suite de son recueil lyrique, le poète affina sa pensée et rapprochera Auguste de certaines divinités, tandis qu'il en mettra d'autres à distance. Enfin, nous reviendrons sur l'*Ode* IV, 5, et plus particulièrement sur ses quatre dernières strophes, afin d'analyser la place que le poète réserve au *numen Augusti* dans sa construction poétique d'une mythologie impériale. Ce *numen* – que nous considérons comme le correspondant des *daimones* chez Hésiode – est lié au « culte impérial » et mérite, à notre avis, d'être traité à part.

2.1. Auguste parmi les *summi uiri*, les héros et les dieux¹⁰¹⁶

L'*Ode* I, 12 est, à bien des égards, intéressante pour notre réflexion quant à la place du prince dans la mythologie poétique d'Horace et à l'éternité qu'elle doit lui conférer. En effet, elle consiste en un parcours de tout ce qui se confond en Auguste, depuis les qualités des hommes illustres dont l'attitude est guidée par la *uirtus* jusqu'à un statut qui tend à le rapprocher du divin, en passant par des caractéristiques héroïques. Elle débute par un

1016 Pour une réflexion sur la représentation d'Auguste, et plus généralement de la *gens Augusta* sous les traits de héros et de dieux dans le domaine de la sculpture, voir BALTY, J.-C., « *Quasi deo*. Types statuaires héroïsants et divinissants de la *gens Augusta* », in le catalogue de l'exposition « L'empereur romain, un mortel parmi les dieux », pp. 19- 25, Musée de la Romanité, Ville de Nîmes, 2021.

« motto » pindarique¹⁰¹⁷ dont le rythme ternaire s'apparente à « une table des matières virtuelle selon laquelle la liste va se développer »¹⁰¹⁸ :

*Quem uirum aut heroa lyra uel acri
tibia sumis celebrare, Clio ?
quem deum ? [...]*¹⁰¹⁹

Quel homme ou quel héros sur la lyre ou sur la flûte au son perçant te proposes-tu de célébrer, Clio ? Quel dieu ? [...]

Pour le début de son poème, Horace s'inspire des deux vers liminaires de la *Seconde Olympique* de Pindare, épinicie destinée à louer Théron d'Agrigente, vainqueur aux quadriges en 476 avant J.-C. :

Ἀναξιφόρμιγγες ὕμνοι,
τίνα θεόν, τίν' ἥρωα, τίνα δ' ἄνδρα κελαδήσομεν ;
Vous qui commandez à la lyre, hymnes, quel dieu, quel héros, quel homme chanterons-nous ?

Cette reprise initiale représente, pour certains commentateurs¹⁰²⁰, une ouverture à une imitation de plus ample dimension. Pour eux, ce « motto » est suivi chez Horace d'une *imitatio* de l'ensemble de la structure de la *Seconde Olympique*. Aussi considèrent-ils que les quinze strophes de l'*Ode* I, 12 peuvent être réparties en cinq groupes de trois. W. Christ souligne que chaque triade fait ainsi écho à la poésie de Pindare, composée quant à elle de cinq péricopes comportant chacune le triptyque suivant : strophe-antistrophe-épode. Dans une telle perspective, le schéma résumant la construction du *carmen* serait celui-ci : la première triade (strophes 1 à 3) correspondrait au proème comportant l'invocation du poète à la Muse Clio, tandis que la dernière (strophes 13 à 15) lui répondrait, comme en miroir, dans la mesure

1017 Cette reprise a été repérée par Pophyrion (p. 18, 15 Holder) qui note, au début de son commentaire : *hoc a Pindaro sumpsit*. Depuis, les commentateurs s'accordent tous pour souligner cette imitation pindarique au seuil du poème d'Horace. Voir en particulier FRAENKEL, E., *op. cit.*, p. 399 et CAVARZERE, A., *op. cit.*, p. 147.

1018 SCHILLING, M., *op. cit.*, p. 241.

1019 Horace, *Carm.* I, 12, v. 1-3.

1020 Nous pensons à F. LÜBKER dans son *Commentar zu Horaz's Oden, 1-3*, Schleswig 1841, pp. 88-96 ou encore à W. CHRIST dans *Ueber die Verskunst des Horaz im Lichte der alten Ueberlieferung*, Sitzungsberichte der königl. bayer. Akademie der Wiss., Philos.-philol. Classe, 1868, pp. 40 sqq. Plus récemment, il s'agit aussi de la théorie de E. FRAENKEL, *op. cit.*, pp. 399 sqq., de P. LEBRECHT SCHMIDT, *Structure and Sources of Horace, Ode 1, 12*, in *MNE-MAI. Classical Studies in Memory of Karl K. Hulley*, Chico, 1984, pp. 139-149 et de celle de M. SCHILLING, *op. cit.*, pp. 252.

où elle contient l'invocation à Jupiter. Dans la partie centrale du poème, on rencontrerait d'abord la deuxième triade (strophes 4 à 6) comportant la liste des dieux (Jupiter, Pallas, Bacchus, Diane et Apollon), puis la troisième (strophes 7 à 9) avec la liste des héros entendus au sens large (Hercule, Castor et Pollux, Romulus, Numa Pompilius, Tarquin et Caton) et la quatrième (strophes 10 à 12) qui expose la liste des *summi uiri* (Régulus, les Scaurus, Paulus, Fabricius, Curius, Camille, Marcellus et Jules César). La *Seconde Olympique* de Pindare représenterait donc aussi bien un *modello esemplare* qu'un *modello codice* pour le *Carmen I*, 12 d'Horace.

Cependant, cette transposition *stricto sensu* de la structure triadique de l'épinicie pindarique dans un poème romain où Horace reprend la strophe sapphique semble difficilement applicable. Une telle composition en triades était liée, pour Pindare, au contexte de la performance dans laquelle son poème était ancré. Or, elle ne connaît aucun équivalent dans la lyrique romaine¹⁰²¹. On comprendrait mal, dès lors, pourquoi Horace aurait cherché à se plier au carcan d'une pragmatique des formes dont il n'avait que faire en tant que poète romain. Comme le souligne H. P. Syndikus¹⁰²², si l'on suit la théorie précédemment exposée, il apparaît que chaque triade forme une unité de sens et de syntaxe propre, tout à fait distincte des autres péricopes¹⁰²³. Cette structure rigide nous paraît particulièrement intenable dans la strophe 9 qui ouvrirait sur la troisième triade¹⁰²⁴ : on perçoit mal le lien qu'on peut établir entre les héros grecs – c'est-à-dire les demi-dieux –, Hercule et les Dioscures, d'une part et les héros romains, – hommes qui ont accompli des faits remarquables au cours de leur vie –, Romulus, Numa Pompilius et Tarquin d'autre part. L'interprétation que propose E. Fraenkel à ce sujet¹⁰²⁵ ne nous convainc guère : pour lui, Horace a commis une erreur d'inattention et a préféré maintenir l'ordre chronologique initié dans son énumération, même si cela s'est fait au détriment du schéma triadique visant à distinguer les héros des hommes ayant contribué à l'écriture de l'histoire de Rome. M. Schilling considère, quant à elle, cette répartition comme tout à fait volontaire et la justifie ainsi : Romulus – premier roi de Rome qui a connu l'apothéose après sa mort – placé en tête de la neuvième strophe, lance un regard à la fois vers les héros grecs et vers les hommes d'exception. Aussi précise-t-elle : « La strophe 9 a dès lors

1021 On pense notamment à la *recusatio-praeteritio* de l'Ode IV, 2. Voir *supra* pp. 138 sqq.

1022 SYNDIKUS, H. P., *Die Lyrik des Horaz, Eine interpretation der Oden I*, Darmstadt 1972, pp. 136 sqq. Voir A. CAVARZERE, *op. cit.*, pp. 149 sqq.

1023 Comme l'ont bien montré Syndikus et Cavarzere, ce n'est pas ce qu'on rencontre chez Pindare : si l'on excepte la *Dixième Néméenne*, chaque unité syntaxique et de sens déborde des limites des triades chez le poète grec.

1024 NISBET, R. G. M. et HUBBARD, M., *op. cit. Book I*, p. 155.

1025 FRAENKEL, E., *op. cit.*, p. 295.

pour fonction d'estomper volontairement les frontières entre les catégories. Elle traduit une hésitation, une interrogation à une époque où la divinisation des hommes illustres se pose avec une acuité particulière : qui parmi les *summi uiri* romains peut accéder à l'immortalité ? »¹⁰²⁶. Il nous semble qu'une telle interprétation, qui vise à lever les barrières entre les différentes catégories, ne manque pas d'intérêt : en effet, un homme qui s'est illustré au cours de sa vie par de hauts-faits pourra se voir récompensé après sa mort, grâce à la divinisation, comme ce fut le cas pour Romulus, ou grâce au catastérisme, comme ce fut le cas pour Jules César¹⁰²⁷. Elle présente toutefois une contradiction : pourquoi Horace aurait-il absolument tenu à ce que son ode suive la structure contraignante de cinq péripopes chacune organisée en triades pour finalement rendre les frontières entre héros grecs et hommes illustres romains perméables ?

Si l'on y regarde de plus près, force est de constater que la lecture de l'*Ode* I, 12 peut se faire selon un autre schéma. À nos yeux, les triades initiale et finale, qui se répondent l'une l'autre, font sens, mais c'est le cœur de l'ode qu'il faut reconsidérer. H. P. Syndikus souligne que des images d'amples dimensions se font écho dans le poème : *unde uocalem temere insecutae / Orphea siluae / arte materna rapidos morantem / fluminum lapsus celerisque uentos, / blandum et auritas fidibus canoris / ducere quercus* (v. 7-12) ; [...] *quorum simul alba nautis / stella refulsit, / defluit saxis agitated umor, / concidunt uenti fugiuntque nubes / et minax, quod si uoluere, ponto / unda recumbit* (v. 27-32) ; *Crescit occulto uelut arbor aeuo / fama Marcelli ; micat inter omnis / Iulium sidus, uelut inter ignis / lunas minores* (v. 45-48) et *tu graui curru quaties Olympum, / tu paruuum castis inimica mittes / fulmina lucis* (v. 58-60). De fait, le *Carmen* I, 12 peut être analysé selon un schéma en quatre parties : le premier concerne les trois premières strophes et correspond bien à l'entrée dans le poème et à l'invocation à la Muse Clio ; le deuxième comporte les strophes 4 à 8 et a pour sujets les dieux et les héros grecs¹⁰²⁸ ; le troisième contient les strophes 9 à 12 et propose une liste des hommes qui se sont illustrés au cours de l'histoire de Rome ; enfin, le dernier concerne les trois dernières strophes et correspond à l'invocation à Jupiter. Au repérage de ces diverses images qui entrent en résonance, nous pouvons ajouter, avec H. P. Syndikus, un argument qui

1026 SCHILLING, M., *op. cit.*, p. 254.

1027 *Ibid.*

1028 R. G. M. Nisbet et M. Hubbard (*op. cit.*, *Book I*, p. 144) et, avant eux, H. D. Jocelyn (*Horace, Odes* I 12. 33-36, *Antichthon* 5, 1971, pp. 68-76 : 70) soulignent qu'une répartition de l'ode en triades ne saurait correspondre au triple questionnement initial, homme – héros – dieu, dans la mesure où les Romains ne connaissent pas d'équivalent de l'ἥρως, du héros grec et qu'Horace aurait été bien en peine de leur consacrer une triade toute entière. C'est pourquoi la collocation de héros tels que Hercule, Castor et Pollux et des dieux dans la même péripope paraît plus appropriée, car elle correspond davantage à la réalité romaine d'Horace.

achève de prouver la pertinence de la lecture qu'il propose pour cette ode : celle-ci donne à lire un écho entre le début de la deuxième péricope – *Quid prius dicam solitis parentis / laudibus [...]* (v. 13-14) – et celui de la troisième – *Romulum post hos prius an quietum / Pompili regnum memorem [...]* (v. 33-34). Aussi, cette interprétation suggère que Pindare est bien un *modello codice* dans le sens où il inspire Horace pour la composition de son ode tout entière, mais que celui-ci prend la distance nécessaire par rapport à la *Seconde Olympique* afin de retravailler son prédécesseur grec, de le remodeler et de l'adapter au rythme de ses vers romains et au sens qu'il souhaite leur donner. L'héritage pindarique est donc bel et bien présent dans le *Carmen* I, 12, mais il convient de ne pas lui prêter plus d'envergure qu'il n'en a et surtout de ne pas minimiser la force créatrice du *uates* Horace dans cette ode¹⁰²⁹.

Analysons à présent l'*Ode* I, 12 selon le mouvement quadripartite que nous venons de justifier. La première péricope consiste en la triade des strophes suivante :

*Quem uirum aut heroa lyra uel acri
tibia¹⁰³⁰ sumis celebrare¹⁰³¹, Clio ?
quem deum ? cuius recinet iocosa
nomen imago*

*aut in umbrosis Heliconis oris
aut¹⁰³² super Pindo gelidoue in Haemo ?
unde uocalem¹⁰³³ temere insecutae
Orphea siluae*

*arte materna rapidos morantem
fluminum lapsus celerisque uentos,
blandum et auritas fidibus canoris*

1029 Aussi, nous jugeons la présentation que proposent R. G. M. Nisbet et M. Hubbard (*op. cit.*, Book I, p. 145) non seulement par trop éloignée de la réalité, mais aussi bien sévère à l'encontre d'Horace dont ils nient l'ambition et la réussite esthétique dans ce poème.

1030 *Cf.* : Horace, *Carm.* I, 1, v. 32 sqq. et III, 4, v. 1 sqq.

1031 *Cf.* : Horace, *Epist.* I, 3, v. 7 : *quis sibi res gestas Augusti scribere sumit ?*

1032 Par le balancement *aut...aut*, Horace use du langage qui se rencontre communément dans les hymnes et prières.

1033 R. G. M. Nisbet et M. Hubbard (*op. cit.* Book I, p. 146) mettent en parallèle *uocalem* et φωνήεις et rappellent l'emploi qu'en fait Sappho, dans le fr. 118 : χέλυ δῖα...φωναέσσα.

*ducere quercus*¹⁰³⁴.

Quel homme ou quel héros sur la lyre ou sur la flûte au son perçant te proposes-tu de célébrer, Clío ? quel dieu ? De qui l'écho enjoué répétera-t-il le nom, ou dans les régions ombreuses de l'Hélicon, ou bien sur le Pinde, ou bien sur l'Hémus glacé, lieu d'où les forêts suivirent au hasard Orphée à la voix harmonieuse qui, par l'art maternel, suspendait le cours rapide des fleuves ainsi que les vents agiles et qui avait, dans ses cordes sonores, des caresses, pour donner des oreilles aux chênes et les mener avec lui ?

Il est indéniable que les premiers vers de cette ode sont inspirés de la *Seconde Olympique* de Pindare. Toutefois, dès le début, Horace annonce implicitement à son lecteur *doctus* qu'il fera de son prédécesseur un *modello* aussi bien *esemplare* que *codice*, qu'il suivra tout en le remodelant afin de créer un *carmen* marqué par la *nouitas* et la *romanitas*. Point de reprise de la structure globale en triades telle que composée par le poète de Dircé, à notre avis. En effet, Pindare opte pour un ordre décroissant au vers 2 de son poème : τίνα θεόν, τίς ἦρωα, τίνα δ' ἄνδρα, tandis que le poète romain choisit de donner un mouvement ascendant à son questionnement en évoquant l'homme, le héros puis le dieu qu'il doit chanter¹⁰³⁵. Notons d'ailleurs que le nom *deum*, en tête de vers 3, est précédé de la reprise du pronom interrogatif *quem*. Cette variation, ce *crescendo* vers *deum* permet à Horace d'annoncer, dans une construction proleptique, la place qu'occupera Auguste, à la fin de l'ode, auprès du dieu Jupiter¹⁰³⁶.

De plus, alors que Pindare offre une réponse immédiate à la question première qu'il pose dans son épinicie – il chantera le dieu Zeus, le héros Hercule et l'homme illustre Théron d'Agrigente¹⁰³⁷ –, celle d'Horace se fait attendre. Ce retard peut s'apparenter à un jeu – proche de ce qu'on rencontre dans la poésie hellénistique – auquel s'adonne le poète avec son lecteur

1034 Horace, *Carm.* I, 12, v. 1-12.

1035 Nous sommes d'accord avec M. Schilling (*op. cit.*, p. 242) qui insiste bien sur le fait que cette question initiale n'a rien de rhétorique : Horace s'interroge réellement sur les figures que le poète doit célébrer pour la naissance de cette nouvelle Rome.

1036 CAVARZERE, A., *op. cit.*, pp. 152-153. Le commentateur voit dans les vers 1-4 du *Carmen* III, 5 – *Caelo tonantem credidimus Iouem / regnare : praesens diuus habebitur / Augustus adiectis Britannis / imperio grauibusque Persis* – une sorte de réponse à la question posée par Horace dans les vers liminaires de l'Ode I, 12.

Voir aussi CALBOLI, G., *Orazio, Carm. I, 12 : Giove e Augusto*, in *Humanitas in honorem Antonio Fontàn*, Madrid, 1992, pp. 217-238.

1037 Pindare, *O.* II, 3-8 : ἦτοι Πίσσα μὲν Διός· Ὀλυμπιάδα / δ' ἔστασεν Ἡρακλῆς / ἀκρόθινα πολέμου· / Θήρωνα δὲ τετραορίας ἔνεκα νικαφόρου / γεγωνητέον...

doctus : le syntagme *iocosa imago*¹⁰³⁸, dont les deux éléments sont mis en relief respectivement à la fin des vers 3 et 4, va dans le sens d'une connivence entre Horace et le lecteur qui a le même bagage littéraire et culturel que lui. Au triple questionnement initial s'ajoute une réflexion sur la poésie, comme en atteste la présence de la Muse Clío (v. 2) – dont le nom rappelle les sonorités du verbe grec κλείειν utilisé dans les hymnes pour célébrer la gloire¹⁰³⁹ et qui vient appuyer le verbe *celebrare* (v. 2) – et celle d'Orphée (v. 8), qui connaît elle aussi un retard, à la fin de la deuxième strophe, après l'énumération de trois lieux qui lui sont liés, ainsi qu'aux Muses (*aut in umbrosis Heliconis oris / aut super Pindo gelidoue in Haemo*¹⁰⁴⁰ ? v. 5-6). Le tableau final de cette première péripécie dresse le portrait d'un Orphée qui a su conférer un ordre, une harmonie au monde qui ne saurait plus désormais être touché par la violence (*arte materna rapidos morantem / fluminum*¹⁰⁴¹ *lapsus celerique uentos*¹⁰⁴², v. 9-10). Ce détour par les origines de la lyrique – *lyra uel acri / tibia* (v. 1-2) répond à *fidibus canoris* (v. 11) – permet à Horace non seulement de dire, selon la technique de l'*arte allusiva*, qu'il souhaite suivre Orphée et devenir à son tour un *uates* à l'exigence morale élevée, mais aussi d'annoncer, encore une fois de façon proleptique, le rôle qu'Auguste jouera sur terre en tant que second de Jupiter, qui domine tout quant à lui, dans un souci d'ordre et d'équilibre.

Dans les vers 13 à 32, le poète célèbre les dieux auxquels il associe les héros grecs Hercule, Castor et Pollux :

*Quid prius dicam solitis parentis
laudibus, qui res hominum ac deorum,
qui mare ac terras uariisque mundum
temperat horis ?*

1038 Cf : Horace, *Carm.*, I, 20, v. 6 pour *iocosa* et v. 8 pour *imago*. L'adjectif *iocosa* est aussi employé pour désigner la lyre au vers 69 de l'*Ode* III, 3.

1039 NISBET, R. G. M. et HUBBARD, M., *op. cit. Book I*, p. 146. Ils rappellent les vers 83-84 de la *Troisième Néméenne* de Pindare : τίν γε μὲν, εὐθρόνου Κλεοῦς ἐθελόισας, ἀεθλοφόρου λήματος ἔνεκεν / ... δέδορκεν φάος.

1040 C'est sur l'Hélicon que les Muses sont apparues à Hésiode, tandis que le Pinde est mentionné par Pindare (*P.* IX, 15) et Callimaque, (*H.* IV, 138-139 et VI, 82) et que l'Hémus est associé au personnage d'Orphée et au pouvoir qu'il exerce sur la nature grâce à sa poésie. Il est cité par Virgile dans ses *Georg.* II, 488.

Voir NISBET, R. G. M. et HUBBARD, M., *op. cit. Book I*, p. 147.

1041 Cf : Horace, *Carm.* III, 11, v. 14 : *riuos et celeres morari*.

1042 Cf : Simonide, fr. 595 : οὐδε γὰρ ἔννοσιφύλλος ἀήτα / τότ' ὄρτ' ἀνέμων, ἄτις κ' ἀπεκόλυε / κιθναμένα μελιαδέα γάρυον / ἀραρεῖν ἀκοᾶσι βροτῶν.

*unde nil maius generatur ipso
nec uiget quicquam simile aut secundum ;
proximos illi tamen occupabit
Pallas honores.*

*Proeliis audax, neque te silebo,
Liber, et saeuis inimica uirgo
beluis, nec te, metuende certa
Phoebe sagitta.*

*Dicam et Alciden puerosque Ledaе,
hunc equis, illum superare pugnis
nobilem ; quorum simul alba nautis
stella refulsit,*

*defluit saxis agitatus umor,
concidunt uenti fugiuntque nubes
et minax, quod sic uoluere, ponto
unda recumbit¹⁰⁴³.*

Que dirai-je d'abord, si ce n'est les éloges habituels du dieu père, qui gouverne avec un juste équilibre les affaires des hommes et des dieux, ainsi que, suivant le cours des saisons, la mer, la terre et l'univers ? De lui, rien ne naît de plus grand que lui-même ; rien ne vit qui lui soit égal ou même qui le seconde ; mais c'est à Pallas qu'incomberont les honneurs les plus proches des siens. Et toi, audacieux au combat, je ne te tairai pas, Liber, ni toi, vierge ennemie des bêtes brutes, ni toi Phébus, qui inspires la crainte par ta flèche qui ne manque jamais sa cible. Je dirai aussi Alcide et les enfants de Léda, célèbres par les victoires l'un de ses chevaux, l'autre de ses combats ; dès que leur blanche constellation brille sur les marins, l'onde agitée glisse des rochers, les vents tombent, les nuages s'enfuient et la vague menaçante – car telle est leur volonté – retombe sur la mer.

1043 Horace, *Carm.* I, 12 v. 13-32.

Au vers 13, Horace s’ancre dans la tradition hymnique en relançant l’interrogation. On lit d’ailleurs de nouveau, dans la formule *quid prius dicam*, la présence de Pindare en tant que *modello esemplare*. E. Fraenkel y voit un écho aux débuts des hymnes pindariques et notamment à celui du fr. 89a¹⁰⁴⁴ : Τί κάλλιον ἀρχομένοις...ἢ βαθύζωνόν τε Λατώ καί θοᾶν ἵππων ἐλάτειραν ἀεῖσαι ;

Cependant, plus que vers Pindare, c’est surtout du côté de Théocrite que le poète romain tourne le regard, et plus particulièrement vers l’*Encomium de Ptolémée Philadelphie* (17. 1-8), qui puise, lui aussi, à la source de la *Seconde Olympique* pindarique¹⁰⁴⁵ :

Ἐκ Διὸς ἀρχώμεσθα καὶ ἐς Δία λήγετε, Μοῖσαι,
 ἀθανάτων τὸν ἄριστον ἐπὶν αἰίδωμεν ἀοιδᾶς,
 ἀνδρῶν δ’ αὖ Πτολεμαῖος ἐνὶ πρώτοισι λεγέσθω
 καὶ πύματος καὶ μέσσοις. ὃ γὰρ προφερέστατος ἀνδρῶν.
 Ἥρωες, τοὶ πρόσθεν ἀφ’ ἡμιθέων ἐγένοντο,
 ῥέξαντες καλά ἔργα σοφῶν ἐκύρησαν ἀοιδῶν.
 Αὐτὰρ ἐγὼ Πτολεμαῖον ἐπιστάμενος καλά εἰπεῖν
 ὑμνήσαιμ’.

Commençons par Zeus et par Zeus, terminez, ô Muses, quand nous célébrons, par des chants, le meilleur des immortels. Mais en ce qui concerne les hommes, c’est de Ptolémée qu’il sera question au début, à la fin et au milieu, car, parmi les hommes, il est le plus grand. Les héros, race de demi-dieux, pour les belles actions qu’ils ont accomplies, trouveront des aèdes pleins de sagesse. Et moi qui suis habile dans l’art de la parole, je voudrais élever mon hymne à Ptolémée.

Cet intermédiaire hellénistique semble avoir été important tant pour la pensée d’Horace que pour la structure du *Carmen* I, 12. Si, en commençant par Jupiter (v. 13 *sqq.*), le poète romain offre à son ode un début classique¹⁰⁴⁶, le fait de terminer par lui semble une

1044 FRAENKEL, E, *op. cit.*, p. 193 et CAVARZERE, A., *op. cit.*, p. 152.

1045 Pour R. G. M. Nisbet et M. Hubbard (*op. cit. Book I*, p. 143), l’*Encomium de Hiéron de Syracuse* (16. 1-4) peut également constituer un horizon pour l’inspiration horatienne : Αἰεὶ τοῦτο Διὸς κούρας μέλει, αἰὲν ἀοιδῶν, / ὑμνεῖν ἀθανάτους, ὑμνεῖν ἀγαθῶν κλέα ἀνδρῶν. / Μοῖσαι μὲν θεαὶ ἐντί, θεοὺς θεοὶ αἰείδοντι / ἄμμες δὲ βροτοὶ οἶδε, βροτοὺς βροτοὶ αἰίδωμεν.

1046 Dire « Commençons par » tel dieu remonte à Hésiode (« Commençons par les Muses »). « Commençons par Zeus » est aussi le début des *Phénomènes* d’Aratos, repris par Virgile dans les *Bucoliques* III, 60 au

variation intéressante (v. 50 *sqq*). En outre, Théocrite présente d'abord Ptolémée comme le plus grand des hommes, ὁ γὰρ προφερέστατος ἀνδρῶν (v. 4). Mais au vers suivant, il est également désigné comme un ἥρωξ et est, de fait, digne d'être chanté par le poète au même titre qu'un demi-dieu, comme cela sera rappelé aux vers 135-136 de cet *Encomium*. Toutefois, au vers 8, le poète semble désireux d'élever en l'honneur de Ptolémée un hymne (ὕμνησαιμ') qui est d'ordinaire l'apanage des dieux. Comme le précise A. Cavarzere¹⁰⁴⁷ qui reprend les analyses de M. Fantuzzi¹⁰⁴⁸, chez Théocrite, d'une part, l'hymne peut être un vecteur de célébration des hauts-faits des dieux mais aussi des héros et, d'autre part, les dieux et les héros – entendus comme demi-dieux – se rejoignent pour ne plus former qu'une seule catégorie, qui se distingue nettement de celle des hommes. Cette division est celle qu'Horace adopte également dans son *Ode* I, 12. En outre, le poème encomiastique de Théocrite s'achève sur la reconnaissance de l'origine divine de la monarchie ptolémaïque¹⁰⁴⁹. Ce point aussi semble avoir été imité par Horace qui rappelle, au vers 47, l'ascendance divine d'Auguste dans le *Iulium sidus*.

Alors que, dans cette deuxième péricope, il est question de Jupiter et que le lecteur *doctus* – qui aura assurément en tête le poème de Théocrite – s'attend à voir apparaître Auguste, Horace se joue de nouveau de lui en retardant, pour la seconde fois, l'arrivée de l'empereur. Ce n'est pas un panégyrique qui est ici donné à lire, mais bien un catalogue de dieux et de héros grecs qui sera suivi, dans la suite de l'ode, d'une liste des *summi uiri* de l'époque républicaine de Rome. Dans ce catalogue, Jupiter est présenté comme le maître absolu¹⁰⁵⁰ : son pouvoir s'exerce à la fois sur les affaires humaines et divines (*res hominum ac deorum*, v. 14), aussi bien sur la mer et sur la terre que sur tout l'univers (*mare ac terras uariisque mundum...horis*, v. 15-16). En décrivant son domaine d'action sur toute une strophe et en relançant son propos par le pronom *qui*, à la tête des vers 13 et 15, le poète souligne l'étendue, l'universalité de la puissance jupitérienne. Le verbe *temperat*, en tête du dernier vers de la strophe 4, nous semble particulièrement important : Jupiter, à l'instar d'Orphée qui ordonne le monde par sa poésie, régite l'univers en y faisant régner un juste équilibre. C'est

début d'un chant de berger (*Ab Ioue principium*).

1047 CAVARZERE, A., *op. cit.*, p. 154.

1048 FANTUZZI, M., *Teocrito e la poesia bucolica*, in *Lo spazio letterario della Grecia antica* I 2, Roma 1993, 145-195 : 167.

1049 CAVARZERE, A., *op. cit.*, p. 154.

1050 La formulation par laquelle débute le vers 13 ainsi que la grandeur de Jupiter lisible dans la strophe 4 ne manquent pas d'évoquer en nous les vers 1-3 de l'*Hymne à Zeus* de Callimaque : Ζηγός εἶο τί κεν ἄλλο παρὰ σπονδῆσιν ἀείδειν / λῳιον ἢ θεόν αὐτόν, ἀεὶ μέγαν, αἰέν ἄνακτα, / Πηλαγόνων ἐλατῆρα, δικασπόλον οὐρανίδῆσι ;

aussi dans cette voie que tâchera de marcher Auguste, lorsqu'il sera placé à ses côtés, à la fin de l'ode. Aussi poésie et pouvoir suivent-ils une même démarche. Horace, héritier d'Orphée, apparaît, dès le début du premier recueil de *Carmina*, comme tout à fait légitime pour construire une mythologie impériale et faire de l'empereur une figure éternelle de Rome. Le *Carmen* III, 4 fait écho, dans un mouvement similaire à celui de l'*Ode* I, 12, à l'ampleur de la puissance de Jupiter, guidée par la *temperantia* et la *iustitia*, aux vers 45-48 : *qui terram inertem, qui mare temperat*¹⁰⁵¹ / *uentosum et urbes regnaque tristia* / *diuosque mortalisque turmas* / *imperio regit unus aequo*. Alors qu'il a lui-même détrôné son père, Cronos, Jupiter ne saurait être surpassé par l'un de ses enfants (*unde nil maius generatur ipso*, v. 17). Le comparatif *maius* – qui reprend *prius* du vers 13 – souligne à quel point il est supérieur et que, par conséquent, personne n'est en mesure ni de l'égaliser, ni même d'être son second (*nec uiget quicquam simile aut secundum*, v. 18). Dans l'élan au futur performatif (*dicam*, v. 13 et *neque te silebo*¹⁰⁵², v. 21) qu'il emprunte aux hymnes, Horace énumère d'autres dieux : il est question de Pallas dont les honneurs seront les plus proches de ceux rendus à son père¹⁰⁵³, de Liber, et enfin de Diane et d'Apollon¹⁰⁵⁴. À ce catalogue divin succède une courte liste de héros grecs composée d'Alcide et des enfants de Léda. Ils possèdent tous trois un lien particulier avec le vers 17 – *unde nil maius generatur ipso* –, et plus particulièrement avec l'archaïsme *unde* et le verbe *generatur*. En effet, si l'on peut considérer que tout naît du dieu des dieux, c'est surtout vrai pour Hercule et les Dioscures qui ont Jupiter pour père. Comme en témoigne l'image finale de la deuxième péricope, qui s'étend du vers 26 – marqué par le balancement *hunc...illum* – au vers 32, les actions de Castor et de Pollux¹⁰⁵⁵ sont grandes et revêtent une dimension apaisante et pacificatrice. Toutefois, cela ne suffit pas pour dépasser, ni même pour égaler le pouvoir jupitérien. La collocation de ces dieux et héros présente dans

1051 On retrouve, au vers 66 de cette même *Ode* III, 4, l'expression *uis temperata*.

Voir aussi l'*Ep.* XVI, 56 et l'*Epist.* I, 12, 16.

1052 Cf : Horace, *Carm.* IV, 9, v. 30-33 : [...] *Non ego te meis / chartis inornatum silebo / totue tuos patiar labores / impune, Lolli, carpere liuidas / obliuiones.* [...]

1053 Sur ce point, voir R. G. M. Nisbet et M. Hubbard, *op. cit.* *Book I*, p. 152, 19n et 21n.

1054 Dans le *Carmen* I, 21, le poète invitera les jeunes hommes et les jeunes filles à chanter les louanges des jumeaux afin d'éloigner tout désastre de Rome. Au sujet de ce poème, V. Hollard (*op. cit.*, p. 59) précise : « Cet exercice doit être inspiré par une cérémonie où se produisait un chœur de ce genre, comme peut-être à l'occasion de la célébration des premiers jeux quinquennaux, institués en l'honneur d'Actium en 28 avant J.-C. ».

Ces vers de l'*Ode* I, 12 évoquent en nous le *Carmen Saeculare*, composé en 17 avant J.-C. en strophes sapphiques également, où il sera aussi question de célébrer Diane et Apollon.

1055 Cf : Horace, *Carm.* I, 3, 2 et III, 29, 64.

ces quatre strophes trouve, selon nous, un écho dans les quatre premières strophes de l’*Ode* III, 3, qu’on date de 27 avant J.-C.¹⁰⁵⁶ :

*Iustum et tenacem propositi uirum
non ciuium ardor praua iubentium,
non uoltus instantis tyranni
mente quatit solida neque Auster,*

*dux inquieti turbidus Hadriae,
nec fulminantis magna manus Iouis :
si fractus inlabatur orbis,
inpavidum ferient ruinae.*

*Hac arte Pollux et uagus Hercules
ensisus arces attigit igneas,
quos inter Augustus recumbens
purpureo bibet ore nectar ;*

*hac te merentem, Bacche pater, tuae
uexere tigres indocili iugum
collo trahentes ; hac Quirinus
Martis equis Acheronta fugit [...]¹⁰⁵⁷*

L’homme juste et tenace dans ses résolutions, ni l’acharnement des citoyens qui ordonnent le mal, ni le visage d’un tyran qui menace n’ébranlent ni n’entament son esprit, ni l’Auster, chef turbulent de l’Adriatique qui ne connaît pas le repos, ni la grande main de Jupiter foudroyant : si le monde s’écroulait en morceaux, ses ruines le frapperaient sans l’effrayer. C’est par cet art que Pollux et l’errant Hercule, après avoir escaladé, ont atteint les hauteurs enflammées et, entre eux, Auguste sera couché et boira, de ses lèvres pourpres, le

1056 CITRONI, M., *op. cit.* [2009], p. 257.

Notons que dans le *Carmen* IV, 8, 29 *sqq.*, il est question d’Hercule, des Dioscures et de Liber et que dans l’*Epist.* II, 1, 5 *sqq.*, Romulus, Liber et les Dioscures sont de nouveau présentés ensemble.

1057 Horace, *Carm.* III, 3, v. 1-16.

nectar ; c'est par lui que toi tu as mérité, ô Bacchus, ô père, d'y être conduit par tes tigres, tirant le joug de leur cou indocile ; c'est par lui que Quirinus a fui l'Achéron, sur les chevaux de Mars [...]

Comme dans l'*Ode* I, 12, le début du *Carmen* III, 3 met en scène un Jupiter à la puissance inégalable et universelle, mais surtout au grand souci de justice et d'équilibre. C'est d'ailleurs parce qu'ils étaient mus par ces deux hautes valeurs morales que Pollux et Hercule sont parvenus à gravir les hauteurs de l'Empyrée afin de siéger auprès des dieux. On retrouve également Bacchus et Quirinus, dont il sera aussi question au tout début de la neuvième strophe en I, 12. La différence majeure est qu'en III, 3, Auguste est dès le début installé au banquet des dieux et des demi-dieux. Dans le *Carmen* I, 12, pourtant composé après, Horace retarde sa venue qui ne surviendra que dans la triade finale, avec une même idée toutefois : c'est en raison des hauts-faits qu'il aura accomplis sur terre que l'empereur pourra être rapproché de Jupiter. Les bienfaiteurs de l'humanité trouvent leur place dans la mythologie horatienne et dans l'éternité poétique.

Dans la mesure où, nous l'avons vu, les héros grecs entendus comme demi-dieux (Hercule et les Dioscures) prennent place du côté de l'Olympe avec les dieux, les *uirum romani*, quant à eux, peuvent être entendus comme des héros, dans le sens où ils sont guidés par la vertu, où ils mettent au cœur de leurs actions une grande exigence morale et où ils savent faire preuve d'abnégation afin de mettre Rome au premier plan. Aussi considérons-nous, avec A. Cavarzere, que la conjonction *aut* qui lie *uirum* et *heroa* (v. 1) est bien plutôt copulative que disjonctive et que le nom de héros intensifie celui d'homme¹⁰⁵⁸. La liste des *summi uiri*¹⁰⁵⁹ est exposée des strophes 9 à 12 :

Romulum post hos prius an quietum
Pompili regnum memorem, an superbos
Tarquini fasces, dubito, an Catonis
nobile letum.

1058 CAVARZERE, A., *op. cit.*, p. 152.

1059 M. Schilling (*op. cit.*, p. 244) dresse un parallèle entre cette liste de *summi uiri* et les *imagines maiorum* qu'on rencontrait dans l'*atrium* des *domus* : « À cet égard, la galerie des *summi uiri* peut être considérée comme la transposition à l'échelle publique de la coutume qui consistait à faire figurer dans l'*atrium* les *imagines maiorum*, les masques des ancêtres illustres de la famille ».

*Regulum et Scauros animaeque magnae
prodigum Paulum superante Poeno
gratus insigni¹⁰⁶⁰ referam Camena
Fabriciumque.*

*Hunc et incomptis Curium capillis
utilem bello tulit et Camillum
saeua paupertas et auitus apto
cum lare fundus.*

*Crescit occulto uelut arbor aeuo
fama Marcelli ; micat inter omnis
Iulium sidus, uelut inter ignis
luna minores¹⁰⁶¹.*

Après eux, rappellerai-je de prime abord Romulus ou bien le règne pacifique de Pompilius ? Les faisceaux orgueilleux de Tarquin ou bien la noble mort de Caton ? Je suis indécis. A Régulus, aux Scaurus et à Paulus, prodigue de sa grande âme au moment de la victoire punique, accompagné de mon insigne Camène, je témoignerai ma reconnaissance, ainsi qu'à Fabricius, Lui, et Curius aux cheveux mal peignés, et Camille, furent formés à être vaillants à la guerre par une rude pauvreté, par le domaine ancestral avec le lare qui lui est attaché. Elle croît, à l'instar d'un arbre, par le temps qui agit en secret, la renommée de Marcellus ; elle brille entre toutes, l'étoile julienne, comme brille la lune entre des feux plus petits¹⁰⁶².

La réflexion du poète quant aux figures qu'il convient de célébrer pour la nouvelle Rome se poursuit de façon logique, comme en témoigne l'emploi de *post* et de *prius* (v. 33). Nous avons déjà rencontré cet adverbe au vers 13. Toutefois, au *dicam* qu'il accompagnait succède désormais le verbe *memorem* : un point de bascule s'opère de fait depuis le mythe

1060 *Cf* : Pindare, *N.* VI, 28-29 : εὐθὺν' ἐπὶ τοῦτον, ἄγε, Μοῖσα, / οὖρον ἐπέων / εὐκλέα et *O.* II, 89-90 : τίνα βάλλομεν / ἐκ μαλθακᾶς αὐτε φρενὸς εὐκλέας οἰστοὺς ἰέντες ;

1061 Horace, *Carm.* I, 12, v. 33-48.

1062 *Cf* : Horace, *Ep.* XV, v. 1-2 : *Nox erat et caelo fulgebat Luna sereno / inter minora sidera* (« C'était la nuit et, dans un ciel serein, la Lune brillait parmi des astres plus petits »).

vers l'histoire de Rome. C'est une histoire qui résume un temps long qui s'étend de la royauté à la république, de façon condensée. M. Schilling parle d'un « épitomé de l'histoire de Rome »¹⁰⁶³. Il est en outre remarquable qu'il y ait, dans ce passage, coïncidence entre phrase et strophe, ce qui est plutôt l'exception chez Horace. Cela renforce l'effet de liste.

La liste des hommes qui ont accompli de hauts-faits pour leur patrie débute par Romulus, fondateur et premier roi de l'*Vrbs*. Il occupe d'ailleurs la première place du vers 32, de la neuvième strophe, mais aussi de la troisième péricope. Comme cela est souvent le cas, son nom est directement suivi de celui de Numa Pompilius. Si leurs règnes peuvent être vus comme antithétiques, ils sont aussi complémentaires. C'est en tant que roi belliqueux que Romulus est entré dans l'histoire. Pompilius est quant à lui du côté de la législation et de la paix, et le groupe nominal *quietum regnum* – qui encadre le nom *Pompili* rejeté au début du vers 34 et dont l'adjectif est mis en relief à la fin du vers 33 – est là pour nous le rappeler. La collocation des noms de ces deux rois laisse entrevoir, en filigrane, quelle attitude Auguste adoptera lors de son principat : les guerres lui seront préalablement nécessaires afin d'édifier un empire où régnera la paix romaine. Les faisceaux orgueilleux de Tarquin (*superbos / Tarquini fasces*, v. 34-35) suivent la même construction que le règne pacifique de Pompilius (*quietum / Pompili regnum*, v. 33-34). Contrairement à R. G. M. Nisbet et M. Hubbard qui pensent que cette expression ne désigne que le dernier roi de Rome¹⁰⁶⁴, selon nous, les faisceaux évoquent avant tout Tarquin l'Ancien qui a introduit ces symboles d'autorité dans la Ville. Toutefois, si l'on considère ce syntagme comme une hypallage, la figure de Tarquin le Superbe vient se superposer à celle de son prédécesseur. On le voit, il s'agit d'une royauté très diverse : Horace donne à lire une réflexion en acte, qui se construit pas à pas, et qui semble compliquée. En effet, alors que le poète paraît sûr de lui pour l'énumération des dieux et des demi-dieux, il semble davantage envahi par le doute en ce qui concerne les héros romains¹⁰⁶⁵. Les conjonctions copulatives des strophes 4-8 sont désormais remplacées par des conjonctions disjonctives (*an... an...an*, v. 33-35), qu'on rencontre souvent dans les hymnes. Notons également que, dans ces trois vers, la conjonction *an* occupe systématiquement la huitième place des hendécasyllabes. Les verbes *memorem* et *dubito* occupent, eux aussi, la même place : ils sont tous deux positionnés à la coupe, dans des vers successifs¹⁰⁶⁶. Ce dernier verbe

1063 SCHILLING, M., *op. cit.*, p. 247.

1064 NISBET, R. G. M. et HUBBARD, M., *op. cit.*, p. 156.

1065 Nous ne pensons pas que l'emploi du verbe *dubito* soit ici rhétorique ni qu'il désigne le choix existant dans la grande histoire de Rome.

1066 SCHILLING, M., *op. cit.*, p. 243.

est d'ailleurs particulièrement révélateur des hésitations qui s'emparent du poète, alors qu'il compose cette strophe et qu'il mène une réflexion sur les *exempla* dignes d'être chantés pour l'*Urbs* qui connaît un renouveau, après les guerres civiles.

Enfin, alors que tous ces personnages royaux ont un lien avec la *uirtus militaris*, l'intégration du philosophe Caton dans cette strophe paraît surprenante. Il est, de plus, à l'origine d'une rupture dans la succession chronologique des figures¹⁰⁶⁷ puisque, dans la strophe suivante, le poète évoquera des personnages républicains plus anciens (c'est notamment le cas de Paul-Émile et de Camille). Bien sûr, cela amène le lecteur à s'arrêter un instant sur son cas et à l'interroger. Dans cet épisode royal qui nous est donné à voir, la désignation de « héros » est parfois à nuancer : Romulus a certes fondé Rome, mais cette fondation s'est faite au prix d'un affrontement fratricide. Tite-Live (I, 35) présente Tarquin l'Ancien comme un très bon roi. Mais si l'on considère qu'avec l'emploi de l'adjectif *superbos* (v. 33), Horace ajoute la figure de Tarquin le Superbe, alors le portrait du « héros » est peu flatteur ; en effet, Lucius Tarquin (dit le Superbe), dernier roi de Rome, a pris le trône de force, en tuant Servius Tullius et en commettant ainsi un parricide¹⁰⁶⁸. En outre, à la lecture du nom de Caton d'Utique, tout lecteur pense, bien évidemment, au sombre épisode des guerres civiles. Toutefois, la convocation de la figure de Caton apparaît comme un élément positif¹⁰⁶⁹. Aussi partageons-nous l'avis de M. Schilling : « L'expression *nobile letum*, qui renvoie à son suicide après la bataille de Thapsus, est nettement mise en valeur dans l'adonique, qui a une fonction conclusive, et par le procédé de la *complosio syllabarum* »¹⁰⁷⁰. La mort de Caton est qualifiée de *nobile letum* (v. 36) et rappelle le qualificatif de Pollux, quelques vers plus haut (*pugnis nobilem*, v. 26-27). Cette mort qu'il s'est donnée est porteuse de sens : par elle, il a su reconquérir sa *libertas*, valeur si importante dans la République, à laquelle Auguste a souhaité redonner toute sa place dans son principat. Son suicide rappelle que la grandeur d'un homme ne se mesure pas uniquement à ses capacités militaires. Celles-ci doivent s'ajouter à la sagesse, à la vertu civique.

L'exemple de Caton assure d'ailleurs une transition vers les *uiri* des strophes 10 et 11 qui allient en eux l'ensemble de ces valeurs, aussi bien militaires que civiques. De fait, la liste

1067 NISBET, R. G. M. et HUBBARD, M., *op. cit.*, p. 156.

1068 Son fils, Sextus Tarquin, se rendra quant à lui coupable du viol de Lucrece, femme très noble et très vertueuse.

1069 Cf : Horace, *Carm.* II, 1, v. 17-36 et, en particulier, le vers 24 : *praeter atrocem animum Catonis*.

1070 SCHILLING, M., *op. cit.*, p. 246. Pour la *complosio syllabarum*, voir ZIMMERMANN, P., *Rythme métrique et rythme théorique dans la poésie lyrique d'Horace : recherches sur une poétique du sens* (p. 589), thèse soutenue en 2009 à l'université de Rennes II, sous la direction de M. Reydellet et consultée sur <https://tel.archives-ouvertes.fr/tel-00451035>.

se poursuit avec Régulus qui, après avoir été capturé par les Carthaginois en 255 avant J.-C., s'est vu envoyé – en échange de la promesse qu'il reviendrait ensuite à Carthage – à Rome afin de négocier un échange de prisonniers auprès du Sénat. Il a convaincu les *Patres conscripti* de ne pas céder à la pression carthaginoise et, respectueux de son serment, il a regagné Carthage où il a été torturé jusqu'à ce que mort s'ensuive. Ce modèle d'abnégation, prêt à mettre sa propre vie au service de sa patrie au point de la sacrifier, est célébré dans l'*Ode* III, 5¹⁰⁷¹. En ce qui concerne les Scaurus, R. G. M. Nisbet et M. Hubbard précisent qu'il est commun de trouver le pluriel dans les listes d'*exempla*¹⁰⁷². Horace doit d'abord avoir en tête Marcus Aemilius Scaurus qui a été consul en 115 avant J.-C. Sa réputation d'homme vivant selon l'intégrité et la frugalité était notoire. Mais le poète pense peut-être aussi à Marcus Aurelius Scaurus qui a, quant à lui, occupé la fonction de consul en 108 avant J.-C. Trois ans plus tard, il a été fait prisonnier par les Cimbres et a tenté, en insistant sur le caractère invincible du peuple romain, de les faire renoncer à traverser les Alpes pour pénétrer en Italie. Il a alors été égorgé par le roi cimbre, Boiorix. De fait, s'il s'est montré dédaigneux de la mort, il était, de surcroît, très soucieux de préserver Rome et sa population. La superposition des deux figures nous semble tout à fait idoine : Horace les confond et leur offre une place entre Régulus et Paulus. Ce dernier n'est autre que Paul-Émile, consul en 219 et en 216 avant J.-C., qui est connu pour le rôle qu'il a joué lors de la bataille de Cannes contre le général carthaginois, Hannibal. La tradition veut que son collègue, Terentius Varron, ait voulu attaquer très rapidement l'armée ennemie, alors que Paul-Émile était plutôt partisan d'une tactique attentiste. C'est finalement Varron qui a pris les commandes d'un combat qui s'est avéré désastreux pour les Romains et qui s'est soldé par la mort de Paul-Émile sur le champ de bataille. Cette dixième strophe s'achève avec Caius Fabricius Luscinus, consul en 282 et en 278 avant J.-C. Il est connu pour avoir, en -280, refusé les cadeaux que le roi Pyrrhus I^{er} – auprès duquel il avait été envoyé afin de convenir d'un échange de prisonniers – voulait lui adresser, tout comme sa proposition de l'accompagner en Épire. Deux ans plus tard, il rencontre de nouveau Pyrrhus : il lui apprend alors que son propre médecin a pour dessein de l'empoisonner. Le roi d'Épire le croit, car il reconnaît en lui un homme plein de *uirtus*, qui est incapable de mensonges et qui, de surcroît, ne saurait être corrompu. Il décide alors de libérer tous les prisonniers romains sans même exiger de rançon et de quitter le sol italien. Dans la mesure où, comme le rapporte la tradition, Fabricius est mort dans une grande pauvreté et que

1071 Voir *supra*, pp. 278-283.

1072 NISBET, R. G. M. et HUBBARD, M., *op. cit. Book I*, p. 157.

l'État a payé ses funérailles, il est aussi un modèle de *frugalitas* et assure une transition vers les deux héros de la strophe suivante.

Le pronom *hunc*, en tête du vers 41 et de la onzième strophe, renforce d'ailleurs ce lien entre Fabricius, Curius et Camillus, traditionnellement cités ensemble¹⁰⁷³. Le premier, Manius Curius Dentatus, consul en 290, 284, 275 et 274 avant J.-C., s'est illustré lors des guerres contre les Samnites et l'armée de Pyrrhus. Le deuxième, Manius Furius Camillus, dit Camille, a été consul six fois et a endossé la mission de dictateur à cinq reprises. Il a été l'un des grands acteurs de la prise de Véies qui marque le début de l'expansion territoriale romaine. Son rôle dans la lutte contre les Gaulois en -390 lui vaut souvent le surnom de « second fondateur de Rome »¹⁰⁷⁴. Dans cette strophe, Horace établit un lien de cause à conséquence entre la frugalité et le désintéressement – piliers du *mos maiorum* – dans lesquels tous deux ont été élevés et la bravoure et la valeur dont ils ont su faire montre au combat : *utilem bello tulit* (v. 42) et *saeua paupertas et auitus apto / cum lare fundus*¹⁰⁷⁵ (v. 43-44).

Dans la douzième strophe, il est question de deux autres *summi uiri* : Marcellus et Jules César. Un changement est particulièrement notable dans la situation d'énonciation : alors que le poète se demandait, dans l'énumération qu'il a proposée, quel dieu ou quel héros il devrait dire (*dicam*, v. 13) et de quel homme illustre il serait bon de rappeler les hauts-faits (*memorem*, v. 33), la *persona* du poète cède ici la place à deux comparaisons – régies par la troisième personne du singulier (*crescit*, v. 45 et *micat*, v. 46) et introduites par le mot-outil *uelut* (v. 45 et 47) – très imagées et, de fait, rendues très visuelles à l'œil du lecteur¹⁰⁷⁶. Elles sont toutes deux en lien avec la nature, puisqu'elles mettent sur le même plan la renommée de Marcellus et un arbre en pleine croissance et qu'elles présentent l'étoile julienne comme plus brillante que les autres astres. Comme le précise M. Schilling : « Une fois encore, Horace ne se contente pas de remployer des motifs éculés en contexte romain : la nouveauté de la lyrique horatienne réside dans l'association de ces deux motifs qui permet de mêler deux symboliques complémentaires : l'image de l'arbre grandissant et de la lune plus éclatante dans le ciel que tous les autres feux »¹⁰⁷⁷.

1073 *Ibid.*, p. 159.

1074 *Ibid.*, p. 160.

1075 *Cf.* : Horace, *Serm.* I, 2, 56 : *patrium...fundumque laremque* et *Epist.* II, 2, 50-51 : *inopemque paterni / et laris et fundi*.

1076 Nous sommes ici en présence de *topoi* de la poésie lyrique grecque. En effet, Pindare et Bacchylide emploient régulièrement ces images pour désigner la renommée du vainqueur qui, à la manière d'un arbre, ne cesse de s'accroître et son κλέος qui, de par ses victoires, brille plus intensément, à l'instar de la lune parmi les autres astres.

1077 SCHILLING, M., *op. cit.*, p. 272.

En ce qui concerne l'image de l'arbre qui croît encore et toujours (v. 45-46), il n'est pas à douter qu'Horace a les vers 40-42 de la *Huitième Néméenne*¹⁰⁷⁸ de Pindare en tête :

αὔξεται δ' ἀρετά, γλωραῖς ἐέρσαις
ὡς ὅτε δένδρεον ἄσσει,
<ἐν> σοφοῖς ἀνδρῶν ἀερθεῖς' ἐν δικαίοις τε πρὸς ὑγρὸν
αιθέρα. [...]

Elle grandit, la vertu, comme un arbre quand il s'élanche sous les vertes rosées, entre ceux parmi les hommes qui sont sages et justes, elle s'élève vers le fluide éther.

Par le verbe *crescit*, placé en tête de vers et de strophe, le poète romain reprend à son prédécesseur grec l'image de la croissance, présente au travers des termes αὔξεται (lui aussi placé en tête de vers), ἄσσει et ἀερθεῖς'. Cette comparaison permet au Thébain de faire l'éloge de la grandeur de Mégas, fils de Dinis. Il existe d'ailleurs des échos sonores entre le nom ἀρετά qui désigne la vertu et le verbe ἀερθεῖς' qui décrit un élanement vers les hauteurs célestes : des actions guidées par la vertu dépend l'élévation du nom de l'homme sage et juste. Le décor végétal (γλωραῖς ἐέρσαις) ainsi que le fluide éther (πρὸς ὑγρὸν αιθέρα) laissent deviner, chez Pindare, que cette élévation se produit à un moment opportun : au petit matin ou au retour du printemps. Ce cadre évoque en nous, de façon implicite, le contexte dans lequel s'ancre le retour de l'âge d'or. Or, il est absent chez Horace qui, depuis le début de l'ode, crée des rapprochements avec son modèle grec pour mieux s'en éloigner ensuite. Notons en outre que si Pindare insiste sur l'ἀρετή, la vertu du vainqueur au stade, Horace, quant à lui, met un accent particulier sur la question de la *fama*, de la renommée. Le syntagme *fama Marcelli* est d'ailleurs mis en exergue non seulement par sa place en tête du vers 46, mais aussi par la *complosio syllabarum*.

Un autre groupe de mots retient toute notre attention au vers 45, celui d'*occulto aeuo*. Alors que, dans le « *motto* » pindarique, Horace invoquait la Muse Clio afin de lui demander quel homme, quel héros ou quel dieu il serait bon de chanter afin de célébrer le nouveau visage de Rome, Horace donne à entendre que la construction de la *fama* et son entrée dans l'éternité va ici se faire *crescendo*, de façon silencieuse. De nouveau, le poète romain s'éloigne de Pindare et de sa poésie chorale afin de reconsidérer la lyrique romaine sous le

1078 NISBET, R. G. M. et HUBBARD, M., *op. cit.* Book I, p. 161.

prisme de la poésie hellénistique – l’héritage de Théocrite est toujours palpable, en filigrane – dans sa dimension littéraire. Aussi pensons-nous, à la lecture de ces vers, aux considérations d’Horace dans les *Carmina* IV, 8 et 9, et notamment aux vers 30-31 de ce dernier : *Non ego te meis / chartis inornatum silebo*.

L’identité de Marcellus a souvent été interrogée par les commentateurs. R. G. M. Nisbet et M. Hubbard penchent du côté de Marcus Claudius Marcellus, qui a été consul en 222, 215, 214, 210 et 208 avant J.-C., qui a conquis les Insubres, qui a été le troisième à obtenir les dépouilles opimes (*spolia opima*), qui a contribué à la prise de Syracuse et qui était considéré comme « l’épée » contre Hannibal lors de la deuxième guerre punique¹⁰⁷⁹. Toutefois, on comprendrait mal pourquoi Horace décrirait sa gloire comme suivant un mouvement ascendant perpétuel, alors qu’il a trouvé la mort plusieurs siècles avant la composition de l’ode. Nous pensons bien plutôt – avec Peerlkamp qui propose de lire *Marcellis* et non *Marcelli*¹⁰⁸⁰ – qu’à cette figure se superpose celle de Marcellus, fils de C. Marcellus, consul en 50 avant J.-C., et d’Octavie, qui s’avère aussi être le gendre d’Auguste dans la mesure où il a épousé sa fille Julia en -25¹⁰⁸¹. M. Schilling propose une analyse qui invite à dépasser le cadre de l’imitation de la seule *Huitième Néméenne* de Pindare. Pour elle, Horace est inspiré « plus largement par la conception pindarique des générations et de la manière dont elles construisent la cité et son renom dans le temps. En effet, comme l’a étudié Donald Carne-Ross, des métaphores végétales (arbre, feuilles, plantes et fleurs) sont souvent utilisées chez Pindare pour évoquer les relations entre les différentes générations formant la communauté de la cité. [...] L’image de l’arbre permet ainsi chez Pindare de mettre en valeur non plus seulement l’idée d’un accroissement de la vertu qui s’incarne dans un héros individuel, mais celui d’une transmission de la vertu à la communauté de la cité, et notamment au sein des différentes générations. Cette idée est en particulier illustrée de manière frappante dans la *Neuvième Pythique* où Pindare suggère que les premiers héros et leurs actes fondateurs sont comme les racines d’un arbre (la cité) et que les nouveaux héros et leurs exploits en constituent les feuilles et les fleurs. À travers cette métaphore filée, Pindare véhicule l’idée que les vertus se transmettent entre les générations successives, et que les exploits des jeunes vainqueurs trouvent leurs origines dans les actes fondateurs de leurs

1079 *Ibid.*

1080 *Ibid.*, p. 162.

1081 Le gendre d’Auguste est mort en 23 avant J.-C. L’*Ode* I, 12 a sans doute été composée entre -25 et -23. Il n’est cependant pas à douter, au vu du propos d’Horace, qu’il était encore en vie lorsqu’il a écrit ce *carmen*. Le ton du poète contraste en effet notablement avec celui de l’*Élégie* III, 18 de Propertius et du livre VI de l’*Énéide* de Virgile.

ancêtres. »¹⁰⁸². Ainsi ces arguments vont-ils dans le sens d'une double présence : celle du Marcellus du III^e siècle avant J.-C et celle de son descendant dont les actions nobles perpétuent la renommée, le κλέος de la lignée dont il est issu. En tant que membre par alliance de la *gens Iulia*, ce dernier offre d'ailleurs une subtile transition vers le *Iulium sidus* du vers 47¹⁰⁸³.

Concernant l'image de l'astre qui brille plus que n'importe quel autre, Horace a sans doute mêlé à l'imitation de Pindare, celle de Bacchylide, et plus précisément de son *Ode IX*, 27-29¹⁰⁸⁴. Elle est l'occasion pour le poète grec de célébrer Automède de Phlionte, qui s'est rendu vainqueur au pentathlon, réunion de cinq épreuves sportives disputées ici lors des jeux néméens :

πενταέθλοισιν γὰρ ἐνέπρεπεν ὡς
 ἄστρον διακρίνει φάη [...]

 εὐφεγγῆς σελάνα

[Il s'est distingué] parmi les pentathlètes, comme la lune brillante dans le ciel nocturne du milieu du mois surpasse la lumière des étoiles.

Nous sommes d'accord avec R. G. M. Nisbet et M. Hubbard qui pensent que, dans sa réactualisation au sein d'un contexte romain, l'image de l'étoile julienne ne saurait constituer une référence explicite et directe à Jules César. En effet, au moment où Horace compose son ode, ce dernier est mort depuis une vingtaine d'années et c'est désormais Auguste, et Auguste seul, qui occupe tout le devant de la scène politique. Selon eux, le *Iulium sidus* vise d'ailleurs l'empereur lui-même¹⁰⁸⁵. D'autres interprétations sont possibles et d'ailleurs superposables. En effet, il peut tout à fait s'agir d'une référence au catastérisme de Jules César et de sa renommée¹⁰⁸⁶. Après l'image de l'arbre bien enraciné dont la croissance se perpétue vient alors celle de la comète qui a atteint les sommets les plus hauts. La renommée de la *gens Iulia* poursuit donc son ascension et laisse peut-être également entendre qu'un jour, après sa mort, Auguste connaîtra, lui aussi, son catastérisme. Cette hypothèse trouve d'ailleurs un écho dans le *Carmen III*, 25, aux vers 5-6 : [...] *aeternum meditans decus / stellis inserere et consilio*

1082 SCHILLING, M., *op. cit.*, pp. 274-275.

1083 NISBET, R. G. M. et HUBBARD, M., *op. cit. Book I*, p. 162.

1084 *Ibid.*, p. 163.

1085 *Ibid.*, p. 162.

1086 Une comète est en effet apparue dans le ciel à l'été 44 avant J.-C. et a alors été vue comme le symbole de l'apothéose de Jules César.

Iouis ? Elle nous paraît d'autant plus plausible que, dans ces vers, Auguste prend place dans le conseil de Jupiter, place qui est très proche de celle qu'il occupe à la toute fin de l'*Ode* I, 12.

M. Schilling, en suivant les analyses de A. Hardie¹⁰⁸⁷, voit dans la collocation des images de l'arbre et de la lune, non seulement un motif emprunté à la lyrique grecque archaïque, mais aussi à la tradition de l'épithalame. En effet, la vitalité du jeune époux y est souvent comparée à celle de l'arbre, tandis que la jeune épouse y est mise en lien avec l'astre. Si A. Hardie voit dans cette association une référence au mariage de Marcellus et de Julia, qui est d'ailleurs à peu près contemporain à la composition de cette ode, M. Schilling y perçoit également le lien qui unira désormais la *gens Claudia* et la *gens Iulia*. Et elle ajoute : « Que cette association se trouve à la fin de la liste des hommes illustres de Rome est alors très significatif : l'union des deux familles s'inscrit dans la continuité de l'histoire romaine et se présente comme son avenir ». Cette interprétation nous semble particulièrement convaincante, d'autant plus que la mention de la lune peut selon nous faire écho à la poésie érotique de Sappho¹⁰⁸⁸ – rappelons d'ailleurs que le *Carmen* I, 12 est composé en strophes sapphiques – dont certains épithalames sont parvenus jusqu'à nous.

C'est en considérant la triade finale que nous prenons pleinement conscience du mouvement circulaire de l'*Ode* I, 12. Au début du *carmen*, nous étions face à une question tripartite qui adoptait une dynamique ascendante. Toutefois, après avoir lu la suite du poème, il s'avère que les tergiversations d'Horace n'ont pas suivi le mouvement linéaire initialement annoncé. À son passage en revue des différents dieux et héros considérés comme demi-dieux, puis des héros entendus comme hommes illustres, le poète fait succéder un retour au divin. C'est Jupiter qui vient clore le *carmen* et, à ses côtés, se tient Auguste :

*Gentis humanae pater atque custos,
orte Saturno, tibi cura magni
Caesaris fatis data : tu secundo*

1087 SCHILLING, M., *op. cit.*, p. 276 et HARDIE, A., « The Pindaric sources of Horace Odes 1.12 », *Harvard Studies in Classical Philology*, 101, 2003, p. 371-404 : 400.

1088 Nous pensons notamment au fr. 34, 1-4, dans lequel la poétesse décrit une lune d'argent qui éclipse toutes les étoiles : ἄστερες μὲν ἀμφὶ κάλαν σελάνναν / ἄψ ἀπυκρύπτοισι φάεννον εἶδος / ὄπποτα πλήθοισα μάλιστα λάμπη / γᾶν ainsi qu'au fr. 96, 6-9 : νῦν δὲ Λῦδαισιν ἐμπρέπεται γυναι- / κεσσιν ὡς ποτ' ἀελίω / δύντος ἄ βροδοδάκτυλος σελάννα / πάντα περρέχοισ' ἄστρα. Cette image évoque la beauté d'une femme qui surpasse de loin celle des autres. Voir, à ce propos, R. G. M. Nisbet et M. Hubbard, *op. cit.*, *Book I*, p. 163 et O. Thévenaz, *op. cit.* [2012], p. 5. Ce dernier souligne d'ailleurs que l'*Ode* I, 12 précède un poème où la présence de la poétesse de Lesbos est particulièrement forte.

Caesare regnes.

*Ille seu Parthos Latio imminentis
egerit iusto domitos triumpho
siue subiectos Orientis orae
Seras et Indos,*

*te minor laetum reget aequus orbem :
tu graui curru quaties Olympum,
tu parum castis inimica mittes
fulmina lucis¹⁰⁸⁹.*

Père et gardien de la race humaine, descendant de Saturne, c'est à toi que les destins ont confié le soin du grand César : toi, règne donc avec César comme second ! Celui-ci, soit qu'il traîne derrière lui, dans un juste triomphe, les Parthes menaçants pour le Latium, soit que, aux confins de l'Orient, il soumette les Sères et les Indiens, c'est au-dessous de toi qu'il régnera, avec justice, sur le monde en liesse ; mais c'est toi qui, sur ton char redoutable, ébranleras l'Olympe, c'est toi qui lanceras tes foudres ennemis sur les bois sacrés profanés.

Jupiter possède une fonction encadrante dans le *Carmen* I, 12. Alors que l'intégralité de la quatrième strophe et que la moitié de la cinquième lui étaient consacrées, il est de nouveau question de lui dans les strophes 13 et 15. Nombreux sont d'ailleurs les échos entre le début et la fin du poème : le dieu est désigné, dans un vocatif qui occupe l'ensemble du vers 49 comme le *gentis humanae pater atque custos*, ce qui fait écho au *parentis* du vers 13. *Secundo* (v. 51) répond à *secundum* (v. 18). *Subiectos* (v. 55) et *minor* (v. 57) abondent dans le sens de *unde nil maius generatur ipso* (v. 17). Que ce soit dans l'invocation initiale ou l'adresse finale à Jupiter, l'idée principale est toujours la même : le dieu détient la suprématie universelle et nul ne pourrait prétendre le surpasser. L'anaphore en *te / tu* des vers 56-58 est là pour nous le rappeler.

Bien que, dans les vers 13-20, Auguste soit absent, au vers 51, le titre de l'empereur est cité pour la première fois. Le poète insiste alors sur celui-ci en plaçant le polyptote

1089 Horace, *Carm.* I, 12, v. 49-60.

Caesaris / Caesare en tête des vers 51 et 52. Il faut bien l'avouer, malgré cette arrivée tardive, le lecteur n'a eu de cesse, tout au long de son parcours de l'ode, de sentir que le *princeps* était là, en filigrane, comme un fil rouge. Sa présence était palpable dans son absence. Cette entrée en scène retardée devait donner naissance à quelque chose de grand. En effet, dans cette dernière péripécie désormais conjuguée au subjonctif de souhait et marquée par un basculement de l'énonciation au vocatif et à la deuxième personne du singulier, le poète prie Jupiter d'accorder une place à Auguste auprès de lui et de faire de lui son second. Si au vers 18 de l'*Ode* I, 12, le poète précisait que le dieu des dieux ne pouvait être ni égalé, ni secondé : *nec uiget quicquam simile aut secundum*, seul le *princeps* semble à la hauteur de la mission qu'Horace appelle de ses vœux pour lui. De nombreuses analogies existent d'ailleurs entre l'action du dieu et celle du prince : tout d'abord, alors que Jupiter est désigné ici comme *pater atque custos* (v. 49), dans l'*Ode* IV, 5, c'est Auguste – dont la descendance est du reste rappelée au v. 1, *Diuis orte bonis*, et qui évoque le *orte Saturno* du *Carmen* I, 12, 50 – qui est désigné comme le *optume Romulae custos gentis* (v. 1-2) et dans l'*Ode* IV, 15 (v. 16), il est mentionné dans l'ablatif absolu *custode Caesare*. Enfin, au vers 50 du *Carmen* I, 2, il est le *pater*¹⁰⁹⁰ *atque princeps*. Alors que le souci (*cura*, v. 50) du grand César a été confié par les destins à Jupiter, Auguste aura, lui aussi, tout son règne durant, une grande *cura* à l'égard de son peuple. Elle est présente au vers 14 de l'*Ode* III, 14 ainsi qu'en III, 29, 26, tandis que le verbe *curet* occupe le milieu du vers 28 du *Carmen* IV, 5. Une autre analogie est lisible dans le polyptote *regnes* (v. 52) / *reget* (v. 57). Le premier désigne le règne de Jupiter sur l'Olympe (*tu graui curru quaties Olympum*, v. 58) tandis que le second précise qu'Auguste régnera sur la terre¹⁰⁹¹ (*te minor laetum reget aequus orbem*, v. 57). Enfin, si un ordre, une harmonie ont été insufflés dans le cosmos par Jupiter, c'est le même souci de justice et d'équilibre qui animera le *princeps* qui est qualifié d'*aequus* (v. 57).

Mais cette place auprès du dieu de l'univers est soumise à une condition : qu'Auguste soumette les Parthes, les Sères et les Indiens¹⁰⁹² qui menacent Rome et son territoire. Qu'il s'inscrive dans le *continuum* des héros républicains qui constituent des *exempla*. Que son attitude soit guidée par la *uirtus* : c'est à la sécurité de sa patrie et de ses concitoyens qu'il doit songer avant toute chose. Trouver sa place auprès de Jupiter, telle est la récompense qu'il

1090 Ce statut de *pater* a bien sûr à voir avec le *paterfamilias*, protecteur soucieux du bien-être de sa patrie et de ses concitoyens. Il peut être vu comme l'annonce anticipée du titre de *Pater Patriae* que lui décernera le Sénat quelques années plus tard, en 2 avant J.-C.

1091 Cf. : Horace, *Carm.* III, 1, v. 5-6 : *Regum timendorum in proprios greges, / reges in ipsos imperium est Iouis.*

1092 Cf. : Horace, *Carm.* III, 29, 27 et IV, 14, 42.

obtiendra des hauts-faits qu'il aura réalisés sur terre. Nous ne partageons pas l'avis de M. Citroni qui voit dans l'*Ode* I, 12 une divinisation du *princeps*, quand bien même il la concevrait comme plus modérée que ce qui est proposé dans le *Carmen* I, 2, reflet d'« un compromis, intervenu après l'an 27, entre les poussées vers une divinisation ouverte du souverain, conformément à des traditions orientales et helléniques, et les résistances à ce sujet venant d'une partie de l'opinion publique romaine »¹⁰⁹³. Point de divinisation ici, selon nous : tout ce que nous pouvons affirmer, c'est que le poète rapproche Auguste du divin, qu'il le place auprès du dieu des dieux. Il ne propose nullement une apothéose littéraire du prince. Il ne cherche pas à faire de lui un dieu à part entière. De fait, nous ne saurions être d'accord avec l'un des termes que le commentateur emploie. Il dit en effet que dans l'*Ode* I, 12, « on trouve une référence explicite à la nature divine d'Auguste, à travers l'évocation du *sidus Iulium* »¹⁰⁹⁴. À nos yeux, ce n'est pas le cas : l'étoile julienne renvoie à l'ascendance divine d'Auguste, pas à sa nature. De même, la place de second de Jupiter que le poète appelle de ses vœux pour lui n'aura rien d'inné : c'est par ses *res gestae* sur terre que l'empereur pourra faire l'acquisition d'un tel statut.

Enfin, nous pouvons affirmer que c'est une réponse unique que le poète apporte à son interrogation première : il s'agit de célébrer un homme à la haute valeur morale, digne des *exempla* historiques énumérés dans le *carmen*¹⁰⁹⁵, tout en le rapprochant des héros grecs et des dieux, et en particulier de Jupiter. Là encore, Horace s'inspire de Pindare, pour mieux le remodeler, pour lui donner une coloration personnelle : en effet, dans la *Seconde Olympique*, après avoir posé sa question au seuil de l'épinicie, le poète grec consacre *in medias res* toute son attention à l'ἄνηρ, à Théron, afin de le célébrer¹⁰⁹⁶.

Dans le *Carmen* I, 12, Horace accorde une grande place au procédé de la *contaminatio* puisqu'il se tourne vers la tradition hymnique ; vers Pindare et notamment vers sa *Seconde Olympique* et sa *Huitième Néméenne* ; vers Bacchylide et sa neuvième ode, mais aussi vers la tradition de l'épithalame et vers l'héritage sapphique. Ces emprunts issus de la lyrique grecque archaïque, à la fois monodique et chorale, lui donnent la possibilité de réaffirmer son dessein de s'inscrire dans la chaîne éternelle des *uates lyrici*, initiée par la figure d'Orphée.

1093 CITRONI, M., *op. cit.* [2009], p. 257.

1094 *Ibid.*, p. 258.

1095 M. Schilling (*op. cit.*, p. 243 et 256) dresse un parallèle entre cette liste d'*exempla* historiques et la galerie des *summi uiri* sur le forum d'Auguste.

1096 CAVARZERE, A., *op. cit.*, p. 154.

Cet héritage lui permet aussi de mener à bien une réflexion en acte sur un sujet d'importance : la place qui doit revenir à Auguste, grâce à ses actions remarquables, dans la mythologie qu'il est en train de construire dans ses *Odes*. Cette présence de la lyrique grecque archaïque est accompagnée de celle de Théocrite, et notamment de son *Encomium de Ptolémée Philadelphie*. Cette imitation offre au poète romain une légitimation de ce qui n'est certes pas comparable à la divinisation des rois hellénistiques, mais du rapprochement qu'il opère, de façon retardée dans son ode, entre l'empereur et le dieu des dieux. Si Auguste saura tirer mérite de ses hauts-faits sur terre et ainsi se rendre digne des *exempla* historiques, ainsi que des héros grecs nommés par Horace, il sera surtout le second de Jupiter et régnera selon la *temperantia* et la *iustitia*. Cet ancrage mythologique, très visuel, trouve un écho en tous les Romains de la fin du I^{er} siècle avant J.-C qui lisent cette ode. En outre, poétiquement, la convocation du souvenir de Théocrite – destinée quant à elle à être repérée par le lecteur *doctus* – qui s'ajoute à l'héritage lyrique grec archaïque, est aussi une manière pour Horace de dire que sa poésie n'est pas figée, qu'elle n'appartient pas à un genre unique, contraint par la pragmatique des formes. C'est le *genus mixtum* qui se donne à lire dans les odes du poète romain et qui lui confère un caractère unique, jamais ouï jusqu'alors et, en cela, digne d'éternité.

2.2. Octave-Auguste et son panthéon¹⁰⁹⁷

Les odes I, 12 et I, 2, toutes deux composées en strophes sapphiques, ont également pour point commun de se présenter sous forme de listes. Le lecteur y rencontre une réflexion dynamique, une recherche en mouvement de la part du poète qui a pour dessein d'édifier une mythologie impériale et de conférer l'éternité à Octave-Auguste grâce à sa lyrique. La date de composition du *Carmen* I, 2 fait débat¹⁰⁹⁸. Nous ne nous prononcerons pas en faveur d'une date antérieure ou postérieure à Actium. Ce qu'il est important de noter, c'est que ce poème a assurément été composé avant l'*Ode* I, 12 et que les circonstances ne permettent pas encore à

1097 À ce sujet, voir l'analyse générale de M. PAPINI, « Les dieux protecteurs d'Auguste », in le catalogue de l'exposition « Moi, Auguste, Empereur de Rome... », pp. 34-37, Grand Palais, Paris, RMN, 2014.

1098 Voir R. G. M. Nisbet et M. Hubbard (*op. cit. Book I*, pp. 17-19) qui proposent un très bon état de la question. Ils pensent, quant à eux, que l'*Ode* I, 2 a sûrement été composée après Actium, mais soulignent combien il est difficile d'en déterminer la date exacte.

Horace de proposer une réflexion étendue sur l'homme, le héros ou le dieu qu'il convient de célébrer en même temps que la nouvelle Rome, en 25-23 avant J.-C. Dans le *Carmen* I, 2, le poète s'interroge exclusivement sur le dieu qu'il est le plus approprié d'invoquer alors que Rome s'est trouvée en détresse, que la descendance des Romains qui se sont entre-tués durant les guerres civiles est épuisée et qu'on imagine à quel point il sera difficile, pour la génération à venir¹⁰⁹⁹, de comprendre pourquoi ses ancêtres ont été amenés à se livrer à une telle lutte alors qu'il aurait mieux valu combattre les ennemis extérieurs¹¹⁰⁰.

Comme le soulignent E. Fraenkel et R. G. M. Nisbet et M. Hubbard, le principal intertexte de cette ode est la *Première Géorgique* de Virgile¹¹⁰¹. Elle est un *modello codice* pour Horace : le mouvement de l'*Ode* I, 2 se nourrit de celui du poème virgilien. En effet, le *carmen* s'ouvre sur l'image de Jupiter qui frappe les collines saintes de sa dextre rougeoyante ([...] *Pater et rubente / dextra sacras iaculatus arces / terruit urbem*, v. 2-4) : le poète l'emprunte sans doute aux vers 328-329 de la *Première Géorgique* : *Ipse pater media nimborum in nocte corusca / fulmina molitur dextra*. Lorsque Horace décrit les présages inquiétants que sont les éclairs qui s'abattent sur les *arces* (v. 2-4) ou l'inondation qui vient menacer la *Regia* et le temple de Vesta (*Vidimus flauom Tiberim retortis / litore Etrusco uiolenter undis / ire deiectum monumenta regis / templa Vestae*, v. 13-16), il a certainement en tête les vers 466 *sqq.* de Virgile : *Ille etiam extincto miseratus Caesare Romam, / cum caput obscura nitidum ferrugine textit / impiaque aeternam timuerunt saecula noctem*. Alors qu'il passe en revue un certain nombre de dieux afin de trouver celui qui serait le plus à même d'assurer la protection de Rome, Horace achève sa liste en faisant le choix de Mercure-Octave. Ce point est, lui aussi, sûrement repris au poème virgilien dont le catalogue, qui débute au vers 5, aboutit au nom de *Caesar* à la fin du vers 25. Et quand Horace imagine Mercure revêtir les traits d'Octave afin de sauver Rome (v. 41-50), Virgile, quant à lui, se demande s'il deviendra le dieu de la mer immense (*an deus immensi uenias maris [...]*, v. 29). Mais c'est peut-être à la prière finale de la *Première Géorgique* qu'Horace doit le plus :

*Di patrii, Indigetes et Romule Vestaque mater,
quae Tuscum Tiberim et Romana Palatia seruas,*

1099 Cf : Horace, *Ep.* IX, 11.

1100 CITRONI, M., *op. cit.* [2009], p. 256.

1101 FRAENKEL, E., *op. cit.*, pp. 243 *sqq.* et NISBET, R. G. M. et HUBBARD, M., *op. cit. Book I*, pp. 16-17.
Bien que la *Première Géorgique* se réfère aux événements de 44 avant J.-C., cela n'est pas nécessairement le cas pour l'*Ode* I, 2.

*hunc saltem euerso iuuenem succurrere saeclo
ne prohibete ! Satis iam pridem sanguine nostro
Laomedontae luimus periuria Troiae.
Iam pridem nobis caeli te regia, Caesar,
inuidet atque hominum queritur curare triumphos,
quippe ubi fas uersum atque nefas : tot bella per orbem,
tam multae scelerum facies ; [...]*¹¹⁰²

Dieux nationaux, dieux Indigètes, et toi, Romulus, et toi Vesta notre mère, qui veilles sur le Tibre toscan et sur le Palatin romain, n'empêchez pas au moins notre jeune héros de porter secours à une génération abattue ! Assez longtemps déjà nous avons de notre sang lavé les parjures de la Troie de Laomédon. Depuis longtemps déjà, César, le palais céleste nous envie ta présence, et se plaint que tu te soucies de triomphes humains ; car chez les humains la loi divine du juste et de l'injuste est ruinée, tant il y a de guerres par le monde, tant de formes prises par le crime. [...]

L'emploi de *iam satis* (v. 1 chez Horace) / *satis iam* (v. 501 chez Virgile) laisse entendre le même sentiment d'épuisement et d'accablement. Chez les deux poètes, la conscience d'une faute à expier est aussi prégnante : *scelus* (v. 29 chez Horace) / *periuria* (v. 502 chez Virgile). Le souvenir de Vesta (v. 16 chez Horace et v. 498 chez Virgile) est aussi présent : il renvoie, de manière allusive, à la colline du Capitole¹¹⁰³, centre du pouvoir politique et religieux de Rome, qui s'est trouvé menacé en des temps obscurs. Le poète reprend aussi à son contemporain la dénomination première d'Octave comme *iuuenis* (v. 41 chez Horace et v. 500 chez Virgile) avant de le désigner, de façon tardive, par le titre de *Caesar* (v. 52 chez Horace et v. 503 chez Virgile). Enfin, Horace emprunte à Virgile la mention des triomphes (v. 49 chez Horace et v. 504 chez Virgile). Chez celui-là, ils doivent être célébrés à la suite de la victoire contre les Parthes, guerre que les Romains auraient dû mener depuis bien longtemps, au lieu de diriger le fer de leurs épées contre leurs frères. Chez celui-ci, ces triomphes ne doivent pas empêcher Octave de sauver Rome des malheurs qui fondent sur elle.

1102 Virgile, *Géorgiques*, I, v. 498-506, texte établi et traduit par E. de Saint-Denis, Les Belles Lettres, Paris, 1926 (premier tirage), 2012 (onzième tirage).

1103 Voir *supra*, p. 288, avec la montée au Capitole de la Grande Vestale en III, 30, 7-9.

Le fait que l'imitation d'Horace se soit tournée vers le texte d'un de ses contemporains n'a rien de surprenant : il a composé un poème profondément ancré dans l'histoire récente de Rome, où se lit l'inquiétude qu'a pu ressentir chacun de ses concitoyens. Il paraît donc cohérent que son inspiration première ait été romaine et contemporaine, ce qui ne l'a pas empêché d'aller puiser plus ponctuellement à d'autres sources.

Analysons à présent le poème en détail. L'*Ode* I, 2 s'ouvre sur le tableau de Rome, encore fragilisée à cause des heures très sombres qu'elle vient de vivre. L'expression par laquelle débute l'exorde est *Iam satis*, « C'en est assez ! ». Pour le poète, Rome et ses habitants ont déjà par trop souffert, et cela suffit. Horace dépeint alors, par petits tableaux juxtaposés, tous les *monstra* destructeurs que Jupiter, en colère, a envoyés sur terre et qui ont été source de tant de maux et de crainte pour les hommes. En témoigne l'anaphore des vers 4-5 : *terrui urbem / terrui gentis*. Il est question non seulement de la neige et de la grêle sinistre, mais aussi des foudres rougeoyants que le père des dieux a lancés sur terre, (*Iam satis terris niuis atque dirae / grandinis misit Pater et rubente / dextera sacras iaculatus arces / terrui urbem*, v. 1-4). L'assonance en [i] du premier vers et l'allitération en [t], qui court tout au long de cette première strophe, laissent entendre la violence de ces mauvais présages, symboles de la colère divine, qui ont accablé les mortels, en réponse au *scelus* dont ils s'étaient rendus coupables. La cible principale semble être ici le Capitole (*arces*, v. 3). Celui-ci représente métonymiquement l'*Vrbs*, mais aussi l'impérialisme romain¹¹⁰⁴. Le nom *gentis* (v. 5) – qui désigne les peuples étrangers, notamment ceux qui font partie de l'empire romain – en atteste. C'est donc tout l'empire qui a tremblé face à la menace divine.

Alors qu'au livre IV, c'est le retour de l'âge d'or qui sera dépeint par Horace, ici c'est celui d'un *saeculum graue* (v. 5-6) que l'*ira* de Jupiter a donné à craindre. Le poète opère un détour par le mythe. Pyrrha a, elle aussi, déploré des prodiges inouïs (*Pyrrhae noua monstra questae*, v. 6), puisque son mari, Deucalion, et elle ont survécu au déluge divin dans une arche, construite sur les recommandations de Prométhée, son beau-père¹¹⁰⁵. Ce *saeculum* a vu la montée de Protée et de ses troupeaux de phoques jusqu'à la cime des monts (*omne cum Proteus pecus egit altos / uisere montis*, v. 7-8). La strophe suivante commence d'ailleurs par un autre ἄδυστατον : ce sont les poissons qui sont venus se suspendre à la cime de l'orme, lieu habituellement familier des oiseaux (*piscium et summa genus haesit ulmo, / nota qua sedes*

1104 Voir *supra*, p. 291.

1105 Cf : Ovide, *Métamorphoses.*, I, 262 sqq.

fuerat columbis, v. 9-10), tandis que les daims craintifs ont pris la place des poissons, puisqu'on les a surpris à nager dans la mer (*et superiecto pauidae natarunt / aequore dammae*, v. 11-12).

La quatrième strophe débute par le parfait *uidimus* (v. 13), qui fait écho à *misit* (v. 1) et *terruit* (v. 4). Dans la mesure où il s'inclut dans cette première personne du pluriel, le poète fait sans doute référence à un événement vécu et récent¹¹⁰⁶ : sa génération a vu le Tibre jaune renverser son cours et déborder (*Vidimus flauom*¹¹⁰⁷ *Tiberim retortis / litore Etrusco uiolenter undis*, v. 13-14), jusqu'à menacer la *Regia* et le temple de Vesta, qui se trouvent l'un à côté de l'autre sur le forum (*ire deiectum monumenta regis / templaque Vestae*, v. 15-16). Ce temple abritait le feu sacré et le Palladium, statue sacrée de Pallas Athéna qu'Énée avait ramenée de Troie. Une telle menace de déluge à l'encontre d'un lieu d'une si grande importance ne pouvait qu'être interprétée comme un mauvais présage¹¹⁰⁸, un signe de mécontentement des dieux. Le nom de *Vestae*, à la fin du vers 16 et de la quatrième strophe, assure une subtile transition vers le nom troyen de Rhéa Silvia, *Iliae*, en tête du vers 17 et de la cinquième strophe. Selon la tradition, la mère de Romulus et de Rémus – dont son oncle, Amulius, avait fait une vestale – a été jetée dans le Tibre après la naissance de ses jumeaux. Porphyryon précise que l'Aniene, affluent du Tibre, en a alors fait son épouse : *antea enim Anieni matrimonio iuncta est ; atque hic loquitur quasi Tiberi potius nupserit*¹¹⁰⁹. Au vers 17, elle élève ses plaintes. Pour R. G. M. Nisbet et M. Hubbard, elle se plaint à bon droit d'avoir été jetée dans la rivière et ce serait d'ailleurs la raison pour laquelle elle encouragerait le fleuve, son époux, à tirer vengeance de l'affront qui lui a été fait¹¹¹⁰ : *iactat ultorem, uagus et sinistra / labitur ripa Ioue non probante u-/ xorius amnis*, v. 18-20. On peut dresser un parallèle entre ces vers de l'*Ode* I, 2 et ceux de l'*Épode* VII (*Scelusque fraternae necis, / Ut immerentis fluxit in terram Remi / Sacer nepotibus cruor*, v. 18-20) qui occupent d'ailleurs exactement la même place dans l'un et l'autre poème. Il apparaît alors que le *scelus* dont se plaint *Ilia* peut être le meurtre premier, celui de son fils Rémus par son frère, Romulus et, par là même, les guerres civiles qui en sont héritières. Porphyryon considère, quant à lui, que la plainte de Rhéa Silvia trouve sa source dans le meurtre de Jules César. On peut en effet considérer qu'ils sont liés par le fait d'être tous deux des descendants d'Énée. En outre, en

1106 NISBET, R. G. M. et HUBBARD M., *op. cit. Book I*, p. 24.

1107 Cf. : Horace, *Carm.* I, 8, 8 et II, 3, 18.

1108 NISBET, R. G. M. et HUBBARD M., *op. cit. Book I*, p. 26.

1109 Porphyryon, *ad. loc.* ; cf. : *ann.* 35 sqq.

1110 NISBET, R. G. M. et HUBBARD M., *op. cit. Book I*, p. 26.

tant que *Pontifex Maximus*, Jules César possédait un lien particulier avec les Vestales. On comprendrait mal cependant pourquoi Ilia se montrerait alors si désireuse de voir le temple de Vesta mis à mal si c'était pour venger son parent éloigné¹¹¹¹. Quoiqu'il en soit, notons l'ablatif absolu *Ioue non probante* (v. 20), qui s'apparente à une litote : Jupiter, qui déchaînait de prime abord les éléments contre Rome et ses habitants, n'est pas d'accord avec le débordement du fleuve qui erre et s'étend sur sa rive gauche (v. 19-20). Cette vengeance excessive, comme en témoigne l'adverbe *nimum* (v. 17), est désapprouvée par le dieu des dieux. Peut-être en a-t-il lui aussi assez (*iam satis*)¹¹¹².

À la plainte d'Ilia se superpose celle du poète qui déplore que plusieurs générations – dont la sienne – se soient rendues coupables des guerres civiles¹¹¹³. La cinquième strophe débute par le verbe au futur *audiet*, placé en anaphore aux vers 21 et 23. Le récit des luttes fratricides parviendra jusqu'aux oreilles de la postérité – dont les forces militaires seront clairsemées, *rara*, v. 24 – et pourtant, elle n'y entendra mot : comment comprendre en effet que les Romains aient pu retourner le fer contre leur propre sang au lieu de frapper les Perses redoutables¹¹¹⁴ (*Audiet ciuis acuisse ferrum, / quo graues Persae melius perirent, / audiet pugnas uitio parentum / rara iuuentus*, v. 21-24) ? Les termes *ferrum* et *parentum*, mis en valeur respectivement à la fin des vers 21 et 23, semblent se répondre : le crime a entaché la génération des pères ainsi que celle des enfants à venir.

Aussi, pour expier le *scelus* dont les Romains se sont rendus coupables et afin de prévenir de nouveaux désastres pour Rome, le poète se met en quête du dieu qu'il convient d'invoquer :

*Quem uocet diuum populus ruentis*¹¹¹⁵
imperii rebus ? prece qua fatigent
uirgines sanctae minus audientem

1111 *Ibid.*, p. 27.

1112 STRAUSS CLAY, J., « Horace et le frère cadet d'Apollon », dans B. Delignon, N. Le Meur, O. Thévenaz (dir.), *Le poète lyrique dans la cité antique : les Odes d'Horace au miroir de la lyrique grecque archaïque*, Lyon, De Boccard, Collection Études et Recherches sur l'Occident Romain, 2016, pp. 285-293.

1113 *Cf.*: Virgile, *Géorgiques*, I, v. 493-497 : *Scilicet et tempus ueniet, cum finibus illis / agricola, incuruo terram molitus aratro, / exesa inueniet scabra robigine pila / aut grauibus rastris galeas pulsabit inanis / grandiaque effossis mirabitur ossa sepulcris*.

1114 Horace a sans nul doute en tête la défaite de Crassus contre les Parthes (53 avant J.-C.), mais aussi l'invasion parthe qui a eu pour conséquence la retraite de Marc-Antoine, alors que la catastrophe était proche pour les Romains (36 avant J.-C.).

1115 *Cf.*: Horace, *Ep.* XVI, 2 et *Carm.* I, 37,7 et II, 1, 32.

carmina Vestam ?

*cui dabit partis scelus expiandi
Iuppiter ? Tandem uenias precamur,
nube candentis umeros amictus,
augur Apollo,*

*siue tu mauis, Erycina ridens,
quam Iocus circumuolat et Cupido,
siue neglectum genus et nepotes
respicis, auctor,*

*heu nimis longo satiate ludo,
quem iuuat clamor galeaeque leues,
acer et Mauri peditis cruentum
uoltus in hostem,*

*siue mutata iuuenem figura
ales in terris imitaris, almae
filius Maiae, patiens uocari
Caesaris ultor.*

*Serus in caelum redeas diuque
laetus intersis populo Quirini,
neue te nostris uitiiis iniquum
ocior aura*

*tollat ; hic magnos potius triumphos,
hic ames dici pater atque princeps,
neu sinas Medos equitare inultos
te duce, Caesar¹¹¹⁶.*

1116 Horace, *Carm.* I, 2, v. 25-52.

Qui des dieux le peuple appellera-t-il au secours de
l'empire croulant ? De quelles prières les vierges sacrées
poursuivront-elles inlassablement Vesta, moins à l'écoute de
leurs formules rituelles ? À qui Jupiter confiera-t-il le soin
d'expier le crime ? Viens enfin, nous t'en prions, voilant d'une
nuée tes épaules éclatantes, ô augure Apollon ; ou toi, si tu y
consens, riante Érycine, que le Jeu et Cupidon entourent de
leur vol ; ou toi, si tu daignes poser les yeux sur ta race
négligée, sur tes petits-fils, toi, Mars, notre garant, hélas ! tu
dois être rassasié d'un jeu qui a trop duré, toi qui trouves ton
plaisir dans les clameurs, dans les casques légers, et dans
l'expression terrible du fantassin maure qui lance un regard à
son ennemi ensanglanté ; ou toi si, après avoir changé de
figure, dieu ailé, tu prends sur terre l'apparence d'un jeune
homme et consens, fils de la bienfaitrice Maïa, d'être appelé
le vengeur de César. Puisses-tu tarder à remonter au ciel, être
présent longtemps et avec joie parmi le peuple de Quirinus et,
dans ta colère contre nos vices, ne pas te laisser emporter par
une brise trop prompte ; ici, prends plutôt plaisir à de grands
triumphes, ici prends plaisir à être appelé père et prince ; et ne
permets pas que les Mèdes chevauchent, impunis, quand tu es
notre chef, ô César !

Si le *Carmen* I, 2 n'est pas un hymne, il comporte néanmoins toute une série d'invocations mises en relief par le pronom interrogatif *quem* (v. 25), relancé par les polyptotes *qua* et *cui* respectivement aux vers 26 et 29¹¹¹⁷ : quel dieu le peuple doit-il appeler de ses vœux pour sauver Rome ? Quelles prières les prêtresses doivent-elles désormais adresser à Vesta qui demeure sourde à leurs supplications incessantes¹¹¹⁸ (v. 26-28) ? À qui parmi les dieux Jupiter accordera-t-il sa confiance pour expier le *scelus* du peuple romain¹¹¹⁹ et sauver Rome de la calamité ? L'accumulation des interrogations qui s'étend des vers 25 à

1117 CUCCHIARELLI, A., « La tempesta e il dio (forme editoriali nei *Carmina* d'Orazio) », in *Dictynna*, 3, 2006 (<http://dictynna.revues.org/204>), § 8-9.

1118 Les prêtresses de Vesta étaient chargées de prier pour la sécurité de tous. Or, leurs supplications perdent de leur valeur aux oreilles de la déesse, à mesure que le désir de vengeance d'Ilia s'accroît. Voir *supra*, pp. 350-351.

1119 *Cf.* : Horace, *Carm.* I, 35, 33.

30 s'inscrit dans la continuité du ton grave de la première partie et contribue à dramatiser encore un peu plus la situation de Rome. Le retard de la réponse ne la rend que plus importante : le nom de *Caesar* ne surviendra en effet qu'à la toute fin de la liste et de l'ode, au vers 52. C'est d'ailleurs la seule apostrophe qu'Horace adressera directement à César dans les trois premiers livres d'odes.

La collocation des verbes *uenias* et *precamur* donne au vers 30 les allures d'un κλητικὸς ὕμνος¹¹²⁰. Au désordre et à la tension succède une liste de dieux candidats au sauvetage de Rome que le poète établit selon la raison et « qui donne à l'écriture l'aspect d'une parataxe ordonnée »¹¹²¹. Cette liste se déploie avec solennité et méthode. Elle s'organise autour de *sive*, conjonction disjonctive¹¹²² répétée en anaphore, en tête des vers 33, 35 et 41. Nous partageons l'avis de M. Schilling : cette conjonction ne consiste pas seulement en un *topos* hymnique. « Elle oriente en effet le sens du catalogue vers une logique non d'accumulation ou de juxtaposition (*et...et...*), mais de sélection : chaque dieu se présente comme une alternative possible à celui qui le précède. Le catalogue horatien ne se contente donc pas d'énumérer. Ce n'est pas non plus un procédé d'amplification destinée à préparer l'arrivée salvatrice et providentielle d'Octavien, dernier élément du catalogue. Il est motivé par une recherche, celle d'un *prepon*. Il s'agit de trouver le candidat divin le mieux 'taillé', pour faire face à la situation. La liste est donc un procédé dynamique, heuristique, qui interroge. »¹¹²³ C'est bien une réflexion en acte, qui n'a rien de rhétorique, que le poète propose à son lecteur. Alors que la performativité de la prière romaine était liée à une exigence d'exactitude, Horace exprime et revendique une hésitation, étape essentielle à la construction de sa mythologie impériale.

Puisque c'est à lui qu'il revient de confier la mission du sauvetage de Rome à un dieu dûment choisi, Jupiter ne fait pas partie de la liste de candidats. Celle-ci débute par Apollon, dont le domaine d'action et le nom occupent tout l'adonique du vers 32 : *augur Apollo*. Il est préalablement désigné par une tournure périphrastique : *nube candentis umeros amictus*, v. 31. Elle retarde l'apparition de son nom pour mieux le mettre en valeur. Dans ce vers, l'agencement des mots imite la forme que prend le voile sur les épaules du dieu. Horace a sans doute en tête l'édition alexandrine d'Alcée dont le premier poème est un hymne à

1120 Cf : Sappho, I, 5 : Ἀλλὰ τοῖδ' ἔλθ'.

1121 SCHILLING, M., *op. cit.*, p. 240.

1122 Cet emploi de la conjonction disjonctive n'est pas sans nous rappeler celui de *an* aux vers 33, 34 et 35 de l'Ode I, 12. Voir *supra*, pp. 333-336.

1123 SCHILLING, M., *op. cit.*, p. 240.

Apollon. En outre, la première place paraît tout à fait convenir au dieu puisque c'est lui qui a la préférence d'Octave-Auguste, depuis ses débuts en politique¹¹²⁴. Cet argument rend étonnant le fait que ce premier candidat ne soit pas celui que le poète retient pour protéger l'*Vrbs* et son empire. M. Schilling prend appui sur les analyses de G. Sauron et formule l'hypothèse suivante : la fonction d'*augur* d'Apollon met en relief son lien avec les sciences augurales. Et c'est sans doute ce qui apparaît le plus dangereux aux yeux d'Horace à l'heure où il compose l'*Ode* I, 2¹¹²⁵. Il décide donc de l'écartier, mais pour un court temps seulement, puisque Apollon est le frère aîné de Mercure, dernier dieu à être cité.

Le deuxième candidat de la liste de dieux est une candidate : il s'agit de Vénus, désignée par l'épiclèse bien attestée, *Erycina*¹¹²⁶ (v. 33). Alors qu'Apollon était le *patronus* d'Alcée – qui employait d'ailleurs la strophe sapphique dans laquelle est composé le *carmen* d'Horace –, la poétesse s'était quant à elle placée sous le patronage d'Aphrodite. Il est à noter que la déesse est la destinataire du premier recueil alexandrin de Sappho (fr. 1 V.). Horace qualifie Vénus de *ridens* à la fin du vers 33 et il précise que le Jeu et Cupidon, son fils, volettent autour d'elle : *quam Iocus*¹¹²⁷ *circumuolat et Cupido* (v. 33). Cette image, Horace l'emprunte d'ailleurs sûrement au fr. 22 V., 11-13 de Sappho¹¹²⁸: ἄς σε δηῦτε πόθος τ.[/ἀμφιπόταται / τὰν κάλαν. Catulle l'avait déjà imitée au vers 133 de son *Carmen* 68 : *quam circumcursans hinc illinc saepe Cupido*. Pour O. Thévenaz, ce passage de l'*Ode* I, 2 comporte donc une triple référence à Sappho : comme le *Carmen* I, 12, elle est composée en strophes sapphiques, mètre qu'elle n'a certes pas été la seule à employer, mais auquel elle a donné son nom ; elle met en scène Vénus, qui fait écho à Aphrodite, divinité de la poétesse ; et enfin, elle contient un souvenir de sa poésie¹¹²⁹. Si Vénus prend place ici après Apollon et avant Mars,

1124 R. G. M. Nisbet et M. Hubbard (*op. cit.*, *Book I*, p. 30) précisent : « The Julian gens sacrificed to Vediovis, who was identified with Apollo ; as early as 431 B. C. Cn. Julius dedicated a temple to Apollo. Octavian used the tripod of Apollo in coins of 37 B. C., he started the Palatine temple soon after, he was said by his admirers to be Apollo's son, and by his enemies to dress up as the god. Apollo suited the ideals of enlightenment and civilization for which he professed to stand ; and after the battle of Actium, which conveniently took place near two shrines of Apollo (at Actium and Leucas), the myth gained authority ».

1125 Voir M. SCHILLING, *op. cit.*, pp. 305-308 et G. SAURON, *op. cit.*, p. 285.

1126 Cette épiclèse provient du mont Éryx, situé en Sicile, sur lequel la déesse avait un temple. Virgile raconte d'ailleurs, dans l'*Énéide* V, 759 qu'il remonte à Énée (O. Ricoux, Horace, *Odes*, *op. cit.*, p. 338).

1127 Cf : Horace, *Carm.* I, 33, 12.

1128 THEVENAZ, O., *op. cit.* [2012], p. 4.

1129 *Ibid.* pp. 4-5. Le critique souligne que la présence de Sappho, à travers celle de Vénus, est d'autant plus pregnante si nous tournons nos regards vers les odes suivantes. En effet, l'*Ode* I, 3, poème propemptique, s'ouvre sur la mention de la déesse (*Sic te diua potens Cypri*) : elle est chargée de conduire le bateau de Virgile jusqu'en Grèce. Ce poème évoque le fr. 5 V. de Sappho qui prie Cypris, déesse de la navigation, d'offrir un bon retour à son frère auprès d'elle. Dans l'*Ode* I, 4, on retrouve Vénus sous les traits de la déesse du printemps, cette fois. Et enfin, l'*Ode* I, 5 est la première ode érotique du recueil, bien qu'elle ne fasse pas mention de Vénus et qu'elle ne comporte pas non plus d'écho à la poétesse de Lesbos.

c'est qu'elle est invoquée comme *Venus Genitrix*, déesse-mère de Rome et de la *gens Iulia*. C'est donc dans sa dimension politique et non érotique que le poète songe à elle dans l'*Ode* I, 2. Toutefois, comme pour Apollon, Horace fait le choix de la laisser de côté. Si c'est l'aspect politique qui intéresse Horace dans cette ode, force est de constater que c'est surtout comme déesse de l'amour qu'il la dépeint. Elle apparaît, sous le stylet du poète comme riante (*ridens*, v. 33), frivole avec le Jeu et Cupidon qui volent autour d'elle (*Iocus circumuolat et Cupido*, v. 34) et plus encline à s'occuper de badinage amoureux que du sauvetage de Rome¹¹³⁰.

En troisième lieu, le poète s'interroge sur le dieu Mars. Il est désigné comme le père, le garant de la race des Romains : *auctor* est en effet mis en valeur à la fin du vers 36 et fait ainsi écho à l'*augur Apollo* (v. 32) et au *Caesaris ultor*¹¹³¹ (v. 44). Dès le début, le choix de Mars ne paraît pas approprié. Il ne pourrait prétendre à la mission de sauveur qu'à la condition de daigner regarder vers ses descendants qu'il a négligés (*sive neglectum genus et nepotes / respicis, auctor*, v. 35-36). Le rejet du verbe *respicis*, en tête du vers 36, permet d'insister sur cette condition *sine qua non*. L'intégralité de la dixième strophe est consacrée à Mars, et c'est surtout son caractère belliqueux qui en ressort. Au vers 37, l'emploi de *satiare* souligne la lassitude du poète qui voudrait que ce dieu, pourtant réputé insatiable, soit repu des jeux guerriers qu'Horace juge trop longs (*heu nimis longo satiate ludo*, v. 37). Les goûts militaires de Mars contrastent avec la légèreté et la badinerie qui occupaient la riante Érycine au vers 34. Ce qui plaît au dieu de la guerre, ce sont les cris, les casques polis par les combats, les regards terribles lancés à l'ennemi ensanglanté. À l'heure où le poète est en quête d'apaisement et de modération pour la ville de Rome et son empire, Mars ne semble donc pas non plus être le candidat qui convienne¹¹³².

Le dernier dieu invoqué par Horace est Mercure. Il est désigné par l'épithète poétique, *almae filius Maiæ*, v. 42-43. Le poète s'est sans nul doute inspiré de l'*Hymne homérique à Hermès* et du deuxième hymne du recueil alexandrin d'Alcée adressé, lui aussi, à Hermès¹¹³³. L'enjambement met en valeur l'épithète *alma*, qui qualifie sa mère, Maïa, aux actions bienfaisantes pour les hommes. Le poète, en qualifiant ainsi l'ascendance de Mercure, donne

Mathias Eicks (*Liebe und Lyrik. Zur funktion des erotischen Diskurses in Horazens erster Odensammlung*, Berlin / Boston, De Gruyter 2011, pp. 75-112) considère d'ailleurs les odes 2 à 5 du livre I comme une variation autour de la figure de Vénus.

1130 Voir M. SCHILLING, *op. cit.*, pp. 309-313.

1131 Mars *Vltor* est une figure qui a sa place dans le gouvernement d'Octave-Auguste. En 2 avant J.-C. aura lieu la dédicace du temple de Mars *Vltor* qui contient des statues représentant *Venus Genitrix*, *Mars Vltor* et *Diuus Iulius*. Cf. R. G. M. Nisbet et M. Hubbard, *op. cit.*, p. 32.

1132 Voir M. SCHILLING, *op. cit.*, pp. 318-321.

1133 Cf. Horace, *Carm.* I, 10. Voir *supra*, pp. 225-233.

à entendre que ce dieu se rangera du côté de la mesure et de la paix. La dénomination *Caesaris ultor* (v. 44) ne va nullement à l'encontre de cette interprétation : cette vengeance a eu court juste après la mort de César, notamment suite à la bataille de Philippes en 42 avant J.-C. et est donc achevée. Alors qu'Apollon était qualifié d'*augur* (v. 32) et Mars d'*auctor* (v. 36), l'adonique du vers 44 souligne qu'une réponse à la crise qu'a traversée Rome a d'ores et déjà été apportée de façon effective par le dieu¹¹³⁴. Mercure peut désormais chercher à guider les Romains vers la guerre contre les Parthes, afin de pouvoir, un jour, espérer vivre en paix. Toutefois, il ne s'agit pas exactement du Mercure qu'on connaît. L'*Ode* I, 2 présente la métamorphose du dieu ailé en jeune homme¹¹³⁵ : *siue mutata iuuenem figura / ales in terris imitaris*, v. 41-42. Notons que le poète offre un subtil contraste en apposant *ales* et *in terris* et donne ainsi à voir la transformation du dieu qui descendra depuis l'Olympe pour rejoindre la terre. L'identité du *iuuenis* ne sera révélée qu'à la toute fin du poème : ce sont les traits d'Octave que revêtra Mercure, s'il vient à descendre vers les mortels. Pour E. Fraenkel, cette identification d'Octave à Mercure est une « fantaisie idiosyncratique du poète »¹¹³⁶. Nous ne le croyons pas. Horace puise sans doute son inspiration dans une croyance qui existait réellement¹¹³⁷.

Le poète prie ensuite Mercure-Octave de retarder son retour au ciel¹¹³⁸ – le verbe *redeas* (v. 45) fait écho à *uenias* (v. 30), *topos* des hymnes clétiques – et de prolonger son séjour auprès du peuple de *Quirinus*. Le nom de Romulus déifié¹¹³⁹ en fin de vers 46, qui répond à *laetus*, laisse entendre que le temps de l'apaisement est venu : le *scelus* des Romains qui tire ses origines du meurtre de Rémus est désormais expié et il est temps d'ouvrir un nouveau chapitre de l'histoire de Rome. L'image de la brise trop prompte (*ocior aura*, v. 48), qui ne doit pas emporter Mercure-Octave loin du peuple romain, fait d'ailleurs écho à la légende de *Quirinus*¹¹⁴⁰. Il lui demande bien plutôt de rester ici (*hic*, v. 49), sur terre, afin de

1134 M. Schilling, *op. cit.*, pp. 322-323. Elle précise que l'expression *patiens uocari* (v. 43) qui introduit l'épithète du vers suivant « fait de cette dernière un honneur offert au dieu et au prince, dans la logique de l'hymne et du panégyrique ».

1135 Comme le précisent R. G. M. Nisbet et M. Hubbard (*op. cit.*, *Book I*, p. 35), dans la tradition hellénistique, le σωτήρ attendu serait un dieu dans les cieux, ou encore un homme qui deviendrait un dieu, ou même encore un dieu nouveau sur terre, mais ici, c'est un ancien dieu qui devient homme que présente Horace.

1136 FRAENKEL, E., *op. cit.*, p. 248. Pour lui, le *Carmen* I, 2 est une ode de jeunesse où le poète laisse libre cours à son imagination (*ibid.*, p. 243).

1137 R. G. M. NISBET et M. HUBBARD (*op. cit. Book I*, p. 36) pensent que le propos horatien repose peut-être sur une croyance de l'Est en un sauveur divin. En effet, Octave ne venait-il pas de soumettre Antoine-Osiris en Égypte ?

1138 *Ibid.*, p. 37 : C'était un *topos* du culte hellénistique de croire que le sauveur ne prendrait pas beaucoup de temps à accomplir sa mission.

1139 Il s'agissait d'ailleurs de l'un des noms qu'Octave hésitait à prendre au début de son principat.

1140 NISBET, R. G. M. et HUBBARD, M., *op. cit.*, *Book I*, p. 38.

mettre – enfin ! – à mal les Parthes. En effet, les *magni triumphi* (v. 49), bien que placés en tête de la dernière strophe, seront la conséquence de la soumission des Mèdes que le poète ne supporte plus de savoir *inultos* (v. 51). Pour ses hauts-faits sur terre, Mercure-Octave sera invité à consentir aux noms de *pater*¹¹⁴¹ *atque princeps*¹¹⁴² (v. 49) mais aussi de *dux*¹¹⁴³ et de *Caesar* (v. 52). Bien qu’il ne fasse pas partie des dieux invoqués dans la liste du poète, notons que la défaite des Parthes assurerait « un transfert de pouvoir entre Jupiter et le prince »¹¹⁴⁴. En effet, au vers 2, le dieu des dieux était désigné comme *Pater*. Ce nom occupe d’ailleurs exactement la même place dans le deuxième hendécasyllable de la première et de la dernière strophes, juste après la coupe¹¹⁴⁵. Aussi l’épiclèse initiale du dieu trouve-t-elle un écho dans la mission terrestre qui incombe à Mercure-Octave. Comme dans le *Carmen* I, 12, 54, un *iustus triumphus* suivrait la défaite des Parthes¹¹⁴⁶ et serait alors synonyme d’un retour de l’harmonie dans le monde terrestre, similaire à l’ordre que Jupiter fait régner dans le *cosmos*. Nous sommes donc d’accord avec l’affirmation de J. Strauss Clay : « Ce nouveau dieu, fort peu romain, n’est pas empêtré dans l’horrible passé ni accablé par le poids d’une lignée julienne souillée de sang. [...] Le but de cette innovation est précisément d’éloigner Rome de son passé autodestructeur, tout en modérant et en réprimant les ambitions de l’Octavien apollinien »¹¹⁴⁷.

S’il est vrai que, en présentant le panthéon des dieux d’Octave-Auguste – dans lequel il lui offre d’ailleurs une place de choix –, Horace se montre moins prudent qu’il ne le sera dans des odes postérieures, nous ne dirons pas, là encore, avec M. Citroni, que le poète propose ici une « divinisation »¹¹⁴⁸ du prince. Certes, l’*Ode* I, 2 donne à voir, dans ses dernières strophes, une image plus forte que celle de l’avènement d’Auguste parmi les dieux en I, 12 ou III, 3 qui sont plus tardives, par exemple. Toutefois, cette « apo théose

1141 Le nom *pater* renvoie au rôle de *paterfamilias*, mais revêt aussi, par l’écho au rôle de Jupiter, une dimension religieuse. Il annonce peut-être enfin le titre de *pater patriae*, qui sera officiellement octroyé à Auguste en 2 avant J.-C.

1142 Ce groupe indissociable, mis en valeur par l’allitération en [p], fait écho à celui de l’*Ode* I, 12, 49 : *pater atque custos*.

On retrouve le titre de *princeps* pour désigner Auguste à plusieurs reprises dans l’œuvre horatienne : *Carm.* I, 21, 14 et IV, 14, 6 et *Epist.* II, 1, 256.

1143 Cf. : Horace, *Epist.* I, 18, 56 et *Carm.* IV, 5, 5.

1144 SCHILLING, M., *op. cit.*, p. 343.

1145 *Ibid.*, p. 344.

1146 La question parthe est obsédante pour Horace. À plusieurs reprises, le poète met le lecteur en garde contre la menace de ce peuple dans les *Carmina*. C’est le cas en I, 2, 22 ; I, 12, 53 *sqq.* ; I, 29, 4 ; II, 13, 18 et III, 5, 4.

1147 STRAUSS CLAY, J., *op. cit.*, p. 290.

1148 CITRONI, M., *op. cit.* [2009], p. 256.

inversée »¹¹⁴⁹ est à nuancer : la liste d'Horace consiste en une recherche en acte et le candidat sur lequel le poète s'arrête n'est qu'une simple possibilité. S'il rapproche Octave-Auguste au plus près du divin, c'est avec le nom de *Caesar* qu'il achève son ode. D'ailleurs, Mercure-Octave ne suit pas un mouvement ascendant, mais descendant : ce qui compte, c'est ce qu'il accomplira sur terre. Plus que des caractères divins qui seraient attribués au prince, nous pensons que ce sont surtout des caractères humains que le poète confère à Mercure. Parler de « divinisation » ne nous semble donc pas idoine.

Pour conclure, le *Carmen* I, 2 permet d'inscrire Octave-Auguste dans une mythologie impériale originale. Le poète propose une réflexion en acte sur le dieu qui serait le plus approprié pour sauver Rome du *scelus* qu'elle doit expier. Cette liste vise la sélection. Et c'est sur le dernier candidat que s'arrête le choix d'Horace : Mercure qui, s'il y consent, prendra les traits d'un *iuuenis*, ceux du prince. Ce qui est original, c'est autant le choix de Mercure – qui, nous le rappelons, était en concurrence avec son frère aîné, Apollon, d'ailleurs invoqué en premier – que cette inversion de l'apothéose où la divinité adoptera un mouvement descendant vers la terre, pour rejoindre les mortels et leur apporter son aide. L'éternité conférée au *princeps* tient donc non seulement à la place que le poète lui accorde parmi les dieux, mais aussi à la *nouitas*, précepte callimachéen qui s'ancre pleinement dans le projet poétique d'Horace. Dans cette ode d'ailleurs, l'imitation de la poésie hellénistique côtoie celle des deux poètes lesbiens, Alcée et Sappho. Mais l'inspiration première d'Horace est romaine : le mouvement de l'*Ode* I, 2 doit en effet beaucoup à la *Première Géorgique* de Virgile. Tous deux ont vécu, subi les guerres civiles. Il n'est donc pas étonnant qu'Horace se tourne avant tout vers l'un de ses contemporains pour composer un *carmen* où le passé de Rome est encore si présent dans les esprits.

En outre, le poème I, 2 est programmatique. En effet, la réflexion du poète ne se limitera pas aux vers de cette ode. Celle-ci constitue en quelque sorte le point d'origine d'une arborescence amenée à se poursuivre tout au long de l'œuvre lyrique d'Horace. Alors que Jupiter n'est pas invoqué dans l'*Ode* I, 2, mais qu'il revêt plutôt la figure d'un juge qui devra décider du meilleur candidat, il occupera une place de choix dans le panthéon augustéen. Le transfert des pouvoirs annoncé dans la dernière strophe du poème est annonciateur de la place que le prince occupera auprès du dieu des dieux lorsqu'il aura mis à mal les ennemis qui

1149 STRAUSS CLAY, J., *op. cit.*, p. 290.

menacent Rome. C'est ainsi qu'Horace invoquera Jupiter afin qu'il règne avec César pour second dans le *Carmen* I, 12 ou qu'il décrira, en III, 3, le prince prenant place au banquet des héros et des dieux, place qu'il aura gagnée pour avoir fait preuve du même souci de *iustitia* et de *temperantia* que le maître du ciel. Puisque le poète présente, dans l'*Ode* I, 2, une Vénus occupée aux jeux de l'amour, alors que c'est dans sa dimension politique qu'il l'appelle de ses vœux, ce n'est pas sur elle que s'arrête son choix. On la retrouve néanmoins, dans le *Carmen* IV, 15, 31-32 – les tout derniers vers du second recueil de *Carmina* – en tant que déesse protectrice des Troyens et de leurs successeurs, les Romains : *Troiamque et Anchisen et almae / progeniem Veneris canemus*. Mars, quant à lui, ne réapparaît qu'en I, 28, 15-18 ([...] *Sed omnis una manet nox / et calcanda semel uia leti. / Dant alios Furiae toruo spectacula*¹¹⁵⁰ *Marti, / exitio est auidum mare nautis*) et en II, 14, 13-16 (*Frustra cruento Marte carebimus / fractisque rauci fluctibus Hadriae, / frustra per autumnos nocentem / corporibus metuemus Austrum*) : il a un caractère beaucoup trop belliqueux et sanguinaire pour faire partie du panthéon du *princeps*, tel qu'Horace le conçoit. Enfin, alors que Mercure avait la préférence du poète en I, 2, sa présence se fera beaucoup plus discrète dans la suite du recueil lyrique. Horace lui consacre toutefois un hymne en I, 10, aussi composé en strophes sapphiques¹¹⁵¹. Il est l'occasion de narrer les *facta* divins de Mercure, absents de l'*Ode* I, 2. On y voit Apollon déposer les armes et rire à gorge déployée après que son frère cadet lui a dérobé ses bœufs (*Te, boues olim nisi reddidisses / per dolum amotas, puerum minaci / uoce dum terret, uiduus pharetra / risit Apollo*, v. 9-12). Ce rire apollinien marque – après la colère que le rapt de son bétail a fait naître en lui – un retour à l'apaisement, à la sérénité¹¹⁵². Mercure apparaît donc, au livre I, comme un intermédiaire mu par la mesure (*modus*), un guide vers la paix, vers la réconciliation¹¹⁵³. Une fois le *scelus* expié et à mesure qu'Auguste protège Rome et son empire de ses ennemis extérieurs, peut-être Horace considère-t-il qu'il peut poursuivre l'édification du panthéon augustéen en se tournant vers d'autres figures divines. C'est ainsi que le livre IV sera le décor du *regnum Apollinis*, dieu d'ailleurs choisi très tôt par Octave-Auguste. Ce n'est sans doute pas un hasard si Apollon et Mercure se répondent en tête et fin de liste, dans le *Carmen* I, 2. Le dieu lumière est rapidement mis de côté, mais sa présence est toujours palpable dans la mention de Mercure. Rappelons que l'édition alexandrine d'Alcée,

1150 Cette expression fait écho au *longo ludo* (*Ode* I, 2, 37) et montre qu'il existe un parallèle entre le plaisir qu'offre à Mars le spectacle des luttes sanglantes et celui que ressentent les spectateurs aux jeux, notamment lors des combats de gladiateurs.

1151 Voir *supra*, pp. 225 sqq.

1152 Cf. : Properce, *El.* IV, 6, 69-70 et Horace, *Carmen Saeculare*, v. 33-34.

1153 SCHILLING, M., *op. cit.*, p. 333.

dont Horace s'inspire dans cette ode, débute par un hymne adressé à Apollon et que le deuxième célèbre Hermès. F. Cairns, quant à lui, voit dans l'*Ode* I, 2, un péan à la manière du *Péan* 9 de Pindare¹¹⁵⁴. Cette analyse renforce encore l'idée d'un lien intrinsèque, d'une tension peut-être, entre l'aîné et le cadet.

Cette ode peut également apparaître comme programmatique d'un point de vue poétique : Vénus, Apollon et Mercure sont des patrons de l'inspiration et de la lyrique horatiennes. La première – qui rappelle Aphrodite, elle-même déesse protectrice de Sappho – parcourra les deux recueils, dans des poèmes aussi bien érotiques que philosophiques et civiques. Le deuxième prendra de plus en plus d'envergure à mesure que le poète se rapprochera d'Auguste. Le livre IV des *Carmina*, lieu de la célébration d'Auguste et de l'âge d'or qu'il a fait renaître, est celui où le dieu soleil darde le plus ses rayons. Cependant, Mercure est toujours là, en filigrane. Le verbe *imitaris* (I, 2, 42) permet de rapprocher l'action du dieu et celle du poète. Aussi considérons-nous que l'analyse proposée par J. Strauss Clay pour le *Carmen* I, 10 est applicable au poème I, 2, ainsi qu'à toute la démarche poétique d'Horace : « Dans ce poème hautement allusif, il est difficile de ne pas reconnaître, derrière le dieu voleur, notre *Mercurialis uir* faisant allusion à ses propres vols plaisants¹¹⁵⁵ (*iocosa furta*) : non seulement aux vols poétiques qui composent sa riche tapisserie intertextuelle, mais aussi au vol et à l'adoption de l'Hermès grec, devenu désormais Mercure, son protecteur et son *custos maximus*. Nous aussi, nous sommes invités à sourire en voyant comment, par ses larcins, cet arriviste sorti de sa campagne de Venouse a réussi à s'immiscer jusqu'aux plus hautes sphères politiques et dans les cercles littéraires par la seule force de son esprit et de son talent. »¹¹⁵⁶.

2.3. Célébrer le *numen Augusti*

Notre parcours de la hiérarchie d'Hésiode, reprise par Plutarque, nous conduit enfin aux *daimones*, que nous avons choisi de traiter à part. Selon nous, cette catégorie trouve un écho dans les pratiques culturelles romaines et s'apparente au *numen*. Le mythe poétique

1154 CAIRNS, F., « Horace Odes 1.2 », *Eranos*, 69, 1996, pp. 68-88 : pp. 68-70.

1155 Cf. Sénèque le Père (*Suas.* III, 7) à propos de l'*arte allusiva* : *non subripiendi causa, sed palam mutuandi, hoc animo ut uellet agnosci.*

1156 STRAUSS CLAY, J., *op. cit.*, p. 293.

d'Horace s'écrit donc à mesure qu'Auguste construit son mythe politique. Or, puisque diviniser un empereur de son vivant constituait un interdit à Rome¹¹⁵⁷, nous ne pensons pas qu'Horace ait cherché à proposer une divinisation du prince dans ses *Odes*. Dans sa volonté de faire de lui un fragment d'éternité, le poète tend bien plutôt à opérer un rapprochement entre Auguste et les dieux, sans toutefois le déifier. Afin d'être en accord avec les évolutions que connaît le « culte impérial », la prudence du poète s'accroît d'ailleurs avec le temps et est encore plus palpable dans les poèmes du livre IV que dans ceux du précédent recueil¹¹⁵⁸.

Horace présente une célébration du *numen Augusti* dans les dernières strophes de l'*Ode* IV, 5. Contrairement à ce qu'ont pu affirmer certains critiques¹¹⁵⁹, nous ne croyons pas que le *Genius*¹¹⁶⁰ du *princeps* soit également honoré dans ce poème¹¹⁶¹. En effet, seul le terme *numen* apparaît au vers 35, tandis que le *Genius* n'est mentionné nulle part. La définition du *Genius* qu'offre J. Scheid est la suivante : c'est « le double divin [d'un être], la forme divine de ses capacités d'action »¹¹⁶². De fait, tout le monde – les êtres humains, les divinités, les institutions, les lieux – possède un *Genius*. Or, puisque Horace a pour dessein d'offrir l'immortalité à l'empereur, il aspire à glorifier son caractère exceptionnel, à célébrer une force qui lui est propre et qu'il ne partage avec personne d'autre. En louant le *numen Augusti*, c'est la puissance divine des actions d'Auguste¹¹⁶³ et leurs « résultats visibles dans la cité »¹¹⁶⁴ qu'il porte aux nues. Aussi le poète confère-t-il un statut remarquable au *princeps*, entre nature humaine et caractère divin, statut qu'il a acquis grâce aux *res gestae* accomplies sur terre. Il est vrai que le culte du *numen Augusti* était considéré comme différent d'un culte pour la personne du souverain lui-même et que c'est d'ailleurs pour cette raison qu'il était admis et pratiqué à Rome et en Italie, dans un contexte d'abord privé, puis public. Toutefois, ce culte

1157 Voir *supra*, pp. 270-272.

1158 Voir, par exemple, FRAENKEL, E., *op. cit.*, p. 297, p. 353-354 et p. 356 et LA PENNA, A., *Orazio e l'ideologie del principato*, Turin, Einaudi, 1963.

1159 C'est le cas notamment de V. Hollard, *op. cit.*, p. 59.

Sur le rapport entre *Genius* et *numen*, termes distincts qui ont pourtant souvent été confondus et sur l'histoire de ce débat complexe, nous renvoyons à PÖTSCHER, W., « 'Numen' und 'numen Augusti' », ANRW 2, 16, 1, 1978, pp. 380-392 et FISHWICK, D., *The Imperial Cult in the Latin West*, vol. 2, 1, Leyde, 1991, pp. 375 sq.

1160 Pour une réflexion sur la représentation du *Genius Augusti* dans les arts figurés, voir E. ROSSO, « Représenter le *Genius Augusti* sous les Julio-Claudiens », in le catalogue de l'exposition « L'empereur romain, un mortel parmi les dieux », pp. 27-33, Musée de la Romanité, Ville de Nîmes, 2021.

1161 Voir GRADEL, I., *Emperor Worship and Roman Religion*, Oxford, 2002, pp. 207-212 et CITRONI, M., *op. cit.* [2009], p. 260.

1162 SCHEID, J., *op. cit.* [2021], p. 8.

1163 Telle est la définition du *numen* par J. SCHEID (*Ibid.*, p. 9).

1164 SCHILLING, M., *op. cit.*, p. 266.

du *numen* qui oscille entre humanité et divinité est porteur d'ambiguïtés dans le mythe politique et ces ambiguïtés se retrouvent dans le *carmen* d'Horace¹¹⁶⁵.

Rappelons que l'*Ode* IV, 5 est très marquée par l'imitation d'Ennius¹¹⁶⁶. Bien qu'Horace n'aille pas chercher ici son inspiration du côté d'un poète lyrique grec, mais d'un poète épique latin, on peut parler de « *motto* », d'une reprise liminaire de la poésie ennienne qui constitue pour lui un *modello esemplare*. La convocation de ce modèle confère un caractère très romain au *carmen*. Il permet de souligner le lien entre Auguste et Romulus et ainsi d'insister sur le statut intermédiaire du prince, un homme dont les actions le rapprochent du divin. Notons qu'Horace ne va pas puiser à la source de la poésie hellénistique pour composer son poème. Le traitement du *numen Augusti* nécessite en effet de la prudence. Or, le « culte impérial » trouve son origine dans le monde hellénistique et il est avéré¹¹⁶⁷ que des honneurs divins y ont été rendus à des rois, à des héros ou encore à des hommes ayant joué un rôle politique important pour leur cité. Le lecteur *doctus* a sans doute en tête ces pratiques cultuelles. Or, il s'agit pour Horace de ne pas aller à l'encontre de la politique augustéenne en matière de religion et de ne pas convoquer un souvenir hellénistique qui appuierait peut-être trop l'idée d'une divinisation du prince de son vivant. L'ambiguïté qu'on rencontre dans les *Odes* est celle du régime lui-même et, d'après nous, le poète ne cherche pas à franchir les limites du cadre défini par Auguste.

Pour le tableau de l'âge d'or qu'il dépeint des vers 17 à 24, Horace s'inspire d'Hésiode qui constitue pour lui un *modello codice*. Il emprunte ainsi à son modèle grec avant d'apporter une coloration très romaine à sa peinture de l'âge d'or augustéen, notamment en convoquant les valeurs du *mos maiorum* qu'on retrouve au cœur du programme de la *res publica restituta*¹¹⁶⁸. C'est un lien très fort qui unit Rome et son prince, particulièrement dans les strophes 5 et 6. En effet, si la Ville et l'empire peuvent renouer avec des jours heureux et paisibles, où le souci des guerres civiles et des ennemis extérieurs a été écarté, c'est grâce à l'empereur qui a su, par ses actions, les mettre en sécurité et leur offrir confort et bien-être dans le contexte de la paix romaine. Ce sont donc tous les habitants de Rome, tous les lecteurs qui sont invités à prier pour le retour du prince et à célébrer son *numen*. L'éternité et l'universalité vont de pair.

1165 BRINK, C. O., *op. cit.*, pp. 55 sq.

1166 Voir *supra*, pp. 297 sqq.

1167 L'exemple le plus connu est celui d'Alexandre le Grand.

1168 Cette ode ouvrira la voie à une description du mythe de l'âge d'or plus romaine encore en IV, 15. Aussi pouvons-nous considérer ce poème comme un prolongement de l'*Ode* IV, 5 (voir *supra*, pp. 306 sqq).

La septième strophe souligne d'ailleurs de nouveau cette corrélation entre la sérénité qui symbolise les temps de ce nouvel âge d'or et la pacification de l'empire par Auguste :

*Quis Parthum paueat, quis gelidum Scythen,
quis Germania quos horrida parturit
fetus incolumi Caesare ? quis ferae
bellum curet Hiberiae ?*¹¹⁶⁹

Qui craindrait le Parthe, le Scythe gelé, les portées que met bas la Germanie hérissée, tant que César est sain et sauf ? Qui s'inquiéterait d'une guerre contre la farouche Hibernie ?

Dans ces vers marqués par la présence du pronom interrogatif *quis*, répété en anaphore à quatre reprises, le poète nous conduit aux quatre coins de l'empire romain où règne désormais la paix. Au détour de deux questions oratoires, Horace affirme qu'il est désormais inutile de s'inquiéter pour les quatre peuples situés aux confins de l'empire qui n'ont eu de cesse, par le passé, de troubler la tranquillité de ses habitants : grâce au *princeps*, ils sont désormais soumis. En effet, en 20 avant J.-C., le roi des Parthes a fini par rendre les enseignes qu'il avait arrachées à Crassus, après la bataille de Carrhes en -53. En 16 avant J.-C., les troupes romaines ont repoussé le peuple des Scythes au-delà du Don et les Sygambres, peuple germanique, par-delà le Rhin. Enfin, les Cantabres ont cessé de représenter une réelle menace pour Rome à partir de -19, date à laquelle Agrippa a remporté une victoire éclatante sur eux¹¹⁷⁰. Le poète utilise d'ailleurs le singulier, soit pour désigner le peuple parthe et la population scythique (*Parthum* et *Scythen*, v. 25), soit pour qualifier les contrées de la Germanie et de l'Hibernie (*Germania*, v. 26 et *Hiberiae*, v. 28). Ces peuples, qui terrifiaient autrefois les Romains par leur nombre et leurs forces, ont été réduits à néant par Auguste et ses troupes. Et ce sont ces actions exceptionnelles qui valent à l'empereur la glorification de son *numen* dans les vers suivants :

*Condit quisque diem collibus in suis
et uitem uiduas ducit ad arbores ;
hinc ad uina redit laetus et alteris*

1169 Horace, *Carm.* IV, 5, v. 25-28.

1170 Voir O. RICOUX, Horace, *Odes*, *op. cit.*, note de bas de page 44, p. 288.

te mensis adhibet deum ;

*te multa prece, te prosequitur mero
defuso pateris et Laribus tuum
miscet numen, uti Graecia Castoris
et magni¹¹⁷¹ memor Herculis.*

*« Longas o utinam, dux bone, ferias
praestes Hesperiae ! » dicimus integro
sicci mane die, dicimus uuidi,
cum sol Oceano subest¹¹⁷².*

Chaque Romain passe le jour sur les collines qui lui appartiennent et marie la vigne aux arbres veufs ; de là, tout heureux, il retourne chez lui, pour boire, et, au second service, t'invoque comme dieu ; il t'adresse de nombreuses prières, verse dans les patères du vin pur en ton honneur et mêle la puissance divine de tes actions à celle des Lares, comme le fait la Grèce pour Castor et le grand Hercule qu'elle garde en mémoire.

« Puisse-tu longtemps, ô bon chef, donner à l'Hespérie de longs jours de fête ! » disons-nous le matin, à jeun, quand le jour n'est pas commencé, disons-nous une fois que nous avons bu, lorsque le soleil s'en va sous l'Océan.

Ces strophes forment un *continuum* avec la peinture de l'âge d'or augustéen qui précède : une grande sérénité se dégage de ce tableau où chaque habitant de l'empire vaque à ses occupations journalières. Pour M. C. J. Putnam, Horace emprunte le verbe *condere* (v. 29) – entendu comme le fait qu'un long temps et les travaux qui s'y déroulent touchent à leur fin – à la neuvième *Églogue* de Virgile et plus particulièrement au vers 52, dans lequel Moeris, un poète-pâtre qui quitte la campagne en raison des déplacements engendrés par la guerre, repense au temps de sa jeunesse. Il se souvient qu'il ne finissait de chanter qu'avec les couchers de soleil (*condere soles*). Il est intéressant de noter que, dans les vers précédents, son

1171 Hercule est désormais *magnus*, tandis qu'au vers 9 de l'Ode III, 3, il était qualifié de *uagus*.

1172 Horace, *Carm.* IV, 5, v. 29-40.

collègue Lycidas se remémorait un extrait d'une ancienne chanson qui relatait l'apparition d'une comète, censée représenter l'esprit divinisé de Jules César :

*astrum quo segetes gauderent frugibus et quo
duceret apricis in collibus uua colorem*¹¹⁷³.

Astre sous lequel les blés poussent en se réjouissant du grain et sous lequel la grappe dessine sa couleur sur les collines baignées de soleil.

Horace sait que ce souvenir virgilien trouvera un écho dans l'esprit du lecteur *doctus*. Ces reprises, sur le mode allusif, lui permettent d'affirmer que la guerre appartient au passé. Auguste est le présent de Rome : il a permis le retour de la joie et de la prospérité sur tout le territoire de l'empire. Il a également redonné à ses concitoyens la capacité de chanter. En somme, les bienfaits sur les terres rurales du passage de la comète de Jules César, que Virgile expose à travers la réminiscence d'une chanson presque oubliée, sont réactualisés chez Horace : Auguste, lui aussi, apporte la paix, la sérénité et la fertilité dans les campagnes romaines, sans doute d'une meilleure façon que son parent d'ailleurs, puisque son action est bénéfique de son vivant¹¹⁷⁴, alors que Jules César n'a été porteur de dons qu'après sa divinisation *post-mortem*. Peut-être ce parallèle est-il annonciateur de la déification que le prince recevra après sa mort, à l'instar de son père adoptif. En attendant, les Romains sont autorisés à le célébrer au travers du « culte impérial », et plus particulièrement à glorifier son *numen*. À la différence du chant rappelé par Lycidas chez Virgile, le *carmen* d'Horace, lui, ne connaîtra pas l'oubli : il sera, au contraire, un vecteur d'éternité pour le *princeps*.

Les activités du jour concernent essentiellement le travail de la vigne et son mariage avec les arbres « veufs », tels que les ormeaux ou les peupliers. C'est assurément de Catulle qu'Horace s'inspire pour le vers 30. En effet, il pense sans doute au *Carmen* 62 de son prédécesseur, dans lequel les garçons rappellent aux jeunes filles que des vierges non mariées sont « comme une vigne sans compagnon qui pousse dans un champ vide » (*ut uidua in nudo uitis quae nascitur aruo...*, v. 49)¹¹⁷⁵. Si la tâche qui incombe au viticulteur est essentielle pour la renaissance de la nature – ce qui va dans le sens de la description de l'âge d'or au cœur de

1173 Virgile, *Ecl.* IX, 48-49.

1174 PUTNAM, M. C. J., *op. cit.*, pp. 110-111.

1175 *Ibid.*, p. 110. Le commentateur notait déjà une référence au *Carmen* 62, 46 (*cum castum amisit polluto corpore florem*) de Catulle au vers 21 de l'Ode IV, 5 (*nullis polluitur casta domus stupris*).

cette ode –, elle a sans doute aussi à voir avec l'importance du mariage¹¹⁷⁶ dans le principat augustéen qui s'organise autour du *mos maiorum*. L'inspiration catullienne – derrière laquelle apparaît, en filigrane, l'inspiration sapphique avec ses épithalames – trouve donc une résonance particulière dans l'actualité romaine.

Chacun exécute de fait ses tâches quotidiennes avec bonheur. *Laetus* est d'ailleurs mis en valeur, après la coupe du vers 31. Cette fois-ci, nous ne pensons pas que le singulier *quisque* (v. 29) aille dans le sens d'une réduction. Au contraire, il montre un empire étendu et unifié dans la félicité. Couplé au contexte de la ruralité, il offre une portée universelle au propos poétique. Alors qu'en I, 12, 57, cet adjectif qualifiait Auguste qui devait régner *laetus* sur le monde terrestre, au-dessous de Jupiter, après avoir soumis les Parthes, les Sères et les Indiens, le temps n'est plus désormais à la projection dans le futur. La soumission des ennemis de Rome est effective. Par-delà la paix qu'il a su instaurer dans les domaines militaire et politique, le prince assure également le bien-être de la société¹¹⁷⁷. À la joie du *princeps* répond alors celle de son peuple. Et la *cura* est réciproque : si Auguste a grand souci du bonheur de ses concitoyens, ceux-ci ne peuvent être heureux que si leur prince va bien. « C'est ici le salut personnel de l'empereur qui garantit la sécurité de tous »¹¹⁷⁸. Nous avons déjà rencontré cette idée dans les vers précédents (v. 9-16) où Rome, à l'instar d'une mère, s'inquiétait pour son enfant, Auguste, puisqu'il n'était pas encore rentré de ses expéditions militaires. Elle laissait de fait entendre ses prières pour qu'il hâte son retour. L'ablatif absolu *incolumi Caesare* (v. 27) va également dans ce sens.

Après avoir accompli ses tâches journalières, chacun rentre chez lui pour boire et invoquer le prince comme il le ferait pour un dieu. Le groupe *te deum*, dont les deux membres sont mis en relief respectivement au début et à la fin du vers 32, attire notre attention. Cette expression proleptique annonce le terme *numen* qui n'apparaît qu'au vers 35¹¹⁷⁹. La neuvième strophe fait donc référence au culte de l'empereur où chacun, dans le domaine privé¹¹⁸⁰, peut

1176 Voir également la conclusion du second livre de *Géorgiques* de Virgile.

1177 LOWRIE, M., *op. cit.* [2016], p. 78.

1178 *Ibid.*, p. 77.

1179 C'est le cas également dans l'épître qu'il adresse à Auguste, aux vers 15-16 : *praesenti tibi maturos largimur honores / iurandasque tuum per numen ponimus aras ...*

1180 Cette strophe renvoie à la décision prise par le Sénat, en -30, d'introduire une libation au *princeps* dans les banquets, qu'ils soient d'ordre privé ou public (cf. : Dion Cassius 51, 19). Notons toutefois que la référence d'Horace à la dimension privée de ce culte a précédé de plusieurs années son adoption sous une forme publique. En effet, la célébration du *numen Augusti* dans le domaine public date de l'an 5 ap. J.-C.

En revanche, c'est plus tôt, en 12 avant J.-C. que des autels ont été dédiés au *Genius Augusti*. Son culte, combiné avec celui des *Lares Compitales*, date quant à lui de l'an 7 avant J.-C. Voir notamment M. C. J.

célébrer le *numen Augusti* par des prières et des libations (*multa prece*, v. 33 ; *pateris*, v. 34 ; *Laribus*, v. 34 et *numen*, v. 35). Certes, ce culte du *numen* ne s’ancre pas ici dans le domaine public. Toutefois, le fait que chacun procède à ces prières et libations dans le contexte de l’intimité crée une forme d’harmonie universelle. C’est tout le monde romain qui se met au diapason pour célébrer son prince et ce culte prend des dimensions macrocosmiques. Le fait que le *numen Augusti* soit célébré dans chaque foyer donne aussi l’impression que tous les Romains ont un réel souci de l’empereur et qu’ils se montrent reconnaissants du bien que ses actions ont apporté avec elles. C’est l’expression d’une émotion collective qui est donnée à lire. Comme le souligne M. Lowrie : « Dans la mesure où la concentration du pouvoir dans les mains d’un seul homme est désormais un fait, Horace voudrait contribuer à créer une société saine et unifiée. »¹¹⁸¹. Bien sûr, ce culte du *numen Augusti* est porteur d’ambiguïtés dans le mythe politique : il est très facile de confondre les hommages à la puissance divine des actions de l’empereur et ceux rendus à l’empereur lui-même. V. Hollard écrit qu’à travers les cultes du *Genius* et du *numen Augusti*, « on s’approchait beaucoup du culte direct de l’empereur vivant, et Horace adopte un langage et crée un contexte qui encourage cette impression »¹¹⁸². Pour M. Citroni, « Horace s’exprime de façon à faire apparaître Auguste comme un être de condition surhumaine, objet de culte divin alors qu’il est encore en vie »¹¹⁸³. Nous pensons d’ailleurs que c’est cette ambiguïté que le poète évoque implicitement au travers du syntagme *te deum*. Cette allusion est toutefois subtile : Horace n’a pas, selon nous, dessein de dépasser le cadre voulu par le *princeps* lui-même.

Notons que cette ambiguïté parcourt également le parallèle que le poète dresse, comme il l’a déjà fait dans ses *Carmina*, entre Auguste, Castor et Hercule¹¹⁸⁴. Ces deux héros, tout comme Romulus en début d’ode, ont été divinisés après leur mort en récompense de leurs actions¹¹⁸⁵. M. C. J. Putnam considère que la plus grande différence entre le prince et les héros grecs réside dans le fait qu’Auguste se trouve ici déifié de son vivant (« Yet unlike them he is deified while still alive »¹¹⁸⁶). Cette interprétation nous semble devoir être nuancée. S’il est vrai

Putnam, *op. cit.* p. 111 ; M. Citroni, *op. cit.* [2009], pp. 259 sq. et V. Hollard, *op. cit.*, p. 60.

1181 LOWRIE, M., *op. cit.* [2016], p. 85.

1182 HOLLARD, V., *op. cit.*, p. 59.

1183 CITRONI, M., *op. cit.* [2009], p. 259.

1184 Un tel rapprochement entre Auguste, Hercule et les Dioscures était déjà lisible aux vers 25-28 de l’*Ode I*, 12 (*Dicam et Alciden puerosque Ledaë, / hunc equis, illum superare pugnis / nobilem ; quorum simul alba nautis / stella refulsit*). En III, 3, 9-12, c’est entre Pollux et Hercule qu’Auguste prenait place : *Hac arte Pollux et uagus Hercules / enisus arces attigit igneas, / quos inter Augustus recumbens / purpureo bibet ore nectar*.

1185 Cf : Horace, *Epist.*, II, 1, 5-14.

1186 PUTNAM, M. C. J., *op. cit.*, p. 112.

que le culte du *numen Augusti* charrie avec lui son lot d'ambiguïtés, il n'en demeure pas moins que le prince a tenu à interdire tout culte de sa propre personne de son vivant, et que cette volonté s'est affermie au fil du temps. Il nous paraît donc inexact de parler de divinisation pour ces vers. À travers l'emploi de l'outil de comparaison *uti*, mis en relief au centre du vers 35, le poète semble opérer un rapprochement entre le *princeps* et les deux héros grecs et c'est ce rapprochement entre humain et demi-dieux¹¹⁸⁷ qui confère l'immortalité à Auguste. Une évolution apparaît en outre dans la place qu'octroie le poète à l'empereur. En I, 12 et III, 3, il venait après les hommes illustres ou parmi les héros. En IV, 5, il figure avant eux. Les héros grecs ne sont donc plus ses modèles, dans la mesure où Auguste est devenu leur égal¹¹⁸⁸. C'est aussi ce que suggère le passage du futur (*reget*, I, 12, 57 et *bibet*, III, 3, 12) au présent (*prosequitur*, IV, 5, 33 et *miscet*, IV, 5, 35) : le présent est celui de l'énonciation, de l'actualité romaine marquée par les rituels en l'honneur du *numen Augusti*. Le prince semble d'ailleurs concentrer en lui-même les domaines d'actions de Castor et d'Hercule¹¹⁸⁹. Comme celui-là, il est le garant de la sécurité sur les étendues maritimes désormais pacifiées ; comme celui-ci, il a su purger la terre de ses monstres et ennemis et apporter l'ordre à la civilisation¹¹⁹⁰. Son statut de mari divinisé d'Hébé – déesse de la jeunesse, de la vitalité et de la vigueur –, nous autorise à établir un lien entre Hercule et *Iuventas*¹¹⁹¹. Comme le précise Macrobe dans ses *Saturnalia* (*Sat.* 3, 11, 10), il existe également un jour de fête où Hercule et Cérès¹¹⁹² reçoivent un sacrifice commun et, en tant que petit-fils de Silvanus, Hercule était vénéré comme un protecteur contre le mal dans les campagnes. De plus, sa qualité apotropaïque permet de tisser un lien entre *Hercules Custos*, à l'échelle du foyer et Auguste, *optime Romulae custos gentis* (v. 1-2), à l'échelle de tout l'empire romain¹¹⁹³. Le nom de Cérès évoque aussi celui de *Faustitas*, création poétique d'Horace qu'on rencontre également au vers 18 de l'ode¹¹⁹⁴. M. Schilling voit, dans cette abstraction liée au retour du bonheur et de l'abondance à Rome grâce aux *res gestae* d'Auguste, « un autre type d'actualisation de son action [...] le résultat de l'action du prince, personnifiée et divinisée, tout comme *Victoria*

1187 Ce statut de héros, de demi-dieu pourrait être celui d'Auguste, moins « scandaleux » pour le moment que celui de dieu.

1188 SCHILLING, M., *op. cit.*, p. 267.

1189 PUTNAM, M. C. J., *op. cit.*, p. 112.

1190 *Cf.*: Horace, *Carm.* IV, 4, v. 61-64.

1191 Rappelons qu'Auguste est comparé au *iuuenis* dont la *mater* élève ses prières pour son prompt retour au vers 9 de l'Ode IV, 5.

1192 *Cf.*: Cérès était déjà présente au vers 18 de notre ode.

1193 PUTNAM, M. C. J., *op. cit.*, p. 112.

1194 Voir *supra*, pp. 302 *sqq.*

procède de Mars, et *Fides* de Jupiter »¹¹⁹⁵. En outre, nous sommes d’avis que la Grèce qui se souvient de Castor et d’Hercule (*Graecia*, v. 35 / *memor*, v. 36) peut être un clin d’œil d’Horace – et non du groupe auquel il prend part ensuite – à la lyrique grecque archaïque qu’on a déjà aperçue dans le souvenir très discret de Sappho, à travers Catulle (v. 30). La mise en relief de *Graecia* à la coupe est sans doute un indice tacite quant à la source à laquelle le poète est allé chercher son inspiration pour la fin de son ode. Les vers 35-36 donnent d’ailleurs à entendre les sonorités du terme *carmen* (*miscet*¹¹⁹⁶ *numen*, *uti Graecia Castoris / et magni memor Herculis*). Si, grâce à la poésie, la Grèce se souvient de Castor et d’Hercule, Rome, quant à elle, se souviendra d’Auguste.

Ian M. Le M. Du Quesnay considère qu’Horace a composé l’*Ode* IV, 5 pour une occasion particulière, celle du retour d’Auguste en triomphateur en 13 avant J.-C. Son argument repose notamment sur un témoignage de Suétone (*Aug.*, LVII, 2) qui affirme que de nombreuses performances musicales ont été données lors du retour du *princeps*¹¹⁹⁷. Nous ne partageons pas cet avis. Nous nous rangeons plutôt du côté de B. Delignon selon laquelle il est curieux de penser qu’une telle ode ait été composée à l’occasion de la célébration du retour du prince, alors qu’en ouverture, Auguste est absent et que le poète s’adresse justement à lui pour le prier de vite revenir à Rome¹¹⁹⁸. Il n’en demeure pas moins que, dans les dernières strophes, il crée une illusion de la performance¹¹⁹⁹ : il donne à voir une cérémonie imaginée, à la campagne, dans le cadre d’un banquet privé¹²⁰⁰ où le vin¹²⁰¹ et une douce ivresse occupent une place toute particulière (*ad uina*, v. 31 / *mero defuso*, v. 33-34 / *integro*, v. 38 / *uividi*, v. 39), où des prières et des libations (*multa prece*, v. 33 et *pateris*, v. 34) sont accordées au *numen Augusti*. Dans l’hymne qu’ils prononcent en son honneur, les Romains appellent de leurs vœux la durée, la pérennité pour la liesse, la sérénité et la paix (*longas ferias / o utinam*, v. 37). Le poète joint alors ses prières aux leurs. C’est avec le passage de l’emploi de la troisième à la première personne que la scène atteint d’ailleurs son apogée. Par la répétition de *dicimus* à deux reprises aux vers 38 et 39, Horace précise qu’il ne revêt pas seulement le statut

1195 SCHILLING, M., *op. cit.*, p. 417.

1196 Le verbe *miscet*, qui vise à mêler la divinité des actions d’Auguste à celle des Lares, n’est pas sans rappeler l’action du viticulteur qui mêlait la vigne aux arbres « veufs » (v. 30).

1197 DU QUESNAY, I. M. LE M., *op. cit.*, pp. 128-187.

1198 DELIGNON, B., *op. cit.* [2019], p. 82, 22n.

1199 PUTNAM, M. C. J., *op. cit.*, p. 112.

1200 *Ibid.*, p. 111.

1201 Le fruit produit par le travail de la vigne (v. 30), permis par les actions bénéfiques d’Auguste, est désormais au cœur de la célébration de son *numen*.

de poète-citoyen¹²⁰², il est le porte-parole de la voix publique, universelle¹²⁰³. C'est un hymne dans l'hymne¹²⁰⁴ qu'il offre à ses lecteurs. La multiplication des banquets privés prend des allures collectives et c'est le *uates* qui élève le chant de l'empire, dans lequel les voix de tous les habitants résonnent à l'unisson. En outre, c'est un temps cyclique qui régit la célébration, du matin au soir. On peut d'ailleurs affirmer que la dernière strophe concentre en son sein le caractère cyclique du poème tout entier. En effet, on retrouve au vers 37 l'apostrophe *dux bone*, que nous avons déjà rencontrée au vers 5. En IV, 5, 39-40, il est question respectivement du jour (*die*) et du soleil (*sol*), déjà présents aux vers 6 et 7 (*dies / soles*). Aussi l'éternité du *princeps* se construit-elle dans un empire au territoire étendu, où le soleil ne se couche jamais, puisque Auguste lui-même est le soleil qui darde ses rayons partout, tout le temps.

Cette création de l'illusion de la performance dans un cadre symposiaque évoque à n'en pas douter – sur un mode allusif toutefois perçu par le lecteur *doctus* – le souvenir des poèmes d'Alcée qui vient s'ajouter à celui de Sappho et de ses épithalames. Cet hymne dans l'hymne adressé à Auguste comporte sans doute une dimension réflexive : il est aussi, selon nous, un hymne à la poésie. Lorsqu'il compose la fin de l'*Ode* IV, 5, il est très probable qu'Horace ait en tête la *Quatrième Géorgique* de Virgile, lorsque Orphée chante sans cesse sa bien-aimée qui vient de mourir¹²⁰⁵ :

*te, dulcis coniux, te solo in litore secum,
te veniente die, te decedente canebat*¹²⁰⁶.

Toi, douce épouse, il te chantait pour lui-même, sur le rivage solitaire,
toi, alors que le jour venait, toi, alors que le jour s'en allait.

Si l'hymne qui vise à célébrer le *princeps* se répète de façon cyclique, tout au long du jour, la figure d'Orphée invite le lecteur à penser que c'est le cas aussi de l'ode du *uates* Horace. Alors que la neuvième *Églogue* de Virgile était le décor de la perte de pouvoir de la poésie¹²⁰⁷, l'*Ode* IV, 5 est porteuse d'une certitude bien plus positive : la poésie horatienne ne connaîtra

1202 En III, 14, par exemple, le poète apparaît comme un citoyen ordinaire. En IV, 15, il s'affirmera de nouveau comme porte-parole de la voix de la société. On constate donc, au fil des recueils d'*Odes*, qu'Horace gagne en aisance dans la mission qu'il s'est donnée.

1203 LOWRIE, M., *op. cit.* [2016], p. 82.

1204 PUTNAM, M. C. J., *op. cit.*, p. 113.

1205 *Ibid.*

1206 Virgile, *Géorgiques* IV, 465-466.

1207 Voir *supra*, pp. 365 sq.

pas le silence. Bien au contraire, elle passera de main en main, elle se retrouvera sur toutes les lèvres. C'est ensemble qu'Auguste et la lyrique d'Horace entreront dans l'éternité.

Pour conclure, le *Carmen IV, 5* concentre en lui les procédés de l'hymne klétique et la rhétorique de la *reuocatio pro reditu*¹²⁰⁸. Le poète s'adresse au prince pour le prier de revenir promptement à Rome. Il élève également son hymne afin de célébrer les *res gestae* de l'empereur à qui les Romains doivent de vivre en paix, avec joie et sérénité. De fait, nous pouvons dire, avec M. Schilling, que « ce qui était souhaité dans les deux catalogues des odes I, 12 et III, 3 (réalisation de la *uirtus militaris*, respect de la *fides*, de la *iustitia* et de la *constantia*) est désormais réalisé »¹²⁰⁹. Toutefois, nous ne pensons pas que ce soit une divinisation que le poète propose. Puisque l'*Ode IV, 5* est placée entre une épinicie qui célèbre Drusus, jeune homme plein de *uirtus* et de bravoure (IV, 4) et un hymne à Apollon, divinité tutélaire et protectrice de Rome (IV, 6), Auguste apparaît bien comme un intermédiaire à la nature humaine, mais dont les actions se rangent du côté du divin. Au travers du *numen Augusti*, c'est une « nature princière devenue supra-humaine »¹²¹⁰ qui est glorifiée. Malgré les ambiguïtés qu'un tel culte comporte, il n'en demeure pas moins que ce sont les actions du *princeps* et leurs conséquences pour la Ville et l'empire qui comptent. Aussi le dessein du poète n'est-il pas d'élever Auguste au rang de dieu, mais de le rapprocher du divin en célébrant la puissance divine de son action qui a réinstauré la paix et la moralité à Rome¹²¹¹. Ce qu'affirme M. Schilling pour le livre IV est transposable au *Carmen IV, 5* : il « ne célèbre pas Auguste comme un dieu, mais loue la dimension bienfaitrice et divine de l'action du prince, sauveur, constructeur et fondateur de la Ville »¹²¹².

En mêlant les références à Virgile et à Catulle, Horace confère un caractère très romain à son chant qui vise à la construction du mythe de l'empereur. De plus, ces modèles disent quelque chose de la poésie. L'*Ode IV, 5* est réflexive. Ainsi pouvons-nous proposer une double-lecture pour l'hymne dans l'hymne des derniers vers : d'une part, dans l'hymne qu'il adresse à Auguste, le poète élève un autre hymne, en l'honneur du *numen Augusti*, où il se fait le porte-parole de la voix de tout l'empire. D'autre part, la présence discrète, dans la création

1208 PUTNAM, M. C. J., *op. cit.*, pp. 103-104.

1209 SCHILLING, M., *op. cit.*, p. 266.

1210 *Ibid.*, p. 416.

1211 *Ibid.*, p. 417.

1212 *Ibid.*, pp. 417-418.

de l'illusion de la performance, de Sappho et d'Alcée ainsi que la figure d'Orphée, à travers l'imitation allusive de Virgile, donnent à penser que l'hymne à Auguste célèbre aussi la lyrique, et particulièrement celle d'Horace. C'est dans un temps cyclique – celui du rituel – que l'éternité du *princeps* et celle de la poésie s'ancrent ici et elles s'ajoutent à la dimension universelle de l'ode.

3. La dynastie d'Auguste

3.1. Difficultés et ambiguïtés de la question successorale¹²¹³

Après la bataille d'Actium, Octave-Auguste se montre soucieux de garantir la stabilité de l'empire qu'il est en train de fonder. C'est donc dès le début du principat que l'empereur semble nourrir une obsession pour la recherche d'un successeur¹²¹⁴ qui sera capable de perpétuer son œuvre, autour de la restauration du *mos maiorum* et du maintien de la paix, et ainsi de poursuivre une inscription glorieuse de son *saeculum* dans l'histoire des âges. La question de la postérité est essentielle pour qui veut s'assurer l'éternité. Dans un édit datant des années 20 avant J.-C., il a d'ailleurs clairement exprimé ce désir de voir ce qu'il a créé demeurer inchangé dans les temps futurs : « *Ita mihi saluam ac sospitem rem p. sistere in sua sede liceat atque eius rei fructum percipere, quem peto, ut optimi status auctor dicar et moriens ut feram mecum spem, mansura in uestigio suo fundamenta rei p. quae iecero* »¹²¹⁵. Aulu-Gelle rapporte également que, dans une lettre destinée à Caius César et datée de l'an 1 après J.-C., Auguste souligne combien il fait reposer ses espoirs sur ses deux fils adoptifs pour assurer, dans les années à venir, le maintien de la *res publica*¹²¹⁶. Ce souci dynastique n'est pas une invention d'Auguste, il existait déjà sous la République. Toutefois, il semble avoir occupé

1213 Afin de présenter à notre lecteur une vision globale des principaux enjeux de la question dynastique et des obstacles qu'Auguste a pu rencontrer tout au long de son principat, nous ne limiterons pas ici notre propos aux dates de composition des *Odes* d'Horace.

1214 HURLET, F., *op. cit.* [2017], p. 129.

1215 Suétone, *Aug.*, XXVIII, 2 (traduction par G. Flamerie de Lachapelle) : « Puissé-je ainsi maintenir l'État intact et hors de danger, sur ses bases légitimes, et en recevoir en retour le fruit que je recherche : qu'on dise de moi que j'ai fondé le meilleur régime ; qu'en mourant j'emporte avec moi l'espoir que les fondements de l'État par moi établis resteront en place. »

1216 Aulu-Gelle, XV, 7, 3. Voir F. Hurlet, *op. cit.* [2017], p. 130.

une grande place dans l'esprit de l'empereur, fondateur d'un régime nouveau qui tourne ses regards aussi bien vers le respect des valeurs morales passées que vers l'avenir.

Le choix d'un successeur dans le contexte du principat est en soi porteur d'ambiguïtés. Le pouvoir d'Auguste repose en partie sur son *auctoritas*, son prestige moral et son rayonnement personnel. Or, il s'agit là de qualités qu'on ne peut envisager de transmettre dans un acte successoral. En outre, le *mos maiorum* – au cœur des convictions augustéennes¹²¹⁷ – n'admet pas juridiquement la reconnaissance de la succession¹²¹⁸. Aussi, s'il veut assurer la continuité du régime dont il est à l'origine, Auguste doit choisir un homme dont les actions sont entièrement tournées vers l'État, dans le respect des vertus restaurées par l'empereur. Il se met donc très tôt à la recherche de l'*optimus princeps*, qui devra ensuite se voir élu par le peuple. Afin de contrer la méfiance de la population romaine pour une monarchie élective, Auguste s'inspire de la République – qui a su conjuguer élections annuelles dans le cadre du *cursus honorum* et politique dynastique – et plus particulièrement du *mos maiorum*. En effet, il va construire sa succession autour de deux moyens qui n'exigent la création d'aucun règlement juridique : l'adoption et la co-régence¹²¹⁹ qui « se définit comme le cumul d'un pouvoir civil qui conféra au 'co-régent' le qualificatif prestigieux de collègue du prince et d'un pouvoir militaire qui lui offrit le commandement de légions et l'occasion de remporter des victoires militaires – et le prestige qui les accompagne »¹²²⁰.

F. Hurlet estime que le correspondant latin le plus idoine pour le terme « dynastie » est celui de *domus*¹²²¹. Dans le cadre des ambitions dynastiques qu'il poursuit, le prince ne peut se reposer sur sa seule *gens*, sur ses parents les plus proches. En effet, étymologiquement, la *gens* désigne les membres de la famille qui portent le même gentilice que lui, à savoir ses agnats. Toutefois, dans la mesure où Auguste n'a qu'une fille, Julie, il s'avère que la *gens Iulii* est relativement restreinte. L'empereur cherche donc à accroître la structure de sa famille. Aussi adjoint-il aux *Iulii* ses cognats – ses neveux et nièces – et ses parents par alliance – gendre, beau-fils, *etc.* – pour former une *domus* dont l'envergure répond davantage à ses

1217 Nous rappelons ici qu'Auguste ne nomme pas le *mos maiorum* dans ses déclarations officielles. En revanche, les quatre vertus du bouclier de la Curie sont une déclaration officielle des valeurs inscrites dans ce *mos maiorum*.

1218 ETIENNE, R., *op. cit.*, p. 25.

1219 *Ibid.*

1220 HURLET, F., *op. cit.* [2017], p. 147.

1221 *Ibid.*, pp. 131-133. Le commentateur précise que c'est dans le discours de M. Valerius Messala, prononcé le 5 février 2 avant J.-C. qu'on rencontre l'une des premières attestations officielles du terme. Il coïncide avec l'octroi du surnom de *Pater Patriae* à Auguste. Le sénateur y adresse tous ses souhaits de bonheur à l'empereur et à sa *domus* (Suétone, *Aug.*, LVIII, 2). Plus tard, en 13 après J.-C., Ovide parlera de *domus Augusta* dans les *Pont.* II, 2, 74.

prétentions dynastiques. De fait, à la fin de son principat, Auguste comptera dans sa *domus* « non seulement sa fille (Julie), mais aussi les fils de sa fille (Caius, Lucius et Agrippa Postumus), ses gendres successifs (Marcellus, Agrippa et Tibère) et ses beaux-fils (Drusus l'Ancien et Tibère avant son adoption) »¹²²².

Bien qu'Auguste paraisse avoir tout prévu pour assurer, après sa mort, le maintien de son régime et des valeurs sur lesquelles il repose, bon nombre d'événements vont le contraindre à remodeler régulièrement sa *domus*, à renouveler la question successorale. Le premier homme qu'il semble avoir en vue est M. Claudius Marcellus, fils de sa sœur Octavie et de C. Claudius Marcellus. En plus d'être le neveu du *princeps*, il est aussi son gendre puisqu'il a épousé sa fille, Julie, sans doute en l'an 25 avant J.-C. Si ce jeune homme dispose de qualités tout à fait prometteuses, il est encore bien trop jeune et n'a pas, dans les années 20, réalisé suffisamment d'actions marquantes pour pouvoir prétendre au statut de successeur. Il meurt de maladie, en l'an -23 alors qu'il venait d'être élu édile. Le deuxième successeur potentiel est Agrippa, ami et second d'Auguste. Après une année de veuvage, Julie l'épouse. Alors qu'elle n'a pas eu de descendance avec Marcellus, de cette deuxième union naissent cinq enfants : Caius, Julie la Jeune, Lucius, Agrippine l'Ancienne et Agrippa Postumus. Auguste adopte deux de ses petits-fils, Caius et Lucius, en 17 avant J.-C., l'année de la cérémonie des Jeux Séculaires¹²²³. « L'ordre de succession était désormais clair en cas de disparition du prince : en première ligne venait le second du régime, Agrippa, qui devait laisser la place à ses enfants une fois que ceux-ci auraient atteint l'âge adulte et acquis une expérience militaire »¹²²⁴. C'est Agrippa qui décède le premier, en 12 avant J.-C, des suites d'une maladie. Il est suivi de Lucius qui meurt à 18 ans, le 20 août 2 après J.-C, puis de Caius qui disparaît le 21 février 4 après J.-C., à 22 ans, après avoir reçu une blessure durant une campagne militaire en Arménie l'année précédente. Notons également que Drusus l'Ancien, le fils de Livie, qu'elle avait eu lors de ses premières noces avec Ti. Claudius Néron, est mort au cours d'une campagne militaire en Germanie en 9 avant J.-C. Son frère Tibère, tout disposé à prendre les rênes du principat après la mort de son dirigeant, est adopté par Auguste le 26 juin de l'an 4 après J.-C. Il devient dès lors un *Iulius* et revêt le nom de *Tiberius Iulius Caesar*

1222 *Ibid.*, p. 132. La première représentation figurée de la *domus* augustéenne à Rome est celle que nous rencontrons sur les reliefs des frises septentrionales et méridionales de l'*Ara Pacis* où est donnée à voir une procession (*Ibid.*, p. 141).

1223 *Cf.*: Suétone, *Aug.*, LXIV, 1 et Dion Cassius, LIV, 18, 1.

1224 HURLET, F., *op. cit.* [2017], p. 140.

ou de *Tiberius Caesar*¹²²⁵. Auguste adopte par la même occasion le dernier fils encore en vie de Julie, Agrippa Postumus, alors âgé de 14 ans.

Toutefois, faire partie de la *domus* augustéenne grâce au sang ou à l'adoption n'est rien si le successeur présumé ne possède pas les mérites nécessaires et s'il ne se distingue pas par ses actions menées en faveur de Rome. Pour prétendre au titre de *princeps*, il doit se démarquer par des actes exemplaires et se dévouer entièrement à la cause de l'empire, en respectant les valeurs morales de la *res publica*. C'est la raison pour laquelle Auguste a fait gravir les échelons du *cursus honorum* à ses fils adoptifs, Lucius et Caius, « en abrégant les délais de telle façon qu'ils aient une position légale, traditionnelle dans l'État »¹²²⁶, malgré leur jeune âge. En outre, il va associer certains de ses successeurs potentiels à l'exercice du pouvoir, lors de son principat. Agrippa est le premier à prendre le titre officiel de collègue de l'empereur, dans le contexte de la co-régence. Tibère prendra également part à deux co-rérences, entre 11 et 1 avant J.-C. d'abord, puis de 4 à 14 après J.-C. Cette deuxième alliance de l'*imperium* et de la *tribunicia potestas*, qui fait suite à son adoption, prépare le terrain à la succession de l'empereur Auguste qui décède le 19 août 14.

Si elle constitue une preuve indéniable de la volonté de l'empereur de créer une politique dynastique, l'adoption ne saurait suffire à désigner un successeur. Celui-ci ne trouvera sa place dans le *saeculum* initié par Auguste que s'il sait se rendre digne de Rome et de son empire¹²²⁷.

3.2. La figure de l'*optimus princeps* dans les *Odes*

Dans les *Carmina* d'Horace apparaît le nom de plusieurs des hommes qui ont pu prétendre, au cours du principat, à succéder à Auguste. Aussi rencontre-t-on, en I, 12, 45-46, la figure de Marcellus qui, par ses actes, n'a de cesse de faire grandir la renommée de ses ancêtres, de la *gens Claudia* (*Crescit occulto uelut arbor aevo / fama Marcelli [...]*). Cette

1225 *Ibid.*, p. 142. F. Hurlet souligne également qu'Auguste contraint Tibère à adopter Germanicus, son neveu. Il était en effet le fils de son frère, Drusus l'Ancien. Germanicus épouse Agrippine l'Ancienne, la petite-fille d'Auguste, quelque temps après.

1226 ETIENNE, R., *op. cit.*, p. 26. Voir Suétone, *Aug.*, LXIV : *Gaium et L. adoptauit domi per assem et libram emptos a patre Agrippa tenerosque adhuc ad curam rei p. admouit et consules designatos circum prouincias exercitusque dimisit.*

1227 *Ibid.*, p. 27.

renommée se trouve ainsi assimilée à la croissance d'un arbre. Le mariage de Marcellus avec Julie a également contribué à la gloire de la *gens Iulia* à laquelle il se trouve dès lors intrinsèquement lié. L'*Ode* I, 6 présente, sous la forme d'une *recusatio*, l'éloge d'Agrippa¹²²⁸ : d'après le poète, c'est à Varius qu'il revient de chanter le courage et les victoires du futur gendre d'Octave-Auguste sur ses ennemis (*Scriberis Vario fortis et hostium / uictor, Maeonii carminis alite, / quam rem cumque ferox nauibus aut equis / miles te duce gesserit*, v. 1-4). Les *Carmina* IV, 4 et IV, 14 font l'éloge respectivement de Drusus et de Tibère, les deux beaux-fils d'Auguste. Tibère est également présent dans l'*Épître* I, 3, 2 – Julius Florus l'accompagne alors que le *princeps* vient de lui confier une mission en Orient –, et en I, 12, 26-27 où la victoire de Claudius Néron sur les Arméniens vient s'ajouter à celle d'Agrippa sur les Cantabres et à celle d'Auguste sur Phraates¹²²⁹. De fait, seuls sont présents dans les *Odes* les noms des membres de la *domus* d'Auguste qui prennent part à ses côtés à des actions dans le domaine aussi bien militaire que politique¹²³⁰.

Les *Carmina* IV, 4 et IV, 14 – tous deux composés en strophes alcaïques, en 14 avant J.-C., sans doute à la demande expresse d'Auguste – s'apparentent à des épinicies qui célèbrent les succès militaires respectifs de Drusus et de Tibère¹²³¹. En IV, 4, Horace loue les victoires que Drusus a remportées sur le peuple germanique des Vindélices un an plus tôt. Ces réussites lui valent de recevoir les insignes de la préture alors qu'il n'est âgé que de vingt-trois ans. En outre, l'éloge de Drusus est associé à celui, plus discret, de son beau-père Auguste qui fera l'objet de louanges toutes particulières dans l'ode suivante. En IV, 14, le poète célèbre les victoires de Tibère sur les Rhètes¹²³² lors de la deuxième expédition menée contre ce peuple avec son frère Drusus. Ce *carmen* comporte lui aussi un éloge de l'empereur qui annonce celui qu'il recevra dans l'ode finale du livre IV. Auguste apparaît comme un véritable *parangon* pour ses beaux-fils.

1228 Il sera également question d'Agrippa dans les *Épîtres* (*Epist.* I, 12, 25-26).

1229 Le nom de Tibère traverse les *Épîtres* tout en se faisant parfois discret. En effet, en I, 8, Horace s'adresse à Celsus Albinovanus, secrétaire de Tibère ; en I, 9, Horace consent à donner à Septimius le mot de recommandation qu'il lui demande, alors qu'il espère entrer dans la suite de Tibère ; en II, 1, Florus, qui est parti avec Tibère dans une des missions que lui a confiées César, se plaint qu'Horace ne lui écrive pas.

1230 Notons qu'Horace ne cite pas les noms de Caius et Lucius, trop jeunes au moment de la composition des *Carmina*.

1231 BRIAND, M., *op. cit.* [2016], p. 206. Le commentateur souligne que, puisque l'*Ode* IV, 14 s'apparente plutôt à « un éloge (panégyrique) latin, fondamentalement oratoire », elle se distingue fortement de IV, 4.

1232 D'après O. Ricoux, Horace, *Odes*, *op. cit.*, p. 277, « les Rhètes et les Vindélices occupaient les hautes vallées des Alpes, entre l'Helvétie à l'ouest, le Norique à l'est, le Danube au nord, et faisaient de fréquentes incursions dans la Gaule Cisalpine ».

Les *Odes* IV, 4 et IV, 14 interrogent les qualités requises pour revêtir le statut d'*optimus princeps*. Horace – et cela s'explique *a fortiori* si ces deux poèmes ont fait l'objet d'une commande – adopte donc la même démarche que l'empereur qui cherche à ce que les membres de sa *domus* se rendent les plus dignes possible de Rome. C'est vers l'*Ode* IV, 4 que nous tournerons notre analyse : elle est en effet plus riche en éléments mythologiques et donc plus intéressante dans le cadre de notre étude sur la construction du mythe poétique qu'élabore Horace. Nous laisserons de côté l'*Ode* IV, 14 qui dresse, quant à elle, davantage un bilan des *res gestae* de l'empereur pour la pacification de Rome.

Le *Carmen* IV, 4 est l'un des plus longs d'Horace, mais c'est aussi – de par les procédés, les motifs, les considérations morales qu'on y rencontre – l'un des plus pindariques¹²³³. Le poète grec apparaît à la fois comme un *modello esemplare* – dans des reprises de termes et d'images ponctuelles – et un *modello codice* qui nourrit l'élan-même de la composition de l'ode d'Horace. Et sa présence est palpable dès les premiers vers du poème :

*Qualem ministrum fulminis alitem,
cui rex deorum regnum in auis uagas
permisit expertus fidelem
Iuppiter in Ganymede flauo,*

*olim iuuentas et patrius uigor
nido laborum protulit inscium
uernique iam nimbis remotis
insolitos docuere nisus*

*uenti pauentem, mox in ouilia
demisit hostem uiuidus impetus,
nunc in reluctantis dracones
egit amor dapis atque pugnae ;*

qualemue laetis caprea pascuis

1233 Il est intéressant que cette pièce soit si proche de l'*Ode* IV, 2 dans laquelle le poète se penche de manière réflexive, au détour d'une *recusatio*, sur la question de l'*aemulatio pindarica*. Voir *supra*, pp 138 sqq.

*intenta fulvae matris ab ubere
iam lacte depulsum leonem
dente nouo peritura uidit :*

*uidere Raeti bella sub Alpibus
Drusum gerentem ; Vindelici – quibus
mos unde deductus per omne
tempus Amazonia securi*

*dextras obarmet, quaerere distuli,
nec scire fas est omnia – sed diu
lateque uictrices cateruae
consiliis iuuenis reuictae*

*sensere, quid mens rite, quid indoles
nutrita faustis sub penetralibus
posset, quid Augusti paternus
in pueros animus Nerones.*

*Fortes creantur fortibus et bonis ;
est in iuuenicis, est in equis patrum
uirtus neque inbellem feroces
progenerant aquilae columbam ;*

*doctrina sed uim promouet insitam
rectique cultus pectora roborant ;
utcumque defecere mores,
indecorant bene nata culpae¹²³⁴.*

Tel le ministre de la foudre, l'oiseau, à qui le roi des dieux confia le règne sur les oiseaux vagabonds, car Jupiter avait expérimenté sa fidélité lors de l'enlèvement du blond Ganymède : un jour, sa jeunesse et la vigueur héritée de son père le jetèrent hors du nid, alors qu'il était

1234 Horace, *Carm.* IV, 4, v. 1-36.

encore ignorant des fatigues, et les vents printaniers, après avoir chassé les nuages, lui apprirent, à lui tout craintif, à fournir des efforts inconnus ; bientôt, un élan impétueux le lança en ennemi sur les bergeries ; enfin, l'amour du festin et du combat le poussa à braver les dragons pugnaces ; tel encore, au chevreuil paissant dans les grasses prairies, se montra, à peine sevré du lait de sa mère au poil fauve, le lion qui, par sa dent nouvelle, s'apprête à le déchirer ; tel, au pied des Alpes, se montra aux Rhètes Drusus qui portait la guerre ; les Vindélices – d'où vient la tradition qui, de tout temps, arma leurs mains droites de la hache des Amazones, j'ai remis cette recherche à plus tard, et il n'est pas permis de tout savoir –, mais ces hordes, longtemps et au loin victorieuses, furent à leur tour vaincues par les sages conseils d'un jeune homme ; et elles éprouvèrent, par l'expérience, ce que pouvaient à juste titre une intelligence, un caractère nourris dans un intérieur béni des dieux, ce que pouvait le cœur paternel d'Auguste pour les jeunes Nérons. Les braves sont engendrés par les braves et les hommes de bien ; on retrouve, chez les jeunes taureaux, on retrouve, chez les jeunes chevaux, la valeur de leurs pères, et les aigles fougues ne procréent pas la pacifique colombe ; mais l'éducation fait progresser la vigueur innée, et le respect de ce qui est droit rend les cœurs robustes ; toutes les fois que les bonnes mœurs font défaut, les vices ôtent leur honneur aux âmes bien nées.

La première partie de l'*Ode* IV, 4 – « presque entièrement à la troisième personne et au passé narratif généralisant » – s'ouvre sur une sorte de « priamèle » qui s'étend sur les sept premières strophes¹²³⁵. Cette priamèle se décline sous la forme de trois termes comparés. Et c'est une comparaison à l'envergure remarquable que le poète donne à lire à son lecteur : le héros Drusus, dont le nom n'apparaîtra qu'au vers 18, est d'abord assimilé à l'aigle (v. 1-12), puis au jeune lion (v. 13-16), dans un propos tripartite de dix-huit vers. Ce mouvement est emprunté à Pindare, et plus particulièrement à l'*Olympique* VII, qui débute, elle aussi, par une comparaison de dix-huit vers¹²³⁶ avant que le poète ne commence à chanter la ville de Rhodes

1235 BRIAND, M., *op. cit.*, p. 203.

1236 Il y est question d'une comparaison entre le nectar de la Muse distillé dans la composition du poète et la coupe d'or, symbole d'amour, que le père de la mariée propose à son futur gendre.

et son athlète, Diagoras, qui demeure encore et toujours invaincu¹²³⁷. Ce poème se place donc dans la continuité de l’*Ode* IV, 2 : si Horace ne saurait rivaliser avec Pindare dans la mesure où leurs contextes de composition sont fondamentalement différents l’un de l’autre, il n’en demeure pas moins que l’abeille du *Matinus* a toutes les qualités requises pour élever sa lyrique au niveau de celle du cygne de Dircé¹²³⁸. Notons, avec M. Schilling, un *decrecendo* dans ce tableau aux allures épiques : la comparaison qui décrit les actions de l’aigle, premier comparant, comporte douze vers ; la deuxième qui présente le lion, deuxième comparant, tient en une seule strophe ; puis Drusus, le comparé, voit son nom mis en valeur à la fin, dans deux vers seulement. L’élan de la comparaison est initié par *qualem* (v. 1) qui sera répété en tête du vers 13. Ce mot comparatif est relayé par la présence d’un adverbe de temps dans chaque strophe : *olim* (v. 4), *iam* (v. 6), *mox* (v. 9) et *nunc* (v. 11). En outre, dans les seize premiers vers, chaque changement de strophe est marqué par un enjambement : tous ces éléments confèrent non seulement de l’amplitude, mais aussi de la régularité¹²³⁹ à l’ouverture de ce poème à l’inspiration élevée. Et M. Schilling d’ajouter : « Notons enfin que cette longue proposition subordonnée comparative est centripète : elle se positionne avant la proposition principale, ce qui crée, dans les douze premiers vers, une tension syntaxique, que vient résoudre l’apparition de Drusus, ainsi mis en valeur (vers 17 et 18) »¹²⁴⁰.

Analysons à présent plus en détail chacune de ces comparaisons. La première, avec la mention de l’aigle, « roi des oiseaux »¹²⁴¹, fait d’emblée explicitement référence au mythe de Ganymède¹²⁴². En effet, c’est grâce à son aigle que Jupiter a pu orchestrer l’enlèvement du jeune prince troyen dont il était tombé amoureux¹²⁴³. À la suite de cet épisode, Ganymède deviendra alors l’échanson du *rex deorum* (v. 2) et il trouvera sa place au milieu des astres, sous le nom d’*Aquarius*¹²⁴⁴. Ces vers nous renvoient au début de l’*Énéide*, au vers 28 du livre I, où le rapt de Ganymède et les honneurs qui s’en sont suivis apparaissent comme l’une des explications de la haine viscérale qu’éprouve Junon à l’encontre des Troyens¹²⁴⁵. Il est

1237 SYNDIKUS, H. P., *op. cit.*, pp. 303-313.

1238 SCHILLING, M., *op. cit.*, p. 279.

1239 ZIMMERMAN, P., *op. cit.*, p. 174.

1240 SCHILLING, M., *op. cit.*, pp. 280-281.

1241 Cette périphrase est très fréquente chez Pindare pour désigner l’aigle. Citons, par exemple, les *Olympiques* XIII, 21, les *Pythiques* I, 7 et les *Isthmiques* V, 50.

1242 Cf. Horace, *Carm.* III, 20, 15-16.

1243 Ce n’est toutefois pas dans sa dimension érotique que ce mythe est ici exploité par Horace.

1244 RICOUX, O., Horace, *Odes*, *op. cit.*, p. 277.

1245 FEENEY, D., —, « Horace and the literature of the past : lyric, epic and history in *Odes* 4 », p. 304, dans B. Delignon, N. Le Meur, O. Thévenaz (dir.), *Le poète lyrique dans la cité antique : les Odes d’Horace au miroir de la lyrique grecque archaïque*, Lyon, De Boccard, Collection Études et Recherches sur l’Occident Romain, 2016, pp. 295-312.

également possible qu'à ce modèle, Horace en superpose un autre : en effet, l'enlèvement du jeune homme alimente sans doute les griefs contre les Troyens que Junon expose dans le *concilium deorum* du premier livre des *Annales* d'Ennius¹²⁴⁶. Aussi, dès les premiers vers, l'Ode IV, 4 s'apparente à un *genus mixtum* où les voix épique et lyrique s'élèvent simultanément.

Chez Horace, l'aigle apparaît comme un oiseau dont la *iuventas* et la *uigor patrius* (v. 5) l'ont un jour poussé hors du nid et dont un *uiuidus impetus* (v. 10) et un *amor dapis atque pugnae* (v. 12), l'ont mené à attaquer les troupeaux dans les bergeries, puis à oser affronter les *dracones* (v. 11) dans des combats qui lui ont offert satisfaction. Ce motif du combat entre l'aigle et les serpents est un double-emprunt épique : Horace a sans doute en tête les vers d'Homère (*Iliade* XII, 200-207) et de Virgile (*Énéide* XI, 750-756) lorsqu'il compose le *Carmen* IV, 4. L'inspiration homérique et virgilienne est également présente dans le parallèle qui est dressé entre le héros Drusus et le lion : en effet, cette comparaison est employée une quarantaine de fois dans l'*Iliade* pour désigner la force des combattants Achille et Hector¹²⁴⁷ et Virgile, aux vers 723-728 de l'*Énéide* X, décrit un lion recouvert du sang d'un chevreuil ou d'un cerf dont il dévore les entrailles. Certes, les tableaux que dépeint Horace sont moins développés, plus condensés, que chez ses deux prédécesseurs. Néanmoins, l'entremêlement des comparaisons lyriques et épiques, finement travaillées selon les préceptes callimachéens, ne manque pas de conférer un caractère majestueux aux vers horatiens.

Ajoutons que si la comparaison entre le beau-fils d'Auguste et l'aigle repose d'abord sur la force et le courage qu'ils déploient dans leurs actions, elle se justifie aussi par les qualités morales du comparant et du comparé. En effet, il est dit, dès la première strophe, que Jupiter, le roi des dieux, a fait l'expérience de la fidélité de l'aigle à son égard (*expertus fidelem*, v. 3), lorsqu'il lui a demandé d'enlever Ganymède pour lui. On rencontre déjà ces considérations chez Pindare qui célèbre aussi bien les performances physiques des athlètes que la vertu morale et l'intelligence dont ils savent également faire montre. C'est très clair dans les vers 108-112 de la cinquième *Pythique* dans lesquels le poète grec loue le vainqueur qu'il compare à un aigle :

Λεγόμενον ἐρέω·
κρέσσονα μὲν ἀλικίας

1246 *Ibid.*, p. 304. D. Feeney précise que cette idée lui a été suggérée par A. Barchiesi.

1247 SCHILLING, M., *op. cit.*, p. 282.

νόον φέρβεται
γλῶσσάν τε· θάρσος δὲ τανύπτερος
ἐν ὄρνιξιν αἰετὸς ἔπλετο·

Je dirai ce qui est dit de lui : il cultive une intelligence et un discours fort mûrs pour son âge ; son courage fait qu'il est un aigle qui déploie ses ailes au-dessus des autres oiseaux.

Dans ces vers, Arcésilas de Cyrène est comparé à un aigle qui est doué non seulement de courage (θάρσος, v. 111), mais aussi d'intelligence et qui brille dans l'art de l'éloquence (νόον et γλῶσσάν, v. 110 et 111) : ce sont ces qualités qui le distinguent des autres athlètes et qui lui assurent la victoire. Nous rencontrons un portrait similaire dans les *Olympiques* II : c'est en raison de sa sagesse (σοφός, v. 154) que Théron d'Agrigente, vainqueur à la course de char, est comparé à l'oiseau de Zeus (ὄρνιχα θεῖον, v. 159)¹²⁴⁸. De fait, s'il n'est pas à douter qu'il trouve son inspiration du côté du poète grec pour évoquer la dimension morale du héros qu'il compare à un aigle, c'est une vertu très romaine – la *fides* – qu'Horace met en avant à l'ouverture de son poème. Et pour s'être montré *fidelis*, l'aigle se trouve récompensé : le roi des dieux lui a offert de régner sur tous les oiseaux vagabonds. Notons le polyptote *rex deorum regnum* au vers 2. De plus, Horace crée, par le recours au thème de la fidélité, une autre analogie, implicite celle-ci, et plus complexe – néanmoins accessible au lecteur *doctus*, connaisseur de son œuvre lyrique. En effet, dans l'*Ode* I, 12, Auguste devait régner sur le monde, en second de Jupiter, maître de l'Olympe, après avoir soumis et mené en triomphe les Parthes, les Sères et les Indiens. Or, si Jupiter transmet le *regnum* à l'aigle qui a fait preuve de *fides*, cela signifie qu'Auguste transmettra, lui aussi, son pouvoir à Drusus, s'il sait se rendre *fidelis*¹²⁴⁹. Aussi le poète réécrit-il le mythe grec à travers le prisme de la romanité¹²⁵⁰, afin de construire sa propre version du mythe augustéen et de sa postérité.

Si l'écriture de ces comparaisons se nourrit de la lyrique pindarique et des vers épiques d'Homère et de Virgile, elle est aussi marquée par la *nouitas*. Ce qu'il y a de nouveau chez Horace, c'est l'importance accordée à la jeunesse. Un premier indicateur est la couleur des cheveux de Ganymède, désigné au vers 4 comme *flauus*. Cet adjectif renvoie à la poésie

1248 *Ibid.*, pp. 282-283.

1249 Pour M. C. J. Putnam (*op. cit.*, p. 86), Auguste charge « l'aigle » Drusus des « aigles » des légions qu'il a su diriger avec succès contre les ennemis de Rome.

1250 SCHILLING, M., *op. cit.*, p. 284.

érotique où il désigne souvent la beauté juvénile du *puer* ou de la *puella*¹²⁵¹. Le mot *iuventas* apparaît ensuite au vers 5 et parcourt le portrait de l'aigle d'abord, du lion ensuite. Dans la deuxième strophe où il est question du *basileus oiônôn*, le thème de la jeunesse côtoie celui du printemps. Aussi l'oiseau sort-il du nid (*nido*, v. 6) et, poussé par les vents printaniers (*uerni uenti*, v. 7-9) qui ont chassé les nuages (*nimbis remotis*, v. 7), il apprend à fournir des efforts dont il n'a pas encore l'habitude. Ce temps de renaissance est aussi celui qui va voir le jeune lion, à peine sevré du lait de sa mère (*intenta fulvae matris ab ubere*, v. 14), dévorer le chevreuil de sa dent nouvelle (*dente nouo*, v. 16) alors qu'il était occupé à paître dans les gras pâturages (*laetis pascuis*, v. 13). Si, dans les *Odes* I, 2, 41 et IV, 5, 9 c'est Auguste qui est qualifié de *iuuenis* et qui est porteur du printemps, symbole de renouveau et de l'âge d'or qui se déploie dans la Ville et son empire, ici, c'est Drusus qui incarne la jeunesse de Rome et qui porte en lui son avenir et la suite de son parcours sur le chemin de l'éternité.

La jeunesse (*iuventas*) de l'aigle se trouve intrinsèquement liée à la vigueur qu'il a reçue en héritage de son père (*patrius uigor*). Ces deux termes, qui occupent la quasi-totalité du vers 5, se trouvent ainsi mis en relief par le poète. Débute alors une réflexion sur les qualités innées et héritées de l'aigle et du lion. Ce qui est inhérent à leur être, c'est cette force de la jeunesse, cet élan, cet amour du festin et de la lutte qui les met en mouvement. Notons d'ailleurs que, du côté de l'aigle, les noms *iuventas* (v. 5), *impetus* (v. 10) et *amor* (v. 12) sont sujets grammaticaux des verbes d'action *protulit* (v. 6), *demisit* (v. 10) et *egit* (v. 12). C'est le terme *depulsum* (v. 15) qui qualifie l'action du lion. Tous les deux sont donc en position d'objet dans ces vers : ils sont mus par une force vitale, un instinct premier qui les pousse à agir. « Les deux animaux sont donc, par instinct naturel, poussés à l'assaut de leur proie, la chasse est pour eux un exercice inné. Les travaux guerriers le sont sans doute aussi par comparaison pour le jeune Drusus »¹²⁵². La *iuventas* est corrélée chez Horace à une forme d'inexpérience aussi bien que d'ignorance, absente chez Pindare et Homère. Le jeune aigle est en effet qualifié d'*inscium* (v. 6) et il n'a pas l'habitude de fournir des efforts (*insolitos nisus*, v. 8). Cela le conduit même à ressentir de la peur (*pauentem*, v. 9). Il doit donc être instruit pour pallier son absence de savoir (*docuere*, v. 8). Si cette nécessité d'éducation concerne les animaux, les deux comparants, elle vaut aussi pour Drusus, le comparé, dont le nom est mentionné en tête du vers 18. Le polyptote *uidit* (v. 16) / *uidere* (v. 17) – qui permet au

1251 *Ibid.*, p. 285. M. Schilling renvoie au *Carmen* 64 de Catulle et plus particulièrement au v. 63 où il est question de la chevelure d'Ariane.

1252 *Ibid.*, p. 286.

lecteur de voir Drusus à travers les yeux des Vindélices, sur le territoire desquels se déroulent les combats (*Raeti bella sub Alpibus*, v. 17)¹²⁵³ – assure en effet un *continuum* entre les différents éléments de la comparaison. Le poète débute, à partir du vers 22, un propos gnomique sur l'association des qualités innées et acquises. Un autre polyptote, *uitrices* (v. 23) / *reuctae* (v. 24), souligne que les Vindélices, pourtant restés longtemps invaincus, ont connu la défaite face aux troupes de Drusus. La tension est palpable au vers 18 entre le vainqueur, placé en tête de vers (*Drusum*), et les vaincus (*Vindelici*), dont la défaite est exposée en son centre.

La mention des Vindélices est directement suivie d'un court propos réflexif exposé à la première personne. Le poète s'interroge sur l'origine de la tradition selon laquelle le peuple germanique aurait adopté la hache, arme de prédilection des Amazones¹²⁵⁴. S'il ignore d'où provient cette coutume – il n'est pas permis de tout savoir (*quaerere distuli, / nec scire fas est omnia*, v. 21-22) –, il en a différé la recherche. Dans cette parenthèse, l'imitation pindarique est de nouveau prégnante : Horace s'inspire sans doute de la *Néméenne* V, dans laquelle, en louant les Éacides, en raison de la victoire remportée par Pythéas d'Égine, le poète précise que la honte le retient de raconter le meurtre de Phocus par ses demi-frères, Telamon et Péléas (v. 14 *sqq.*). Le poète romain a sans doute également en tête l'*Isthmique* I : Pindare soutient qu'énumérer l'ensemble des victoires d'Hérodote lui est impossible, au vu des limites que lui impose son chant (v. 60 *sqq.*). De fait, le poète thébain s'avère un modèle pour tout orateur ou tout poète qui souhaiterait émettre des réticences à poursuivre son texte, que ce soit pour des raisons éthiques ou de *decorum* rhétorique¹²⁵⁵. Cette intervention du « je » réflexif retarde donc la poursuite du développement sur la provenance des qualités de Drusus et de ses succès militaires.

Pour M. Briand, « cette parenthèse méta-poétique autorise l'adresse indirecte à Auguste, pleine d'élan, dans la septième strophe (v. 25-28) »¹²⁵⁶. En effet, si Drusus a remporté ces victoires, c'est non seulement en raison de ses dispositions physiques au combat (*bella gerentem*, v. 17-18) et de sa bravoure (*fortes*, v. 29), mais aussi de son intelligence (*consiliis*¹²⁵⁷, v. 24 et *quid mens rite*, v. 25) et de son caractère mu par la morale (*quid indoles / nutrita faustis sub penetralibus*, v. 25-26). Il a reçu ces qualités en héritage : bien

1253 PUTNAM, M. C. J., *op. cit.*, p. 88.

1254 RICOUX, O., Horace, *Odes*, *op. cit.*, p. 279.

1255 PUTNAM, M. C. J., *op. cit.*, p. 88.

1256 BRIAND, M., *op. cit.*, p. 203.

1257 Cf : Horace, *Carm.* III, 4 et IV, 14.

qu'il ne soit que leur beau-père, c'est Auguste qui a fait montre d'un cœur paternel (*quid Augusti paternus animus*) – qui n'est pas sans rappeler le *patrius uigor* du vers 5 – à l'égard des *pueros Nerones*¹²⁵⁸ (v. 28), à savoir de Drusus et de Tibère, les enfants que Livie avait eus de son premier mariage avec Ti. Claudius Nero. Notons que le rythme ternaire insufflé par la répétition du pronom *quid* scande l'accumulation des vertus qu'on rencontre chez le jeune Drusus. Le lecteur *doctus* perçoit sans doute la portée métapoétique d'un tel propos : l'alliance de l'inné et de l'apprentissage chez Drusus se retrouve dans le tissage de l'imagination et de l'artisanat dans les *Odes* d'Horace, dans l'entremêlement des inspirations pindarique et callimachéenne. Aussi le processus d'éducation de la jeunesse romaine et du futur *princeps* n'est-il pas seulement l'apanage d'Auguste : le poète a lui aussi sa part dans cette mission¹²⁵⁹, en tant que *uates*.

Dans les huitième et neuvième strophes, Horace se nourrit encore du style et des thématiques pindariques en poursuivant sa réflexion gnomique sur « l'origine de l'excellence, entre don naturel, familial et éducation »¹²⁶⁰. Ces vers où domine le présent de vérité générale revêtent des allures de proverbes, notamment au vers 29 avec le polyptote *fortes / fortibus* : *Fortes creantur fortibus et bonis*. De nouveau, le poète use de comparaisons animales, cette fois-ci inspirées du monde agricole : on retrouve la *uirtus* héritée du père chez les jeunes taureaux – le terme *iuuencis* (v. 30) est d'ailleurs proche, par ses sonorités, de *iuuenis* – et les jeunes chevaux (*equis*, v. 30). Ces comparaisons s'achèvent sur un *adynaton* – les aigles fougueux ne procréent pas la pacifique colombe, *neque inbellem feroces / progenerant aquilae columbam*, (v. 31-32) – dont la singularité est encore rehaussée par la présence du verbe *progenero*, qui est usité ici pour la première fois dans la poésie latine¹²⁶¹. Ainsi ce propos sert-il l'éloge de Drusus, aussi bien que celui, plus discret, de son beau-père, Auguste. Comme Pindare, Horace tisse un lien étroit entre la gloire du *laudandus* et celle de ses prédécesseurs : la louange du vainqueur s'accompagne souvent d'une parenthèse sur les valeurs de la famille dont il est issu ou bien des *res gestae* de ses aïeux¹²⁶². La conjonction *sed* apporte quelque réserve à ce qui vient d'être dit : les qualités innées et héritées ne sauraient se

1258 Suétone (*Tib.*, I, 2) rappelle que, dans la langue sabine, *Nero* signifie « qui est brave et fort » (*quo significetur lingua Sabina fortis ac strenuus*). Aulu-Gelle (XIII, 23-27) précise quant à lui que *Nerio* ou *Nerienis*, nom de la déesse de la guerre, épouse de Mars, désigne, dans la langue sabine, le courage et la bravoure (*Sabinum uerbum est, eoque significatur uirtus et fortitudo*). Cf : PUTNAM, M. C. J., *op. cit.*, pp. 90-91 ; FEDELI, P. et CICCARELLI, I., *op. cit.*, p. 231.

1259 PUTNAM, M. C. J., *op. cit.*, pp. 89-90.

1260 BRIAND, M., *op. cit.*, p. 203.

1261 PUTNAM, M. C. J., *op. cit.*, p. 89.

1262 SCHILLING, M., *op. cit.*, p. 279.

suffire à elles-mêmes, *a fortiori* pour le successeur potentiel d'Auguste. Pour être efficaces, elles doivent être associées à l'apprentissage. La disposition des termes au vers 33 souligne d'ailleurs cette nécessité : la *uis*¹²⁶³, placée au centre, regarde à la fois du côté de la *doctrina* – qui fait écho au verbe *docuere* du vers 8 – en position première, et de celui de ce qui est inné (*insitam*), en fin de vers. L'inné doit se conjuguer à l'acquis pour assurer la force à l'homme. Les sonorités en [c] et en [r] font d'ailleurs retentir le vers 34 qui sonne comme un adage : *rectique cultus pectora roborant*. En soulignant la nécessité d'une éducation, d'un apprentissage, le poète latin se détourne de son modèle grec pour qui, comme il l'expose dans l'*Olympique* II (v. 154-155), l'apprentissage revêt une dimension négative¹²⁶⁴ :

[...] Σοφὸς ὁ
πολλὰ εἰδῶς φυᾶ·
μαθόντες δὲ λάβροι
παγγλωσσία, κόρακες ὡς,
ἄκραντα γαρύετον
Διὸς πρὸς ὄρνιχα θεῖον.

[...] Est sage celui qui a de nombreuses connaissances par nature ; en revanche, ceux qui ont appris sont furieux et bavards, à l'instar des corbeaux qui vainement croassent contre l'oiseau divin de Zeus.

Le propos d'Horace s'achève d'ailleurs sur une inquiétude : selon lui, même les âmes les mieux nées, les plus nobles, peuvent être détournées du droit chemin par le vice, si l'éducation n'a pas insufflé en elles des règles morales (*utcumque defecere mores, / indecorant*¹²⁶⁵ *bene nata culpa*, v. 35-36). Cette crainte revêt une dimension universelle : il s'agit là d'un « avertissement non seulement aux jeunes gens de la *domus* d'Auguste (Drusus ou Tibère), mais aussi à la jeunesse romaine »¹²⁶⁶.

Ces vers assurent une transition vers la deuxième partie du poème qui débute par une adresse à Rome – la seule de toutes les *Odes* –, suivie d'une longue évocation historique des

1263 Pour la collocation de la *uis* et du *consilium*, voir Horace, *Carm.* III, 4, v. 65-68.

1264 SCHILLING, M., *op. cit.*, pp. 288-289.

1265 Ce verbe est assez proche de *progenero*, placé en miroir, dans le dernier vers de la strophe précédente, dans la mesure où on ne le rencontre qu'ici chez Horace, et chez Accius (*Trag.* 459R). Cf. : M. C. J. Putnam, *op. cit.*, p. 89.

1266 SCHILLING, M., *op. cit.*, p. 289.

exploits des Nérons, qui se sont rendus vainqueurs des Carthaginois, et notamment du frère d'Hannibal :

*Quid debeas, o Roma, Neronibus,
testis Metaurum flumen et Hasdrubal
deuictus et pulcher fugatis
ille dies Latio tenebris,*

*qui primus alma risit adorea,
dirus per urbes Afer ut Italas
ceu flamma per taedas uel Euris
per Siculas equitavit undas.*

*Post hoc secundis usque laboribus
Romana pubes creuit et impio
uastata Poenorum tumultu
fana deos habuere rectos¹²⁶⁷ ;*

Ce que tu dois, ô Rome, aux Nérons, le fleuve Métaure et Hasdrubal défait en sont témoins, et ce beau jour qui, après avoir vu se dissiper les ténèbres sur le Latium, le premier, sourit devant le don de la gloire militaire, depuis que l'Africain sinistre a lancé son cheval à travers les villes italiennes, pareil à la flamme dans les bois de pins ou à l'Eurus sur les ondes siciliennes. Dès lors, sans cesse, la jeunesse romaine se releva grâce à d'heureux travaux et nos sanctuaires, dévastés par le tumulte sacrilège des Puniqes, virent leurs dieux debout.

M. Briand souligne, que « d'un point de vue énonciatif, l'ode est centrée sur la dixième strophe (sur 19), en particulier sur le vers 37, *quid debeas, o Roma, Neronibus* : fictionnellement, le poème s'adresse à Rome, en tant qu'allégorie politique, et l'ensemble se construit, en illocution indirecte, comme l'éloge des Nérons, surtout Tibère et Drusus. On n'est pas formellement dans une situation différente de celle que mettent en scène les

1267 Horace, *Carm.* IV, 4, v. 37-48.

épinicies pindariques pour des *laudandi* éginètes, syracusains ou cyréniens, quand le ‘je’ mélique s’adresse à la cité honorée, par exemple au vocatif »¹²⁶⁸. Aussi, la juxtaposition des termes *Roma* et *Neronibus* donne du poids¹²⁶⁹ au lien qui unit l’empire et ceux qui vont écrire son avenir. De plus, malgré les différences de contextes de composition, Pindare est bien un *modello codice* pour Horace dans l’ensemble de l’*Ode* IV, 4. Dans cette dixième strophe, le poète romain se tourne vers le passé et livre, en sa qualité de *uates*, des *exempla* historiques, modèles de vertus pour éduquer la génération augustéenne¹²⁷⁰. La répétition de la coordination *et* (v. 38 et 39) montre que la dette de la Ville et de son empire envers ceux qui ont remporté la victoire sur les Carthaginois est grande : le Métaure, Hasdrubal et l’heureux jour qui a mis un terme au tourment subi par les Romains face aux Puniens peuvent en témoigner.

Dans ces strophes, le poète met l’accent sur les *res gestae* des consuls C. Claudius Nero et M. Livius Salinator qui ont vaincu les troupes carthagoises et tué leur chef, Hasdrubal¹²⁷¹, lors de la bataille du Métaure, fleuve d’Ombrie, en 207 avant J.-C. L’évocation de cette bataille se nourrit sans doute de la narration qu’Ennius en fait au livre IX de ses *Annales* ; Virgile, quant à lui, tait cet épisode¹²⁷². Notons que Nero était l’aïeul paternel de Drusus, tandis que Salinator était son aïeul maternel¹²⁷³. Horace adopte le geste poétique de Pindare qui vise à rappeler l’origine familiale illustre du *laudandus* avant de porter ses victoires aux nues. La mention de l’échec des Vindélices préfigure ici celle de la défaite d’Hasdrubal, sous les coups de la même famille. D’ailleurs, selon M. Schilling, cette parenthèse historiographique possède au moins trois fonctions : la première, c’est que la mention des succès militaires de ses ancêtres accroît la valeur des victoires de Drusus et qu’elle crée un *continuum* historique entre la génération des vainqueurs des guerres puniques et celle des jeunes Nérons à l’époque d’Auguste. Hasdrubal a été défait, *deuictus* (v. 39), par

1268 BRIAND, M., *op. cit.*, p. 201.

1269 Il est significatif que ces deux termes soient juxtaposés, alors que le *cognomen Nero* veut dire « fort » (voir *supra*, p. 386n) et que le nom *ρόμη* désigne, lui aussi, la force en grec. Voir D. Feeney, *op. cit.*, p. 301.

1270 PUTNAM, M. C. J., *op. cit.*, p. 91.

1271 Sur la mort d’Hasdrubal et le célèbre mot d’Hannibal à ce sujet, voir Tite-Live XXVII, 5.

1272 D. Feeney (*op. cit.* [2016], p. 300) souligne que l’ode d’Horace suit une certaine chronologie : elle débute avec Ennius, Virgile et la colère de Junon contre les Troyens qui tire ses origines de l’épisode de l’enlèvement de Ganymède et elle s’achève avec Ennius et la bataille du Métaure où l’*ira* de la déesse se tarit (« The chronological sweep of Horace’s ode begins with Virgil’s (and possibly Ennius’) Ganymede and end with Ennius’ Metaurus because the anger of Juno begins with Ganymede in the new modern classic, Virgil’s *Aeneid*, while it ends with the battle of Metaurus in the old classic, Ennius’ *Annales* », p. 305).

En outre, selon lui, l’un des desseins d’Horace serait de corriger ou d’apporter un supplément à l’*Énéide* de Virgile. Il s’agit aussi – et sans doute surtout – de faire s’entremêler, tout au long du *Carmen* IV, 4, les voix épique et lyrique, anciennes et actuelles, afin que l’ode s’ancre dans la lignée des poèmes à l’inspiration élevée.

1273 RICOUX, O., Horace, *Odes*, *op. cit.*, p. 280.

Nero et Salinator et ce terme trouve un écho dans le syntagme qui désigne les hordes de Vindélices – *cateruae reuictae* (v. 23-24) – dont Drusus s’est rendu vainqueur. La deuxième revêt une dimension étimologique : les exploits militaires de Drusus s’expliquent grâce aux qualités de ses deux aïeux dont il a hérité. Cette transmission des valeurs se voit renforcée par le thème du printemps qui parcourait déjà la jeunesse de l’aigle et du lion, et donc celle de Drusus, dans la première partie de l’ode. Ici, l’ablatif absolu *fugatis tenebris* (v. 39-40) fait écho aux *nimbus remotis* du vers 7. Cet univers printanier, synonyme de renouveau et de renaissance, se lit d’ailleurs plus implicitement dans la mention du jour qui, le premier, sourit devant le don de la gloire militaire (*qui primus alma risit adorea*¹²⁷⁴, v. 41) : par l’adjectif *alma* et le verbe *risit*, vient à l’esprit du lecteur *doctus* le souvenir de Lucrèce et du livre I du *De Rerum Natura* qui débute par un hymne à Vénus, divinité de la saison printanière (v. 1-9). Ce printemps survient après une période de troubles au cours de laquelle le sinistre Africain (*dirus*¹²⁷⁵ *Afer*, v. 42) a fait régner la terreur à Rome. L’élan de son action ravageuse est comparé à celui de la flamme qui dévore les bois de pins et à celui de l’Eurus, vent du sud-est, sur les flots siciliens. La destruction et la désolation que laissent derrière eux les éléments naturels sur les paysages sont semblables au chaos créé par Hannibal à chaque fois qu’il traverse une ville italienne. De fait, le portrait de Drusus contraste avec celui du général carthaginois. Si celui-ci plonge le monde dans l’obscurité, celui-là le fait renouer avec la lumière. En effet, à l’instar de ses ancêtres qui ont su dissiper les ténèbres et apporter avec eux la clarté du printemps dans le Latium, Drusus serait capable de poursuivre l’ancrage de l’âge d’or, que le prince a initié à Rome, dans l’éternité. La lumière qu’il fait rayonner dans la Ville et dans l’empire justifierait son titre d’*optimus princeps* et son statut de successeur d’Auguste. « Enfin, la victoire n’est pas seulement présentée dans l’ode comme l’origine des succès de Drusus : elle a aussi une dimension fondatrice pour les Romains. Elle apparaît comme un acte primordial (*qui primus*), qui a des conséquences pour Rome (*post hoc*) : la strophe suivante montre en effet qu’elle permit de relever la jeunesse romaine. Du *iuuenis Drusus*, nous sommes ainsi passés à la *iuuentas* romaine (*Romana pubes*) »¹²⁷⁶.

1274 *Ibid.* : la commentatrice rappelle que *adorea* peut être entendu ici comme un synonyme de victoire ou de gloire. En effet, à l’origine, les soldats les plus braves se voyaient recevoir une distribution de blé (*ador*) après une victoire. De là, l’*adorea donatio* en est venue à désigner une récompense en argent ou en louanges. M. C. J. Putnam (*op. cit.*, p. 92) propose, lui aussi, un développement sur *adorea* dont le sens a souvent été débattu dans l’Antiquité. Toutefois, les gloses que nous avons conservées, et notamment celles de Porphyryon, le lient au verbe *adorare*, prier. Le lecteur est donc en présence d’une *laus bellica*, un éloge dû aux victoires remportées sur le champ de bataille. *Cf.* : Plin., *Histoire Naturelle*, XVIII, 14.

1275 La même épithète qualifiait déjà Hannibal au vers 36 de l’*Ode* III, 6.

1276 SCHILLING, M., *op. cit.*, pp. 290-291.

La jeunesse de Rome se trouve alors à même de se relever : le verbe *creuit* (v. 46) fait écho à *crescit* qui désignait, dans le *Carmen* I, 12 (v. 45), le mouvement ascendant de la réputation de Marcellus, comparée à un arbre, et de la *gens Claudia*. La crainte qu'énonçait Horace à la fin de l'Ode III, 6 – *Damnosa quid non inminuit dies ? / aetas parentum, peior auis, tulit / nos nequiores, mox daturos / progeniem uitiosiore*, v. 45-48 – semble désormais bien loin. Au lendemain des guerres puniques, les jeunes Romains ont également su restaurer leurs temples et remettre leurs dieux debout (*Romana pubes creuit et impio / uastata Poenorum tumultu / fana deos habuere rectos*, v. 46-48). Le poète avait déjà souligné, à l'ouverture du *Carmen* III, 6, l'importance d'un tel acte, conjugué à celui de redonner leur éclat aux images divines que venait souiller une noire fumée (v. 3-4). Pour Horace, une société qui se préoccupe de ses dieux, qui vit dans le respect du sacré, est une société saine, qui va bien. Or, puisqu'un parallèle est dressé entre la génération d'après les guerres puniques et celle d'Auguste, qui a su mettre un terme définitif aux affrontements fratricides, on peut supposer qu'Horace laisse entrevoir sa confiance, son optimisme quant à l'avenir qui pourrait être assuré par Drusus, qui a l'étoffe d'un *dux bonus*. Dans la douzième strophe, le propos s'élargit de nouveau jusqu'à revêtir une envergure universelle : si Drusus, tout comme l'aigle, a appris à fournir des efforts inusités (v. 8), c'est le cas également pour la *Romana pubes* qui a fourni les *labores* (v. 45) nécessaires à la pratique de la vertu. C'est le jeune Drusus, capable d'assurer la relève d'Auguste, et plus largement toute la jeunesse romaine de l'époque augustéenne, qui a su se relever des guerres civiles, que le poète a pour dessein de faire entrer dans l'éternité. En outre, dans cette ode, la lyrique d'Horace est en pleine puissance : elle adopte, elle aussi, un mouvement ascendant, et s'élève au même niveau que la poésie pindarique. Et cet élan assure l'éternité à ses vers comme à son nom.

Horace poursuit alors avec un procédé original dont il a déjà usé dans le *Carmen* III, 3 (v. 18-72) pour Junon : la prosopopée. Le poète s'efface pour céder la parole à Hannibal qui, comprenant quelle sera la fortune de Carthage après la mort de son frère, élève sa voix sur un mode pathétique des vers 50 à 76. Ce procédé qui fait reconnaître au général carthaginois la valeur de ses ennemis accroît l'efficacité de l'éloge de Drusus, d'Auguste et de Rome. Le Punique, désigné comme *perfidus* (v. 49), adjectif très fréquemment utilisé par les Romains pour qualifier leur ennemi¹²⁷⁷, débute son discours par une comparaison animale qui ne

1277 RICOUX, O., Horace, *Odes*, op. cit., p. 282.

manque pas de rappeler l'ouverture de l'*Ode* IV, 4, et notamment les vers 13-16. Les Romains sont les loups ravisseurs (*luporum rapacium*, v. 50), tandis que les Carthaginois sont les cerfs (*cerui*, v. 50). Alors qu'Hannibal et ses troupes ont fait trembler Rome durant la première moitié de la deuxième guerre punique, les rôles semblent ici inversés : les Puniques sont les proies, les Romains, les prédateurs. La mention de l'*opimus triumphus* – dont les termes se répondent à la fin des vers 51 et 52 – constitue d'ailleurs un mauvais souvenir pour le peuple de Rome : les *spolia opima* renvoient en effet aux événements de 208 avant J.-C., un an donc, avant la défaite d'Hasdrubal. Les dépouilles opimes sont d'ordinaire les trophées pris par un *imperator* romain sur un chef ennemi qui a trouvé la mort dans un combat singulier. La gloire que les *spolia opima* confèrent au général romain victorieux est souvent plus prestigieuse encore que la célébration d'un triomphe. Seuls trois Romains ont d'ailleurs reçu cet honneur au cours de l'histoire de Rome : Romulus en 748 avant J.-C., Aulus Cornelius Cossus en -437 et enfin Marcus Claudius Marcellus en 222 avant J.-C., pour avoir tué Viridomarus, le chef des Insubres à Clastidium. Toutefois, en -208, c'est Hannibal qui a remporté la victoire sur les Romains et qui a été proche de l'*opimus triumphus*. Mais, selon Tite-Live, cette victoire n'a rien d'illustre. Elle ne repose que sur son sens de la trahison et de la tromperie habituel¹²⁷⁸. En effet, craignant de ne pouvoir affronter les deux consuls romains à la fois, le général carthaginois a pris le parti de tendre une embuscade à Marcus Claudius Marcellus et de le tuer¹²⁷⁹. La mention des *spolia opima* non seulement renvoie à la bravoure dont a fait montre le consul romain en -222, mais aussi évoque sa mort, ainsi que celle, en filigrane, d'un autre membre de la *gens Claudia* : son descendant, le jeune Marcellus en -23¹²⁸⁰. Cette présence discrète du neveu et gendre d'Auguste trouve un écho dans l'esprit du lecteur *doctus* qui pense à l'annonce prophétique d'Anchise à Énée de l'ensemble de l'histoire romaine dans l'*Énéide* VI, 855-880. Il y est d'abord question du consul de -222 qui « s'avance, imposant avec ses dépouilles opimes et, vainqueur, dépasse de la tête tous ses hommes ». Les yeux d'Énée se posent ensuite sur un jeune homme « admirable par sa beauté, par l'éclat de ses armes, mais avec une ombre sur le front, dans les yeux, et le visage baissé »¹²⁸¹. C'est bien, comme le supposait le fils d'Anchise, quelqu'un parmi la grande lignée de ses descendants. Son nom, dont l'apparition est retardée, est cité dans l'expression désormais célèbre, *Tu Marcellus eris*. Chez Horace comme chez Virgile, le nom du jeune Marcellus est couvert du

1278 Cf. Tite-Live, XXI, 4, 9 et 34, 1.

1279 Cf. Tite-Live, XXVII, 26, 3.

1280 PUTNAM, M. C. J., *op. cit.*, pp. 93-94.

1281 Les traductions de l'*Énéide* sont celles de J. Perret.

voile de la discrétion, comme si évoquer sa mort était trop douloureux pour les deux poètes, et par-delà, pour l'ensemble de la population romaine.

La strophe suivante débute par un terme qui attire toute notre attention, celui de *gens*. Il assure une transition avec la *gens Claudia* – intrinsèquement liée à la *gens Iulia*¹²⁸² – dont il a été question dans les précédentes strophes. Mais il désigne aussi, de façon plus universelle, toute la nation romaine et comporte en lui le souvenir de ses origines. Le thème de l'invincibilité de la *gens Romana*, qui tire ses racines des Troyens – eux-mêmes invincibles quand bien même ils seraient temporairement mis à mal – émane d'Ennius, et plus particulièrement du fragment 10 des *Annales*¹²⁸³. Dans les vers 344-345, un interlocuteur inconnu évoque ainsi Troie :

*quae neque Dardaniis campis potuere perire,
nec quom capta capi nec quom combusta cremari.*

qui ne pouvait pas périr dans les plaines dardaniennes, qui ne pouvait pas être capturée lorsqu'elle était conquise et qui ne pouvait pas être brûlée lorsqu'elle était détruite par le feu.

Au livre VII de l'*Énéide*, le discours prononcé par Junon à l'encontre de la race troyenne « recycle le langage d'Ennius »¹²⁸⁴ :

*num Sigeis occumbere campis,
num capti potuere capi ? num incensa cremauit
Troia uiros ?*¹²⁸⁵

A-t-on pu vraiment les coucher aux plaines de Sigée, ou prisonniers les avoir pris vraiment ? Troie en flammes a-t-elle consumé ses guerriers ? [Traduction J. Perret]

Ennius, tel qu'Horace s'en inspire, est l'Ennius remodelé, réactualisé sous le stylet de Virgile. Le propos d'Hannibal – adversaire des Troyens / Romains tout comme l'étaient l'interlocuteur anonyme dans le fragment 10 et la Junon de l'*Énéide* – se nourrit de fait de la poésie ennienne vue à travers le prisme virgilien. Héritier de ces modèles, Horace décrit le courage – l'adjectif

1282 Marcellus, par son mariage avec Julie, a d'ailleurs fait partie intégrante de la *domus* d'Auguste. Voir *supra*, p. 342.

1283 FEENEY, D., *op. cit.* [2016], p. 301.

1284 *Ibid.*, p. 303.

1285 Virgile, *Aen.*, VII, 294-296.

fortis (v. 53) rappelle d'ailleurs l'adage du vers 29 : *Fortes creantur fortibus et bonis* – de cette *gens* qui a quitté Troie en feu et qui a ensuite été ballottée sur la mer tyrrhénienne (*Gens, quae cremato fortis ab Ilio / iactata Tuscis aequoribus*, v. 53-54). De nouveau, les vers d'Horace s'inspirent de l'*Énéide*. Aux vers 67-68 du livre I, Énée se trouve aussi ballotté par les flots et Junon demande à Éole de lui prêter main forte dans la destruction des derniers vestiges de Troie¹²⁸⁶ : *gens inimica mihi Tyrrhenum nauigat aequor / Ilium in Italiam portans uictosque penatis*... Cette nation qui porte ses objets sacrés, ses enfants et ses pères chargés d'années (*sacra / natosque maturosque patres / pertulit*, v. 54-56) renvoie de nouveau à la figure du héros éponyme de Virgile, dont la *pietas* est illustrée au livre II de l'*Énéide* : *tu, genitor, cape sacra manu patriosque penatis* ... (v. 717). Enfin, si le point de départ du périple des Troyens est essentiel, l'arrivée en terres italiennes l'est tout autant. L'adjectif *Ausonius* est fréquent chez Virgile, mais il n'est couplé qu'une seule fois avec le nom *urbes*, dans l'*Énéide*, en VII, 104-105 : c'est sans doute ce passage qu'Horace a en tête lorsqu'il compose le vers 56 de l'*Ode* IV, 4 (*pertulit Ausonias ad urbes*)¹²⁸⁷.

Aux vers 57-60, Hannibal compare le peuple troyen et ses descendants romains à l'yeuse, émondée par le tranchant d'une double hache, qui sait tirer du fer à la fois sa force et son élan vital (*duris ut ilex tonsa bipennibus / nigrae feraci frondis in Algido, / per damna, per caedes ab ipso / ducit opes animumque ferro*). Cette comparaison possède sans nul doute une double origine. Pindarique d'abord, si l'on pense à la *Quatrième Pythique* (v. 263-269) où le poète compare Damophile – qui garde espoir, malgré le fait qu'il soit exilé, de retourner à Cyrène – à un chêne qui conserve son essence, bien qu'il ait subi quelques dommages¹²⁸⁸. Virgilienne ensuite, puisque dans l'*Énéide*, en II, 626-628, Ilion ravagée par les flammes est comparée à un orme antique situé au sommet des monts qui se trouve attaqué par les coups de hache des paysans¹²⁸⁹ et finit par s'effondrer dans une chute aussi terrible que majestueuse.

Un glissement s'opère à la strophe suivante, depuis le chêne, élément végétal qui se fait le reflet de la réalité de toute une nation, à l'hydre, élément animal issu du mythe grec. De nouveau, le propos du général carthaginois fait écho au début du *Carmen* IV, 4, et notamment aux *dracones* du vers. 11. En effet, Rome se trouve comparée à l'hydre de Lerne dont les têtes repoussaient à mesure qu'Hercule portait ses coups d'épée contre elle. Il est intéressant de

1286 PUTNAM, M. C. J., *op. cit.*, p. 95.

1287 *Ibid.*

1288 FRAENKEL, E., *op. cit.*, p. 430. Cette réminiscence pindarique a d'autant plus de force si on prend en compte le rapprochement que propose M. C. J. Putnam (*op. cit.*, p. 96) entre Drusus et le nom grec δρῦς, le chêne.

1289 PUTNAM, M. C. J., *op. cit.*, p. 96.

voir que, dans la bouche d'Hannibal, c'est la créature monstrueuse qui est désignée comme vainqueur, plus résistante encore, alors même que son corps est mutilé (*secto corpore*, v. 61). En témoignent le comparatif *firmior* (v. 61) ou encore le verbe *creuit* – qui fait écho au vers 46, mais aussi au *crescit* de l'*Ode* I, 12, 45 – tandis qu'Hercule est affligé de devoir subir la défaite, *uinci dolentem creuit in Herculem* (v. 62). Rome apparaît, dans le propos du Carthaginois, comme un monstre plus prodigieux encore que ceux produits par la Colchide, Thèbes ou la ville d'Échion (*monstrumue submisere Colchi / maius Echioniaeue Thebae*, v. 63-64). Ces vers se réfèrent à différents mythes : Hannibal pense d'abord au dragon qui gardait la Toison d'or en Colchide, ensuite à celui tué par Cadmos. Enfin, les dents de ce dragon ont été semées par le fondateur de Thèbes : elles ont donné naissance à une armée d'hommes, les *Spartoi*, qui se sont entretués. Cinq ont survécu, dont Échion qui a pris Agavé, la fille de Cadmos, pour épouse et avec laquelle il a bâti le Cadmée, la citadelle de Thèbes¹²⁹⁰.

La strophe suivante apporte une sorte de conclusion à ces comparaisons. Au vers 65, *profundo* côtoie le superlatif *pulchrior* (*Merses profundo, pulchrior euenit*) : la *gens romana* est une nation qui sait s'élever même dans les situations les plus sombres. Son histoire a été semée d'embûches et marquée par les guerres. Elle ne s'est pas écrite sans souffrance : si les épouses parleront des combats que les hommes ont menés (*proelia coniugibus loquenda*, v. 68), ce n'est pas seulement parce qu'ils se sont auréolés de gloire, c'est aussi parce que certains d'entre eux y ont perdu la vie¹²⁹¹. Pourtant, son nom et sa renommée suivent un mouvement ascendant perpétuel : *luctere, multa prouet integrum / cum laude uictorem geretque*, v. 66-67. Ces vers font écho au fr. 513 d'Ennius dans lequel il serait question de Pyrrhus¹²⁹² :

qui uincit non est uictor nisi uictus fatetur.

Celui qui vainc n'est pas le vainqueur, à moins que le vaincu
n'admette qu'il l'est.

L'idée selon laquelle la *gens Troiana / Romana* ne peut être vaincue, quand bien même elle connaîtrait la défaite se retrouve aussi chez Virgile. Horace s'inspire sans doute des vers 305-

1290 RICOUX, O., Horace, *Odes*, op. cit., p. 283.

1291 PUTNAM, M. C. J., op. cit., p. 98.

1292 FEENEY, D., op. cit. [2016], pp. 301-302.

307 du livre XI de l'*Énéide* dans lesquels le roi Latinus, enclin au découragement, cite Ennius¹²⁹³ :

*bellum importunum, ciues, cum gente deorum
inuictisque uiris gerimus, quos nulla fatigant
proelia nec uicti possunt absistere ferro.*

Citoyens, nous faisons une guerre sans issue contre des fils de dieux, des hommes invincibles que nul combat ne lasse et qui, même vaincus, ne peuvent déposer le fer. [Traduction J. Perret]

Aussi pouvons-nous considérer le centre de la strophe comme l'apogée de la grandeur romaine : il y est question des honneurs (*multa cum laude*¹²⁹⁴, v. 66-67) de la *gens Romana* qui font écho à l'*adorea* du v. 41. L'élévation vers l'éternité a un prix que la nation romaine est prête à payer.

Le discours d'Hannibal s'achève sur des accents pathétiques. Le général carthaginois n'enverra plus de messenger auprès des sénateurs romains, comme il l'a fait à la suite de la bataille de Cannes, pour se vanter de sa victoire et leur apporter les anneaux des chevaliers romains qu'il a fait ramasser sur les cadavres gisant sur le champ de bataille¹²⁹⁵. Par la répétition du verbe *occidit* en asyndète au vers 70¹²⁹⁶, il déplore que plus aucun espoir ne soit permis, que la fortune du nom de sa famille soit mise à mal depuis la bataille du Métaure. C'est désormais la *gens Claudia* qui est appelée à s'élever et dont les succès militaires sont assurés – malgré les écueils que charrie la guerre avec elle – puisqu'elle agit sous la protection de Jupiter, le *rex deorum* déjà présent au vers 4 de l'ode (*Nil Claudiae non perficient manus, / quas et benigno numine Iuppiter / defendit et curae sagaces / expediunt per acuta belli*, v. 73-76). Si l'on peut dresser de nombreux parallèles entre la première partie du poème et la prosopopée d'Hannibal, on ne saurait affirmer qu'il s'agit « d'un retour au même, puisque la dernière strophe contient un éloge indirect des *Claudii* »¹²⁹⁷.

En conclusion, on peut affirmer que l'*Ode* IV, 4 est un poème palimpseste. L'héritage pindarique y est très fort : on retrouve le poète thébain dans les aspects polyphoniques,

1293 *Ibid.*, pp. 302-303.

1294 *Cf.*: Catulle, *Carmen* 64, 112, à propos de la gloire acquise par Thésée en raison de la victoire qu'il a remportée contre le Minotaure.

1295 *Cf.*: Tite-Live, XXIII, 12.

1296 *Cf.*: Virgile, *Aen.* XII, 828 : *occidit, occideritque sinas cum nomine Troia*.

1297 BRIAND, M., *op. cit.*, p. 204.

mythologiques, historiques, politiques, gnomiques ou encore réflexifs du *carmen*¹²⁹⁸. Bien que la composition des épigrammes pindariques et celle de l'ode d'Horace s'ancrent dans des contextes fondamentalement différents, le poète grec est à la fois un *modello esemplare* et un *modello codice* en IV, 4. Pour poursuivre l'écriture du mythe impérial, Horace se tourne aussi vers la poésie épique – à la fois grecque et romaine – d'Homère, d'Ennius et de Virgile¹²⁹⁹. Aussi le procédé de *contaminatio* parcourt-il l'Ode IV, 4 et lui confère-t-il une dimension élevée, capable de célébrer Rome, son histoire et son actualité. Callimaque est là, lui aussi, à l'horizon, et continue d'insuffler ses préceptes de *breuitas*, de *nouitas* et de raffinement dans l'écriture d'Horace. Ce *carmen* apporte de nouveau la preuve – si cela était nécessaire – que la lyrique horatienne est bien un *genus mixtum*.

De plus – et c'est là le propos du présent chapitre –, le *Carmen* IV, 4 donne à entendre que le *Fortunati ambo* ne suffit plus désormais : ce seront non seulement Rome, Auguste, mais aussi sa *domus*, sa dynastie, qui seront les destinataires de l'immortalité poétique offerte par Horace. Ainsi, le poète s'intéresse au dernier maillon nécessaire à l'ancrage du mythe augustéen dans l'éternité : l'*optimus princeps*, dont les mérites lui accorderont de succéder à Auguste. Drusus, beau-fils du prince, remplit toutes les conditions pour accueillir ce titre : il est *iuuenis* et possède des qualités innées, héritées et issues du meilleur apprentissage, celui que son beau-père lui a transmis. Ces vertus l'ont rendu victorieux et digne de régner sur la Ville et son empire. Mais cette éducation n'est pas l'apanage du *princeps*. Il revient aussi aux *uates* d'enseigner, au travers d'*exempla* historiques, les valeurs morales aux jeunes Nérons, et plus largement, à toute la *iuuentas*¹³⁰⁰ romaine. Pour Rome, éternité rime toujours avec universalité.

1298 *Ibid.*

1299 La structure du poème est en effet très virgilienne, comme le souligne D. Feeney (*op. cit.* [2016], p. 305) : il débute avec une allusion au rapt de Ganymède et donc au début de l'*Énéide* et s'achève, au vers 70, sur une reprise du vers 828 du livre XII. Enfin, au cœur de l'Ode IV, 4, on retrouve, avec la mention de la *gens troyenne* / romaine, une réminiscence du discours de Junon tirée du livre VII de l'*Énéide*.

Pour l'importance de l'*Énéide* dans le *Carmen* IV, 4, voir en particulier SYNDIKUS, H. P. (*op. cit.* [1973], pp. 329-330), PUTNAM, M. C. J. (*op. cit.*, pp. 95-97) et FEDELI, P. et CICCARELLI, I. (*op. cit.* [2008], p. 212 et pp. 245-247).

1300 Pour l'intérêt qu'Auguste porte à la *iuuentas*, voir M. C. J. Putnam, *op. cit.*, p. 100.

Bilan

Horace a légitimé la poésie lyrique comme poésie civique dans la Rome du I^{er} siècle avant J.-C. Ce statut, que les Romains ne lui avaient jusqu'alors pas reconnu, lui ouvre la voie de la célébration de Rome et d'Auguste, dont les destins sont si intrinsèquement liés qu'ils pourraient être, à l'instar de Nisus et Euryale, les destinataires du *Fortunati ambo* virgilien. Aussi assiste-t-on à l'écriture simultanée du mythe politique par Auguste, du mythe poétique par Horace. Et leur démarche est similaire. Le mythe politique est d'abord tourné vers le passé : c'est la *res publica restituta* qui est exaltée par le *princeps*. Ce souci du respect des valeurs d'antan, du *mos maiorum*, nous le retrouvons au cœur des poèmes d'Horace. Le procédé d'*imitatio-aemulatio* des modèles grecs témoigne également de l'importance accordée au passé dans le geste poétique de la composition. En outre, Auguste ancre sa mythologie dans le présent : il est l'homme providentiel dont la généalogie divine et les actions remarquables justifient la mise en place d'un culte des vertus impériales qui rejaillit sur l'empereur lui-même. Il est celui dont les actes ont permis d'opérer de nombreux changements politiques à Rome, notamment grâce à la paix qu'il a instaurée. Cette actualité, marquée non seulement par le retour de l'âge d'or et la *cura* réciproque entre l'empereur et son peuple, est glorifiée par le poète qui dépasse le statut de simple citoyen pour devenir le porte-parole de la voix de l'empire. C'est une célébration qui s'inscrit dans l'*hic et nunc* et qui lui offre parfois l'opportunité de créer une illusion de la performance, se situant au carrefour de la lyrique grecque archaïque, composée pour être chantée lors d'une occasion particulière, et de la lyrique romaine, beaucoup plus livresque. Enfin, Auguste se préoccupe, très vite après Actium, de l'avenir et de la pérennité de ce qu'il aura édifié tout au long de son principat.

La question de sa dynastie, dont l'un des membres devra se montrer digne de reprendre le flambeau après sa mort, est donc centrale dans l'édification de la mythologie impériale. Dans ses *Odes*, Horace se montre lui aussi soucieux de faire non seulement de Rome et d'Auguste, mais aussi de sa *domus*, des fragments d'éternité. Certes, la *uarietas* des modèles grecs et romains dont il se nourrit, la diversité des inspirations qui sont les siennes, ou encore le mélange des genres qu'on rencontre dans les *Carmina* font de la lyrique horatienne une poésie originale, unique, capable de faire don de l'éternité à ceux qu'elle célèbre aussi bien qu'à son créateur et à elle-même. Toutefois, la Rome d'Auguste doit se

distinguer des autres objets dont le poète fait l'éloge dans ses *Odes* et c'est bien par la construction d'une mythologie poétique qu'il parvient à cette distinction. Le mythe n'est pas l'œuvre d'un poète érudit. L'érudition se trouve dans les reprises – ponctuelles ou structurelles – à des modèles grecs ou romains, anciens ou contemporains, que seul le lecteur *doctus* est à même de reconnaître. La *contaminatio*, qui fait du recueil des *Carmina* un palimpseste, est ce qui lie le poète à son lecteur savant. Le mythe est pensé, quant à lui, pour être compris de tous. Il prend ses racines dans les légendes grecques pour trouver ensuite une résonance dans l'actualité romaine. Il se fait d'ailleurs le miroir des ambiguïtés que porte en lui le mythe politique que le *princeps* édifie. Sa vocation l'appelle même à dépasser les bornes du *saeculum augustum* : il est possible qu'Horace conçoive le mythe comme un vecteur d'éternité et d'universalité qui continuerait à faire vivre Rome, Auguste et sa dynastie dans les mains d'un lectorat beaucoup plus lointain dans l'espace et dans le temps. Un lectorat qui ne serait pas Romain. Un lectorat d'un autre siècle.

Dans ce chapitre, nous avons d'abord étudié comment Rome, entendue comme ville puis comme empire, était touchée par l'éternité poétique. L'analyse des *Odes* III, 5 et III, 30 nous a permis d'interroger les modalités selon lesquelles le poète fait de la Ville un objet poétique aussi sacré qu'éternel. En III, 5, Horace mêle l'imitation d'Hermoclès de Cyzique, *modello esemplare*, à celle de la lyrique alcaïque, *modello codice*. Dès les premiers vers, il est question de la divinisation à venir d'Auguste, lorsque celui-ci aura annexé à l'empire romain les Bretons et les Perses. Selon le *uates*, la pérennité de Rome sera assurée non seulement par les exploits de son prince, mais aussi par le retour du *mos maiorum*. Son importance se lit dans la mention du mariage et dans l'exemple de Régulus pour lequel Horace convoque le souvenir d'Ennius. C'est selon le procédé de l'*arte allusiva* que le poète construit la mythologie de Rome : l'*Vrbs* apparaît liée, en filigrane, aux mythes et aux rites touchant Vesta et Jupiter. Si la compréhension plus ou moins fine de ces vers dépend du degré de connaissance de son lectorat en matière de mythologie, il n'en demeure pas moins que le postulat est le suivant : ces mythes évoquent nécessairement quelque chose dans l'esprit de chacun des lecteurs d'Horace. Du reste, le nom de Jupiter fait écho à la colline du Capitole, symbole métonymique de la Ville. Il en est question dans le *Carmen* III, 30 qui repose sur l'imitation ponctuelle de deux modèles : imitation de Pindare et de sa *Sixième Pythique* et imitation de Simonide de Céos. Cet héritage est un probant révélateur de la confiance

qu'Horace met dans sa poésie, objet immortel, capable de faire don de l'immortalité. Callimaque et ses préceptes sont quant à eux présents dans le geste-même de composition. Dans cette ode, Horace dépeint une cérémonie religieuse dans laquelle le Grand Pontife, accompagné de la vierge silencieuse, monte au Capitole. Ainsi, le rite lié à Vesta a à voir avec l'un des plus hauts lieux politiques et religieux de la Ville. Le respect de ce culte – et plus largement de la *pietas* – permet, selon le poète, d'assurer l'éternité de la colline aussi bien que celle de Rome. Dans ce poème-clôture du premier recueil des *Odes*, le souci de morale romaine du *uates* est plus prégnant que jamais : il est l'une des clefs de l'éternité pour la Ville.

Mais l'éternité de Rome se lit aussi par-delà ses remparts, au travers de la peinture du mythe de l'âge d'or qu'Horace expose dans les *Carmina* IV, 5 et IV, 15. Le propos de IV, 5 insiste sur le lien entre Auguste et Rome, sur les bienfaits des actes du *princeps* pour la Ville et, plus largement, pour l'empire. Aussi son optimisme contraste-t-il de façon presque antithétique avec le sombre constat que le poète dressait dans l'*Épode* XVI. Dans ce *carmen*, Horace tourne son esprit vers l'héritage grec hésiodique dont il reprend certaines images et auquel il ajoute des accents proprement romains – enniens d'abord, puis personnels. Le mythe de l'âge d'or possède une envergure universelle : il permet ainsi au poète de conférer à Rome une éternité très imagée et accessible à tous, même aux lecteurs éloignés dans l'espace et dans le temps. L'*Ode* IV, 15 concentre en elle toute l'essence de la lyrique horatienne : on y retrouve le procédé callimachéen de la *recusatio*, déjà imité par Virgile et Properce. Horace se nourrit de ce triple héritage et double sa *recusatio* d'une *praeteritio*. Avec de tels modèles, l'*aetas Caesaris* se trouve célébrée dans un poème aux dimensions modestes, petit écrin à l'inspiration élevée néanmoins, et très romaine de surcroît. Aussi pensons-nous que cette ode, davantage tournée vers l'âge d'or augustéen que vers les origines hésiodiques de ce mythe, constitue une sorte de *continuum* avec le *Carmen* IV, 5. Le poème IV, 15 comporte en outre un certain nombre d'échos à l'ensemble de l'œuvre lyrique d'Horace. À l'heure d'achever son deuxième recueil d'*Odes*, il laisse entendre à son lecteur averti que son statut de poète a certes évolué au fil du temps, mais que l'essence de sa poésie est restée la même.

Dans ses *Odes*, le poète met en relief le lien indéfectible qui unit Rome et Auguste. Ils pourraient être les destinataires du *Fortunati ambo*, si cette formule était née sous le stylet d'Horace. On ne peut donc étudier la mythologie et l'éternité de Rome, dans et hors les murs, sans interroger celles de son prince. Le mouvement de notre réflexion s'est inspiré de celui qu'adopte Plutarque dans *De la disparition des oracles* 415b. Nous en avons toutefois modifié

l'ordre afin que notre propos s'achève sur l'étude du *numen Augusti*, qui renvoie à une réalité contemporaine méritant d'être traitée à part. Nous avons d'abord analysé le *Carmen* I, 12, marqué par la *contaminatio* : s'y superposent en effet la tradition hymnique, le souvenir de Pindare (*Olympiques* II et *Néméennes* VIII) et de Bacchylide (*Neuvième ode*), l'épithalame et l'héritage sapphique. Cette grande *uarietas* de modèles permet à Horace de revendiquer son inscription dans la chaîne éternelle des *uates lyrici*. Dans ce poème, il interroge également la place qui revient à Auguste : ses *res gestae*, empreintes de *pietas* et de *temperantia*, lui permettront non seulement de se hisser au rang des *summi uiri* et des héros grecs, mais aussi de siéger aux côtés de Jupiter, en qualité de second. D'après nous, les échos à Théocrite et à son *Encomium de Ptolémée Philadelphie* légitiment le rapprochement – que le poète veut sans doute déjà prudent entre 25 et 23 avant J.-C. – du *princeps* avec les dieux. Dans l'*Ode* I, 2, Horace entreprend d'édifier le panthéon d'Auguste et propose pour cela une réflexion en acte. Après avoir cité Apollon, Vénus et Mars, il arrête sa liste sur le fils de Maïa et inverse le geste de l'apothéose en proposant la figure de Mercure-Octave comme vengeur de Rome. Deux points rendent ce poème particulièrement original : d'abord, la place accordée parmi les dieux à celui qui deviendra Auguste ; ensuite, la *nouitas* de la composition, inspirée non seulement par Alcée et Sappho, mais aussi par la *Première Géorgique* de Virgile. Ce poème est programmatique : la réflexion amorcée quant aux dieux tutélaires de Rome et d'Auguste se poursuivra dans la suite du recueil ainsi que dans le second. Il sera de nouveau question du lien du *princeps* à Jupiter, Apollon, Vénus, Mars et Mercure dans d'autres *carmina*, avec des évolutions notables. L'*Ode* I, 2 est aussi intéressante en matière de poétique puisque Vénus, Apollon et Mercure sont des *patroni* de la lyrique horatienne. La superposition entre politique et poétique en dit long sur les similitudes existant dans les démarches respectives d'Auguste et d'Horace.

Enfin, nous avons opéré un retour au *Carmen* IV, 5, et plus particulièrement aux dernières strophes où se dessine la mythologie impériale : il y est en effet question du *numen Augusti* que nous avons assimilé aux *daimones* de Plutarque et d'Hésiode. Ce poème revêt à la fois les traits d'un hymne klétique et de la rhétorique de la *reuocatio pro reditu*. Le bonheur du peuple est intrinsèquement corrélé aux grandes actions du prince. Puisque, à mesure que le temps passe, le poète met sa composition au diapason des évolutions religieuses en matière de « culte impérial », il ne dépeint pas de divinisation dans ces vers. Certes, les ambiguïtés que ce culte contient se retrouvent en IV, 5, mais la prudence est tout de même de mise. Aussi

Auguste s'apparente-t-il, dans l'ode d'Horace, à un intermédiaire entre le monde des mortels et celui des divinités, à un être à la nature humaine et aux actes divins. L'héritage catullien et virgilien en fait un poème au caractère profondément romain. Il comporte également une dimension réflexive très forte : par la mise en abyme de l'hymne dans l'hymne – avec création de l'illusion de la performance – qu'il propose en finale, le poète se fait le porte-parole de la voix de l'empire tout en célébrant la lyrique. Cet hommage est d'ailleurs appuyé par la présence d'Alcée, de Sappho et la figure d'Orphée qui apparaît dans l'allusion à Virgile. C'est dans une éternité cyclique qu'Horace ancre le *princeps* et sa poésie.

Enfin – et bien qu'il soit ambigu d'évoquer cette question en contexte impérial –, nous avons analysé la construction poétique de la dynastie augustéenne dans les *Carmina*. Puisque Marcellus et Agrippa sont morts prématurément, nos regards se sont tournés vers les *Odes* IV, 4 et IV, 14, d'où émergent les figures de Drusus et de Tibère. C'est la première qui a retenu toute notre attention en raison de sa richesse, tant du point de vue des modèles que des mythes que le poète convoque. Cette ode est en effet marquée par la *contaminatio* : les aspects mythiques, historiques, politiques, gnomiques et réflexifs qui s'y déploient sont empreints d'un héritage pindarique de taille, mais on y lit aussi de puissants échos à la poésie épique et à la mythologie d'Homère, d'Ennius et de Virgile. Le *Carmen* IV, 4 prend sa source dans des textes à l'inspiration élevée afin de questionner les qualités nécessaires au successeur d'Auguste. Toutefois, Horace ne perd pas de vue la bigarrure alexandrine qui lui est chère et les préceptes callimachéens occupent toujours une place de choix dans la composition de son ode. Force est de constater que le *Fortunati ambo* virgilien transposé à Horace ne saurait se limiter au duo Rome-Auguste si c'est l'éternité qui est recherchée : il doit s'ouvrir à la postérité. En IV, 4, c'est Drusus qui semble avoir les qualités innées requises pour prendre la suite de son père adoptif. Celles-ci devront être conjuguées à l'éducation inculquée par le *princeps* et par le *uates*, et feront de lui un *bonus* – si ce n'est l'*optimus* ! – *dux*. Par-delà le lien de Rome à l'empereur et à sa *domus*, c'est aussi celui qui existe entre le prince et le poète, entre Auguste et Horace, qui revient de façon récurrente.

En effet, beaucoup des odes étudiées dans ce chapitre sont réflexives : elles interrogent le rôle du *uates* qui est à la fois un garant de la morale et, par ses vers, celui qui fait don d'éternité. Ces poèmes réflexifs disent quelque chose, comme en miroir, de la démarche poétique d'Horace et de la démarche politique d'Auguste dont les points communs sont

nombreux. Aussi pensons-nous que la formule virgilienne, *Fortunati ambo*, peut encore être questionnée selon un autre axe : celui de la réciprocité entre le *princeps* et son *uates*. En effet, si Horace peut être le poète du civique et offrir l'éternité à Rome, à son empereur, à sa *domus* et à lui-même, c'est aussi grâce à la confiance que lui a accordée Auguste et au statut qu'il lui a octroyé. Selon quelles modalités ? Comment ce patronage littéraire est-il dépeint dans l'œuvre d'Horace ? En quoi rend-il l'éternité des *Odes* et de leur poète possible ?

Chapitre 2 : Auguste, garant de l'éternité de la lyrique horatienne

Si l'on en croit Suétone, Auguste nourrit un goût et un intérêt particuliers pour l'éloquence et les études libérales dès sa prime jeunesse et, durant la guerre de Modène, il n'a de cesse de lire, d'écrire et de déclamer quotidiennement¹³⁰¹. Adeptes du bon mot, il passe, aux yeux de ses contemporains¹³⁰² et des générations postérieures, pour un homme capable d'autant « d'urbanité et de finesse littéraire » que de tolérance dans les plaisanteries dont il est l'objet, alors même qu'il considère que la politique n'offre, quant à elle, pas matière à badiner¹³⁰³. Il est aussi un lecteur averti, fort habile dans la compréhension et l'analyse des textes. Nous en voulons pour preuve le témoignage de Macrobe qui rapporte, dans ses *Saturnales* (*Sat.* II, 4, 12), l'extrait d'une lettre qu'Auguste a adressée à Mécène : il lui reproche, sur un ton qui n'en demeure pas moins amical et bienveillant, son style « négligé, lâche et sans nerf ». Dans une autre missive, adressée à Horace cette fois, Auguste prouve son excellente connaissance de l'œuvre de son destinataire en glissant dans son propos nombre de subtiles allusions¹³⁰⁴ à la poésie de celui-ci. De fait, Auguste n'est pas simplement féru de lettres, il est aussi un esthète à l'esprit affûté qui possède des qualités de « critique littéraire [...] parfaitement en mesure de saisir les doubles sens, les allusions et les stratégies du style »¹³⁰⁵.

Son appétence pour la littérature le conduit d'ailleurs à écrire lui-même des ouvrages de genres très différents¹³⁰⁶ :

Multa uarii generis prosa oratione composuit, ex quibus nonnulla in coetu familiarium uelut in auditorio recitauit, sicut « Rescripta Bruto de Catone », quae uolumina cum iam senior ex magna parte legisset, fatigatus Tiberio tradidit perlegenda ; item « Hortationes ad

1301 Cf: Suétone, *Aug.*, LXXXIV, 1.

1302 À l'exception près d'Ovide qui, disgracié et exilé à Tomes, déplore, dans le second livre des *Tristia*, qu'Auguste ait manqué de finesse et de discernement dans sa lecture de *L'Art d'aimer*, œuvre jugée immorale.

1303 SCHIESARO, A., « Auguste et les poètes, Auguste poète », p. 41, in le catalogue de l'exposition « Moi, Auguste, Empereur de Rome... », pp. 40-41, Grand Palais, Paris, RMN, 2014. Voir Macrobe, II, 4, 1 et II, 4, 19 notamment.

1304 Cette élégance littéraire est particulièrement délectable quand on sait quelle importance Horace a accordée à l'*arte allusiva* dans la composition de ses poèmes.

1305 SCHIESARO, A., *op. cit.*, p. 41.

1306 A. Schiesaro précise (*ibid.*, p. 41) que « les fragments des œuvres d'Auguste ont été réunis par E. Malcovati (1969) et tout récemment par Bringmann et Wiegandt 2008 », mais que « le traitement le plus complet est encore celui de Bardou 1940, p. 7-62 ».

philosophiam », et aliqua « *De uita sua* », quam tredecim libris Cantabrico tenus bello nec ultra exposuit. Poetica summam attigit. Vnus liber extat scriptus ab eo hexametris uersibus, cuius et argumentum et titulus est « *Sicilia* » ; extat alter aequè modicus « *epigrammatum* », quae fere tempore balinei meditabatur. Nam tragoediam magno impetu exorsus, non succedenti stilo, aboleuit quaerentibusque amicis, quidnam Ajax ageret, respondit « *Aiacem suum in spongiam incubuisse* »¹³⁰⁷.

Il composa de nombreux ouvrages en prose, dans des genres différents. Il en donna lecture de quelques-uns devant un cercle d'amis, comme on l'aurait fait dans une salle de conférences, notamment ses *Réponses à Brutus sur Caton* ; une fois il avait lu, à un âge déjà avancé, la plupart des tomes qui constituaient cet ouvrage, mais la fatigue l'amena à demander à Tibère de poursuivre. Il y eut aussi les *Exhortations à la philosophie* et quelques volumes à caractère autobiographique : il y retraça son existence en treize livres, jusqu'à la guerre contre les Cantabres, sans aller au-delà. Il se frotta superficiellement à la poésie. On a conservé de lui une œuvre écrite en hexamètres, dont le titre et le sujet sont *La Sicile* ; on a conservé une seconde œuvre versifiée, tout aussi brève, les *Épigrammes*, à laquelle il travaillait généralement au moment de son bain. Il commença une tragédie avec un grand enthousiasme mais, comme son style n'était pas réussi, il la détruisit, et à ses amis qui lui demandaient comment allait son *Ajax* il répondit que son *Ajax* s'était jeté sur une éponge. [Traduction G. Flamerie de Lachapelle]

Auguste rencontre, par l'intermédiaire de Mécène, des poètes tels que Virgile, Horace ou Propertius dont il va devenir un lecteur assidu et avec lesquels il va entretenir des relations suivies. En tant que *patronus*, il soutient ses poètes matériellement, les encourage, aide à les faire connaître et assiste même à certaines *recitationes*, lectures publiques de textes dont il n'aime toutefois pas être pris pour sujet :

*Ingenia saeculi sui omnibus modis fouit. Recitantis et benigne et patienter audit, nec tantum carmina et historias, sed et orationes et dialogos. Componi tamen aliquid de se nisi et serio et a praestantissimis offerebatur, admonebatque praetores ne paterentur nomen suum commissionibus obsolefieri*¹³⁰⁸.

Il soutint par tous les moyens les talents de son époque. Il écouta avec bienveillance et patience ceux qui déclamaient leurs œuvres, non seulement quand il s'agissait de poèmes et d'ouvrages historiques, mais aussi de discours et de dialogues. Néanmoins, il s'offusquait qu'on écrivît à son propre sujet, sauf

1307 Suétone, *Aug.*, LXXXV.

1308 Suétone, *Aug.*, LXXXIX, 3.

si c'était sur un ton sérieux et que cela venait des meilleurs auteurs ; en outre, il engageait les préteurs à ne pas laisser galvauder son nom dans les concours littéraires. [Traduction G. Flamerie de Lachapelle]

Il existe un parallèle fondamental – et c'est un point nodal de notre thèse – entre le besoin d'un grand homme, a *fortiori* de l'empereur, de voir ses actions portées aux nues par un poète, et le besoin d'un poète de trouver un grand homme qui soit son protecteur. À l'image du chantre, nécessaire à tout *summus uir* qui souhaiterait voir son nom gravé sur la grande frise du temps, un poète a besoin d'un garant afin de donner de la visibilité et du poids à ses vers.

Bien sûr, cette relation de clientélisme possède ses contre-parties : Auguste – et les poètes le savent – a « une conception (au moins en partie) utilitaire de la littérature »¹³⁰⁹. Suétone en rend bien compte :

*In euoluendis utriusque linguae auctoribus nihil aeque sectabatur, quam praecepta et exempla publice uel priuatium salubria, eaque ad uerbum excerpta aut ad domesticos aut ad exercituum prouinciarumque rectores aut ad urbis magistratus plerumque mittebat, prout quique monitione indigerent*¹³¹⁰.

Quand il parcourait des auteurs des deux langues, ce qu'il recherchait avant tout, c'étaient des préceptes et des exemples profitables pour l'administration de l'État ou pour la vie privée. Il les faisait copier au mot près et les envoyait bien souvent à son entourage proche ou aux commandants d'armées et aux gouverneurs de province, ou encore aux magistrats de la capitale, en fonction des recommandations dont chacun avait besoin. [Traduction G. Flamerie de Lachapelle]

Si son appui confère une *auctoritas* aux œuvres qui en bénéficient, l'empereur tire également profit des écrits des poètes en lesquels il a mis son estime et sa confiance : tantôt, ils inspirent son programme politique, tantôt, ils sont porteurs d'*exempla*, de maximes et des idées du programme augustéen qu'ils contribuent à diffuser et à inscrire dans la mémoire des âges. Il ne saurait en effet y avoir de hasard dans la coexistence d'un âge d'or politique et d'un âge d'or littéraire au I^{er} siècle avant J.-C. : celle-ci tient à « la grande habileté d'Auguste [qui] a

1309 LE DOZE, Ph., « Vox Apollinis / Vox Augusti : liberté d'inspiration des poètes et principat augustéen », p. 102, dans Sabine Luciani et Patricia Zuntow (dir.), *Entre mots et marbre : Les métamorphoses d'Auguste*, Ausonius, Bordeaux, 2016, pp. 85-104.

1310 Suétone, *Aug.*, LXXXIX, 2.

été de profiter de leur Muse pour renforcer sa propagande »¹³¹¹. Comme nous l'avons déjà précisé¹³¹², nous entendons le terme de « propagande » comme une « propagation, une diffusion à large échelle d'une idéologie »¹³¹³ et non pas comme une instrumentalisation des œuvres poétiques par Auguste¹³¹⁴. Il est vrai qu'un patronage nécessite de renoncer à quelques libertés : certains sont contraints d'accompagner leur *patronus* lors de ses déplacements, tandis que d'autres ont pour obligation de vivre au plus près de lui. C'est d'ailleurs bien pour qu'il ne soit jamais trop éloigné ni de lui ni d'Auguste que Mécène a pris soin d'installer Horace dans son domaine de Sabine, en arrière-plan de Rome. Le protégé est aussi tenu de faire de son patron le premier lecteur de ses vers afin que celui-ci donne son aval avant leur diffusion¹³¹⁵. Néanmoins, nous sommes d'accord avec Ph. Le Doze – dont les réflexions s'inscrivent dans le sillage de P. White – quant au fait que l'empereur ne cherche pas à faire peser le poids de la contrainte ni sur la liberté¹³¹⁶ des poètes ni, *a fortiori*, sur leur liberté d'expression¹³¹⁷ : une telle coercition – gratuite et infondée si aucun danger pour le régime n'émanait de leurs vers – irait totalement à l'encontre de la *libertas* contenue dans la *res publica restituta*¹³¹⁸.

Bien que le patronage littéraire soit d'abord le lieu de la recherche des faveurs d'un *patronus* par un poète, il peut aussi être à l'origine d'amitiés – certes intéressées –, mais dont la sincérité n'est pas à nier. Suétone dépeint, dans sa *Vita Horati*, la place qu'a su gagner Horace parmi les amis respectifs de Mécène¹³¹⁹ et d'Auguste :

1311 ETIENNE, R., *op. cit.*, p. 93.

1312 Voir *supra*, pp. 275-276.

1313 HOLLARD, V., *op. cit.*, p. 58.

1314 Comme le rappelle Ph. Le Doze (*op. cit.*, p. 85), la thèse d'une littérature dirigée par Auguste est défendue par Syme [1939] et 1978 pp. 61, 232, 242, 434 *sqq.* 1986, 71 et 359 ; Williams, 1982, 12-13 et 1978, 56 ; Woodman & West, éd. 1984, Powell, éd. 1992 et Loupiac, 1999.

1315 LE DOZE, Ph., *op. cit.*, pp. 94-95. Le critique s'appuie notamment sur les analyses de Fl. Dupont, 2004, 175.

1316 Nous pensons notamment à la *libertas* dont a disposé Horace lorsqu'il a refusé la proposition d'Auguste de devenir son secrétaire. Celui-ci ne lui en a pas tenu rigueur, n'a pas éprouvé de ressentiment à son égard et ce refus ne l'a pas empêché de formuler d'autres demandes au poète par la suite.

1317 LE DOZE, Ph., *op. cit.* p. 85. Voir White, 1993.

Cette liberté d'expression, intrinsèquement liée aux concepts d'*auctoritas* et de *dignitas*, nécessite par ailleurs, pour un certain type de poésie, l'existence d'un *auctor*, d'un garant qui se porte caution de la parole qui se déploie dans les vers. Prenons l'exemple d'Horace qui, dans les *Sermones* II, 1, affirme – face au juriste C. Trebatius Testa qui le met en garde – qu'il n'a pas à craindre la réaction des personnages illustres de Rome à l'encontre de ses satires. En effet, Mécène et Octave sont ses *patroni* et le protègent des attaques. Cf. Ph. Le Doze, *op. cit.*, p. 93.

1318 Bien sûr, il ne faut pas voir, dans ce slogan de propagande qui affirme le maintien de certaines institutions telles que le Sénat – et, dans une moindre mesure, l'assemblée du peuple –, notre conception moderne de la liberté démocratique. Auguste n'a pas toujours été si tolérant, surtout dans la deuxième partie du principat, comme le montre le sort d'Ovide.

1319 Dans les *Odes*, l'aspect conventionnel de la relation de patronage entre Mécène et Horace est prégnant. Par exemple, le poète prend soin de faire de Mécène le destinataire du poème liminaire de son premier recueil. Il

Ac primo Maecenati, mox Augusto insinuatus non mediocrem in amborum amicitia locum tenuit. Maecenas quantopere eum dilexerit satis testatur illo epigrammate :

Ni te uisceribus meis, Horati,

Plus iam diligo, tu tuum sodalem

Hinnulo videas strigiosorem ;

Puis, s'efforçant de gagner la faveur, de Mécène d'abord, d'Auguste bientôt, il occupa une place de choix dans l'amitié de tous les deux. Le degré d'affection que Mécène éprouvait à son égard est assez évident si l'on en croit cette épigramme bien connue :

Si je ne t'aime pas, mon cher Horace, plus que mes entrailles, puisses-tu voir ton compagnon plus efflanqué qu'un mulet.

Auguste semble, lui aussi, avoir éprouvé une affection profonde pour le poète qu'il se plaisait – et c'est encore Suétone qui le rapporte dans sa *Vita Horati* – à surnommer *purissimum penem* ou encore *homuncionem lepidissimum*. Cette proximité entre les deux hommes n'a d'ailleurs cessé de s'accroître au fil du temps. Auguste connaît parfaitement le premier recueil des *Carmina* d'Horace qu'il tient en grande estime, il a pleinement conscience du talent du *uates* dans la rénovation d'un genre si peu exploité en latin et il nourrit l'espérance que le pouvoir de la lyrique horatienne fera du principat augustéen un objet poétique immortel. C'est pour toutes ces raisons qu'il lui confie l'éminente mission de composer le *Carmen Saeculare*, de célébrer les victoires de ses beaux-fils, Drusus et Tibère,

l'interpelle d'ailleurs comme étant son « appui » et sa « douce gloire » : *o et praesidium et dulce decus meum* (v. 2) ; en I, 20, il fait d'une invitation à boire un prétexte pour rappeler l'accueil enthousiaste que son *patronus* avait reçu dans le théâtre de Pompée alors qu'une longue maladie l'avait frappé ; en II, 12, il lui adresse une *recusatio* dans laquelle il affirme laisser les grands sujets épiques à d'autres poètes ; en III, 8, il invite Mécène à fêter avec lui l'anniversaire du jour où un arbre, en tombant, a bien failli l'écraser ; en III, 16, il s'adresse à lui pour chanter le plaisir et le bonheur qu'il trouve dans un quotidien frugal ; en III, 29, le poète se fait moraliste : il exhorte Mécène à ne pas s'inquiéter de l'avenir et l'invite dans son domaine de Sabine – qu'il lui doit – à venir se reposer des soucis politiques qui le minent.

Toutefois, en II, 17, c'est en ami et non pas en philosophe qu'Horace parle à Mécène. Il tente d'apaiser la crainte de la mort qui semble le hanter. Beaucoup de tendresse émane des mots du poète qui désigne son ami comme « la moitié de son âme », *meae partem animae* (v. 5). Il va même jusqu'à lui faire cette promesse : « Le même jour nous précipitera tous les deux. Et je n'ai point prononcé là un serment trompeur : je m'en irai, oui, je m'en irai à quelque moment que tu me précèdes, prêt à faire route en compagnon de ton suprême voyage » (*Non ego perfidum / dixi sacramentum : ibimus, ibimus, / utcumque praecedes, supremum / carpere iter comites parati*, v. 8-12). Et le destin lui a donné raison : Horace a bien suivi son ami dans le trépas, deux mois après la disparition de celui-ci.

En outre, en II, 20, dernière ode du livre, Horace affirme être sûr de conquérir l'immortalité par la force de ses vers. L'affection pour celui qui lui a donné une visibilité publique et lui a fait rencontrer Auguste nous semble sincère et transparait dans l'apostrophe *dilecte Maecenas* (v. 7).

Notons que les *carmina* adressés à Mécène – que leur composition ait été mue par la convention ou par l'amitié – occupent souvent des lieux stratégiques dans le premier recueil lyrique d'Horace. Au livre IV, toutefois, la présence du *patronus* se fait beaucoup plus discrète, puisque aucune ode ne lui est directement adressée. Son nom n'apparaît qu'une fois en IV, 11, 19 : *Maecenas meus*.

sur les Vindélices et qu'il lui demande expressément d'ajouter, après un long silence, un quatrième livre à ses *Odes* :

*Scripta quidem eius usque adeo probavit mansuraque perpetuo opinatus est, ut non modo Saeculare carmen componendum iniuxerit sed et Vindelicam uictoriam Tiberii Drusique, priuignorum suorum, eumque coegerit propter hoc tribus Carminum libris ex longo interuallo quartum addere.*¹³²⁰

Auguste n'a pas seulement un goût particulier pour la poésie d'Horace, il n'a pas simplement su, grâce à sa finesse littéraire, voir en lui un certain talent, il n'a pas uniquement contribué à lui offrir un soutien, il a œuvré à le mettre en lumière de façon exceptionnelle. Si Horace a pu imposer sa lyrique comme poésie civique, dans cette Rome du I^{er} siècle avant J.-C. où le pari était loin d'être gagné, c'est, d'une part, grâce à la puissance de ses vers et, d'autre part, parce que le *princeps* lui a réservé une place de choix dans le paysage littéraire. En effet, Auguste aurait pu tourner ses regards vers un autre poète¹³²¹ pour le *Carmen Saeculare*, mais c'est Horace et sa poésie qui ont eu sa préférence. Ainsi a-t-il donné à la lyrique horatienne ses lettres de noblesse. Désireux de voir le *saeculum augustum* devenir un fragment immortel sous le stylet d'Horace, l'empereur a, lui aussi, ouvert la voie de l'immortalité à son poète.

Quelle place Horace accorde-t-il, dans son œuvre poétique, à cette relation patronale, à cette croyance d'Auguste en la valeur de sa lyrique et à leurs conséquences pour l'inscription de son nom et de ses *Carmina* dans l'éternité ? Afin de répondre à cette question, nous nous attacherons à analyser des écrits composés entre 17 et 13 avant J.-C., dans la deuxième partie de la carrière du poète, soit une épître du deuxième recueil et deux odes issues du livre IV. Ainsi, nous verrons quel regard Horace porte sur Auguste, sur son goût pour les lettres et son intelligence des textes. Nous interrogerons également quel cas le *princeps* a fait de la nouveauté, dans le contexte littéraire de la fin du I^{er} siècle avant J.-C. qu'Horace juge difficile. Ensuite, nous étudierons sous quelles figures et selon quelles modalités l'empereur, *patronus* poétique d'Horace, apparaît dans ses vers. Enfin, nous considérerons quels effets a eus la confiance dont Auguste a gratifié Horace sur l'écriture des derniers *carmina*.

1320 Suétone, *Vita Horati*.

1321 Sans doute Auguste avait-il pensé à Virgile également, mais le poète est mort en 19 avant J.-C.

1. Le regard du poète sur le patronage littéraire d'Auguste : l'Épître

II, 1¹³²²

Dans l'Épître II, 1, Horace s'adresse à Auguste et entreprend d'interroger le statut de la poésie à son époque. Cette pièce, qui date vraisemblablement de 14 ou 13 avant J.-C.¹³²³, est donc l'occasion pour lui de mener une réflexion sur cet art auquel il a consacré tant d'années de sa vie. F. Villeneuve cite d'ailleurs la définition que donne Kiessling-Heinze du contenu de cette lettre : il la présente comme « un rapport, en quelque sorte, qu'Horace comme interprète qualifié de la poésie romaine, adresse au prince sur l'état présent de cette poésie »¹³²⁴.

Son propos vise, entre autres, à confronter deux points de vue, aux antipodes l'un de l'autre : d'une part, celui, stérile, de ceux qui n'admirent que les poètes latins archaïques pour la seule raison qu'ils sont anciens ; d'autre part, celui d'Auguste, son destinataire, qui, quant à lui, en fin connaisseur des lettres, est à même de reconnaître la valeur de la poésie de son temps et qui a ouvert la voie à de nouveaux poètes, qu'il sait dignes d'être loués par leurs contemporains. C'est cet intérêt que l'empereur porte à la *nouitas* que nous analyserons.

La démonstration d'Horace, nous le verrons, donne également lieu à une réflexion personnelle, à un regard rétrospectif sur sa propre poésie. L'étude de cette épître apportera des éléments de précision non seulement quant au lien existant entre le poète et son *patronus*, mais aussi quant à la fierté que la confiance de l'empereur a fait naître chez Horace, quand bien même elle serait exprimée au détour d'une *recusatio*. Si le talent et le projet poétique original, inédit du *uates* lui promettent l'éternité, le *princeps* y a aussi sa part : il a, en son temps, offert un cadre favorable à cette poésie porteuse de nouveauté.

1322 C'est sur cet axe de réflexion que reposera notre étude de l'Épître II, 1 qui ne prétend pas à l'exhaustivité. De fait, les considérations sur la poésie dramatique seront volontairement laissées de côté.

1323 F. Villeneuve, Horace, *Épîtres, ad loc.*, pp. 142-143 : cette épître adressée à Auguste est particulièrement riche en indices chronologiques. Quatre éléments majeurs nous permettent de la dater : d'abord, aux vers 132 *sqq.*, Horace fait allusion au *Carmen Saeculare*, composé en 17 avant J.-C. ; aux vers 252 *sqq.*, il évoque les victoires que Drusus et Tibère ont remportées, en -15, sur les Vindélices (*cf.* : *Odes* IV, 4 et IV, 14). Au vers 16, il fait référence à la permission octroyée par Auguste, en l'an 14 avant J.-C., d'associer le culte de son *numen* à celui des Pénates et des Lares du peuple romain (*cf.* : *Odes* IV, 5, 33 *sqq.*). Enfin, aux vers 111 *sqq.*, le poète fait une allusion discrète à la composition des dernières odes qui viendront compléter son quatrième livre. Puisque ces poèmes ne sauraient être postérieurs à -13, il est vraisemblable que ce soit également le cas de cette épître à Auguste.

1324 *Ibid.*, p. 143. Il cite Kiessling-Heinze, p. 199.

Dans l'exorde de son épître, Horace précise qu'il n'a pas pour dessein de monopoliser l'attention d'Auguste par des considérations trop longues qui lui feraient perdre son précieux temps. Il sait ses occupations nombreuses et importantes :

*Cum tot sustineas et tanta negotia solus,
res Italas armis tuteris, moribus ornes,
legibus emendes, in publica commoda peccem,
si longo sermone morer tua tempora, Caesar*¹³²⁵.

Alors que, seul, tu supportes la gestion de tant d'affaires importantes, que tu assures la protection de l'empire italien par les armes, que tu la pares des mœurs, que tu l'amendes par des lois, je pêcherais contre l'intérêt public si, par un long discours, je te faisais perdre ton temps, César.

Le poète insiste, dès le premier vers, sur le fait que l'empereur exerce son pouvoir *solus*. Il passe de fait sous silence le rôle du Sénat¹³²⁶ et décrit un pouvoir militaire et politique qui repose sur les seules épaules du *princeps* : dans les *Carmina*, c'est seul que le prince assure la sécurité de son empire et de ses concitoyens ; c'est seul qu'il cherche à rétablir le *mos maiorum* à Rome ; c'est seul qu'il redresse le pays par des lois¹³²⁷. Les premiers vers de cette épître contiennent, en substance, des éléments qu'on retrouve dans les *Odes* IV, 5 et IV, 15 où le poète fait l'éloge d'Auguste, à qui le peuple doit sa sécurité et son bien-être¹³²⁸. C'est donc un travail colossal que celui de l'empereur. D. J. Coffa propose d'ailleurs de rapprocher le mot *tanta* (v. 1) du mythe d'Atlas : il y est lié autant par les sonorités que par l'ampleur de la tâche qui incombe respectivement au Titan et au *princeps*. Les *negotia* qui accaparent le temps et l'esprit de l'empereur semblent, dans un premier temps, diamétralement s'opposer à l'*otium* auquel le poète disait s'adonner aux vers 19-22 de l'*Ode* I, 1.

Notons en outre que cette ouverture comporte de nombreux échos aux *Sermones* : nous pensons, à la mention des *res Italas* (v. 2), aux *res Caesaris* des *Satires* II, 1, 11 ; le verbe *peccem* (v. 3) évoque, quant à lui, les petites fautes qu'Horace dépeint dans ses *Satires*

1325 Horace, *Epist.*, II, 1, v. 1-4.

1326 Le poète ne fait que rarement mention, dans son œuvre lyrique, du Sénat et de son rôle dans le principat. Il en est seulement question en IV, 5, IV, 14 et IV, 15.

1327 Voir M. CITRONI, *op. cit.* [2009], p. 261.

1328 Voir *supra*, pp. 297 *sqq.*

I, 3, 96 (*peccata*), II, 7, 47 (*peccat*) et II, 7, 109 (*peccat*). Enfin, la nécessité de brièveté du propos, liée à un désir de ne pas faire perdre son temps à son destinataire (*si longo sermone morer tua tempora*, v. 4) se rencontre déjà dans la pièce liminaire des *Satires* : *ne te morer* (I, 1, 14) et *non longa est fabula* (I, 1, 95)¹³²⁹.

Nous ne pensons pas que ces quatre vers renferment une *recusatio*, procédé auquel le poète a eu recours à plusieurs reprises dans ses *Odes*¹³³⁰. En effet, Horace ne dit pas qu'il met à distance les affaires publiques et militaires pour les laisser à d'autres. Il n'a jamais été question pour lui d'endosser un rôle politique. Cela lui permet d'insister sur la charge de travail titanesque qui revient au *princeps*, sans pour autant apporter une quelconque explication quant à son choix personnel d'écrire de la poésie. Dans ces vers, Horace ne fait d'ailleurs pas mention de sa création poétique puisqu'il utilise le mot *sermo* (v. 4) qui renvoie à la conversation à bâtons rompus. En revanche, notons avec D. J. Coffta que l'importance accordée à la *breuitas* et la mise à distance des sujets politique et militaire peuvent être considérées comme des allusions sous-jacentes à une *recusatio* de type callimachéen¹³³¹. Selon nous, cette convocation implicite de la poésie alexandrine participe d'un jeu, d'une connivence littéraire avec son destinataire, Auguste, et par-delà, avec tous les lecteurs *docti*. En effet, puisqu'ils connaissent parfaitement l'œuvre d'Horace, ils perçoivent, d'une part, les différents échos aux *Sermones* – qui contribuent à « parer » la société romaine de bonnes mœurs – et, d'autre part, ils savent pertinemment que les poèmes civiques occupent une place importante dans les *Carmina*. Si le poète n'est pas adepte d'une vie régie par le *negotium* et qu'il n'entend pas vivre dans le souci des affaires de l'État, il n'en demeure pas moins que ce sont des sujets qu'il a abordés dans ses deux recueils lyriques. L'inscription d'un tel propos dans une épître dont le destinataire premier est Auguste est révélatrice de l'aisance avec laquelle Horace interagit désormais avec l'empereur et cette aisance repose sans doute sur l'intérêt que son *patronus* témoigne à l'égard non seulement de ses écrits, mais aussi de discussions et de réflexions qui touchent plus largement la poésie romaine¹³³². Aussi ne

1329 COFFTA, D. J., *op. cit.*, p. 124.

1330 On pense, entre autres, aux *Carm.* I, 6 ; II, 1 ; II, 12 et IV, 2.

1331 COFFTA, D. J., *op. cit.*, p. 124.

1332 FRAENKEL, E., *op. cit.*, [1957], p. 383 : « Horace was probably very much gratified by the wish which Augustus uttered in such an engaging manner by the interest which he took not only in Horace's writings in general but also in his discussions of problems concerning Roman poetry. The letter in which he responds to the request shows him perfectly at ease ». Notons que le souhait auquel E. Fraenkel fait référence est celui d'Auguste, désireux qu'une lettre en vers écrite par Horace lui soit directement adressée. En effet, il n'avait été le destinataire d'aucune pièce dans le premier recueil des *Épîtres* (Suétone, *Vita Horati*, 10-11) La « manière engageante » que le commentateur mentionne se trouve chez Suétone qui rapporte la demande d'Auguste à Horace, dans une lettre qu'il lui destine : *uereris ne apud posteros infame tibi sit, quod uidearis*

partageons-nous pas l'avis de D. J. Coffta pour qui ce prologue tend à fouler aux pieds la proximité entre le prince et le poète, proximité sur laquelle cet échange épistolaire est censé s'édifier¹³³³. Nous pensons, à l'inverse, qu'une telle entrée en matière est l'assurance d'une confiance mutuelle entre le poète et son patron et la promesse d'un hommage aux qualités littéraires de ce dernier. Le livre II des *Épîtres* est ainsi placé sous la protection d'Auguste.

Dans les vers suivants, Horace fait l'éloge de l'empereur, être de nature humaine dont les actions sont divines. Ses *res gestae* sont d'ailleurs la raison pour laquelle des honneurs exceptionnels lui sont rendus¹³³⁴ :

*Romulus et Liber pater et cum Castore Pollux,
post ingentia facta deorum in templa recepti,
dum terras hominumque colunt genus, aspera bella
componunt, agros adsignant, oppida condunt,
plorauere suis non respondere fauorem
speratum meritis. Diram qui contudit hydram
notaque fatali portenta labore subegit,
comperit inuidiam supremo fine domari.
Vrit enim fulgore suo qui praegrauat artes
infra se positas ; extinctus amabitur idem.
Praesenti tibi maturos largimur honores
iurandasque tuom per numen ponimus aras,
nil oriturum alias, nil ortum tale fatentes¹³³⁵.*

Romulus, Liber Pater et Pollux avec Castor, reçus après leurs grandes actions dans les temples des dieux, au temps où ils apportaient la culture à la terre et au genre humain, où ils mettaient fin aux rudes guerres, où ils attribuaient les champs, où ils fondaient les places

familiaris nobis esse ?

Voir aussi C. O. Brink, *op. cit.*, p. 32.

1333 COFFTA, D. J., *op. cit.*, p. 125 : « At the very most, this prologue undercuts the closeness with Augustus on which the epistolary exchange is supposedly predicated ». Cette interprétation repose sur le fait que le commentateur utilise le terme de *recusatio* dans son sens premier : dès le début, Horace semble associer Auguste à une manière de vivre avec laquelle il prend ses distances. Mais cela ne signifie pas que, parce qu'il n'entend pas participer aux affaires de l'État comme le ferait un magistrat, le poète refuse d'offrir une place à la dimension civique dans ses *Odes*, loin s'en faut.

1334 C. O. BRINK (in *Horace on poetry*, 3, *Epistles*. Book II : *The Letters to Augustus and Florus*. Cambridge. University Press, 1982, p. 488) souligne l'inspiration hymnique de cet exorde.

1335 Horace, *Epist.* II, 1, v. 5-17.

fortes, se lamentèrent de ne pas recevoir la faveur espérée en réponse aux services qu'ils avaient rendus. Celui qui écrasa l'hydre redoutable et qui accomplit, dans un labeur voulu par le destin, de fameux miracles, découvrit par expérience que l'envie ne peut être domptée que par la mort. En effet, il nous brûle de son éclat, l'homme qui éclipe tous les talents qui lui sont inférieurs ; quand il sera éteint, l'amour qu'on avait pour lui ne mourra pas. Mais toi, alors que tu es présent parmi nous, nous te prodiguons, avec précocité, de grands honneurs, nous élevons des autels afin d'attester par serment la puissance divine de tes actions en confessant qu'il n'y aura jamais personne et qu'il n'y a jamais eu personne d'aussi grand que toi.

Horace mentionne des personnages mythologiques dont les hauts-faits les rendent dignes d'être célébrés. Aussi Romulus, Bacchus et les Dioscures¹³³⁶ sont-ils élevés au rang de dieux pour avoir apporté la culture aux hommes, mis un terme aux guerres, distribué des champs et fondé des villes. Mais alors que ces dieux et héros du passé mythique n'ont reçu ces honneurs divins qu'après leur mort, c'est de son vivant – *praesenti*¹³³⁷ *tibi* – qu'Auguste se voit prodiguer des *matturos honores* (v. 15). Nous pouvons dire, avec M. Citroni, qu'Horace « attribue à Auguste une couleur divine »¹³³⁸ anticipée et qu'il présente le *princeps* « comme objet de culte alors qu'il est vivant parmi les hommes (*praesens*) »¹³³⁹. Notons que ce n'est pas la personne-même d'Auguste qui est célébrée, de son vivant, comme une divinité. Ce que le poète dépeint, c'est bien le *numen Augusti*¹³⁴⁰ – la puissance divine des actions de l'empereur – attesté par serment et associé au culte des Pénates et des Lares¹³⁴¹, dans une dimension privée. Bien qu'il ait fait le choix d'une formule ambiguë, on imagine mal Horace – en particulier dans une épître dont l'empereur est le destinataire – outrepasser les cadres du « culte impérial ». Nous rejoignons de nouveau M. Citroni lorsqu'il affirme qu'une telle lettre

1336 Cf. : Horace, *Carm.* I, 12, 25-28 : *Dicam et Alciden puerosque Ledaë, / hunc equis, illum superare pugnis / nobilem ; quorum simul alba nautis / stella refulsit ;* III, 3, 9-12 : *Hac arte Pollux et uagus Hercules / enisus arces attigit igneas, / quos inter Augustus recumbens / purpureo bibet ore nectar.*

1337 Cf. : Horace, *Carm.* III, 5, 2, *praesens*.

1338 CITRONI, M., *op. cit.* [2009], p. 259.

1339 *Ibid.*, p. 261.

1340 Voir *supra*, pp. 271-272.

1341 Cf. : Horace, *Carm.* IV, 5, 34-36 : *et Laribus tuum / miscet numen, uti Graecia Castoris / et magni memor Herculis.*

exige « une attention et une précaution particulières dans le choix des modalités de la représentation de son pouvoir »¹³⁴².

En outre, le peuple – ce peuple avec lequel Auguste partage une *cura* réciproque et que le poète désigne par le syntagme *tuus hic populus* (v. 18) – ne peut être qualifié de *sapiens* que parce qu’il place le *princeps* au-dessus de tous les autres chefs, grecs et romains confondus. En revanche, il ne brille pas pour son bon goût et ses idées en matière de poésie. En effet, l’un des plus grands préjugés qui règne à la fin du I^{er} siècle avant J.-C. réside sans nul doute dans la préférence que le *uulgus* accorde presque systématiquement aux poètes archaïques. Certes, on trouve, chez les Grecs, l’affirmation que les écrits les plus anciens sont ceux qui renferment le plus de qualités. Toutefois, les Romains poussent le mimétisme à l’excès en prétendant qu’il en va de même pour leur littérature¹³⁴³ :

*Si, quia Graiorum sunt antiquissima quaeque
scripta uel optima, Romani pensantur eadem
scriptores trutina, non est quod multa loquamur*¹³⁴⁴

Si, sous prétexte que, chez les Grecs, les écrits les plus anciens sont aussi les meilleurs, les écrivains romains sont pesés à la même balance, nous n’avons plus rien à ajouter.

La construction en chiasme qui croise, d’une part, les *Graeci* et les *Romani* et, de l’autre, les deux superlatifs *antiquissima* et *optima*, laisse entrevoir un produit en croix dont la valeur est nulle : si l’ancienneté et la qualité sont intrinsèquement liées chez les Grecs, pourquoi la même opération serait-elle également valable chez les Romains ? Pour Horace, ce raisonnement relève de l’absurdité, tout comme il est irrationnel de penser que, l’olive et la noix donnant toutes deux de l’huile, la première ne possède pas de noyau parce que la noix n’en a pas, ou que la deuxième n’a pas de coquille étant donné que l’olive n’en est pas recouverte¹³⁴⁵. Il poursuit en filant la métaphore alimentaire :

Si meliora dies, ut uina, poemata reddit,

1342 CITRONI, M., *op. cit.* [2009], p. 261.

1343 La suite de notre analyse doit beaucoup à l’article de R. Glinatsis : « Polémique et histoire littéraire dans l’Épître à Auguste d’Horace », in *La présence de l’histoire dans l’épistolaire*, pp. 173-192, Tours, Presses universitaires François Rabelais, 2012.

1344 Horace, *Epist.* II, 1, v. 28-30.

1345 *Ibid.*, v. 31 : *nihil intra est oleam, nil extra est in nuce duri.*

*scire uelim chartis pretium quotus adroget annus*¹³⁴⁶.

Si le temps bonifie les poèmes, comme les vins, je voudrais bien savoir combien d'années il faut pour donner du prix aux livres.

Notons que la réflexion menée par Horace, dans cette épître, se fait, de façon récurrente, sur le mode hypothétique. Cela lui permet de prendre ses distances par rapport à l'opinion partagée par un grand nombre de ses concitoyens et de porter un regard critique sur elle. En effet, il n'est pas d'avis que l'antiquité d'une œuvre puisse faire sa valeur. Son discours prend « les accents de la diatribe »¹³⁴⁷ alors qu'il s'interroge sur ce qui lui semble être une ineptie : où serait la limite qui permettrait de distinguer ce qui est ancien et louable de ce qui ne l'est pas ? Cent ans suffiraient-ils ? Et que faire alors des poètes qui sont morts moins âgés d'un seul mois ou d'une seule année ?¹³⁴⁸ Bien qu'il soit aussi difficile de répondre à cette question que de savoir à quel moment un tas de blé qu'on défait grain par grain cesse d'être un tas, l'un des contemporains d'Horace pense pouvoir apporter un élément digne de clore le débat :

« *Iste quidem ueteres inter ponetur honeste
qui uel mense breui uel toto est iunior anno* ». ¹³⁴⁹

Eh bien celui-là sera honorablement placé parmi les anciens qui est plus jeune soit d'un petit mois soit d'une année entière.

L'adversaire fictif croit – comme en témoigne l'emploi de *quidem* – donner une solution logique, comme allant de soi, au poète. Pourtant, cela ne prend pas avec lui : à ses yeux, le raisonnement proposé est bancal, faillible et par trop aléatoire. On ne peut se fier à cette catégorie d'individus qui range les écrivains dans des cases sans faire preuve ni de discernement ni de circonspection.

Si ce mode d'évaluation qu'Horace pointe du doigt est d'abord imputé au *populus*, il précise ensuite que c'est aussi le jugement des *critici*¹³⁵⁰, des professionnels de la critique

1346 *Ibid.*, v. 34-35.

1347 GLINATSI, R., *op. cit.* [2012], note 15.

1348 Horace, *Epist.* II, 1, v. 36-42 : *Scriptor abhinc annos centum qui decedit, inter / perfectos ueteresque referri debet an inter / uilis atque nouos ? Excludat iurgia finis. / « Est uetus atque probus centum qui perficit annos. » / Quid ? Qui deperit minor uno mense uel anno, / inter quos referendus erit / ueteresne poetas / an quos et praesens et postera respuat aetas ?*

1349 *Ibid.*, v. 43-44.

1350 BRINK, C. O., *op. cit.*, [1982] p. 565.

littéraire¹³⁵¹. Leur autorité fait que, au I^{er} siècle avant J.-C., les œuvres qu'on apprend encore par cœur et qui sont les plus applaudies au théâtre sont celles d'Ennius, de Névius, de Pacuvius, d'Accius, d'Afranius, de Plaute, de Cécilius, ou encore de Térence :

*Ennius, et sapiens et fortis et alter Homerus,
ut critici dicunt, leuiter curare uidetur
quo promissa cadant et somnia Pythagorea.
Naeuius in manibus non est et mentibus haeret
paene recens ? adeo sanctum est omne poema.
Ambigitur quotiens uter utro sit prior, aufert
Pacuius docti famam senis, Accius alti,
dicitur Afrani toga conuenisse Menandro,
Plautus ad exemplar Siculi properare Epicharmi,
uincere Caecilius grauitate, Terentius arte.
Hos ediscit et hos arto stipata theatro
spectat Roma potens ; habet hos numeratque poetas
ad nostrum tempus Liui scriptoris ab aeuo¹³⁵².*

Ennius, ce sage, ce courageux, cet autre Homère, comme disent nos critiques, semble n'avoir guère cure de savoir ce que deviennent ses promesses et ses songes pythagoriciens. Névius n'est-il pas dans toutes les mains et dans tous les esprits, comme s'il était de notre époque ? Tant est sacrée toute œuvre ancienne ! Toutes les fois qu'est discutée la prééminence d'un auteur sur un autre, le vieux Pacuvius reçoit la palme pour la science, Accius pour l'élévation ; on dit que la toge d'Afranius aurait pu convenir à Ménandre ; Plaute, à l'instar du Sicilien Epicharme, se hâte ; Cécilius l'emporte pour la force, Térence, pour l'art. Voici ceux qu'on apprend par cœur, voici ceux que, entassée dans un théâtre étroit, la puissante Rome va voir ; voici ceux qu'elle tient et compte pour des poètes, depuis le temps où écrivait Livius jusqu'à nos jours.

1351 Ces critiques sont essentiellement des *grammatici*. Voir Kiessling and Heinze, *op. cit.* [1961] p. 209.

1352 Horace, *Epist.* II, 1, v. 50-62.

Ce passage où grincent toute l'ironie et toute l'indignation d'Horace – dont l'acmé se lit au v. 54, dans l'épiphonème *adeo sanctum est uetus omne poema* – repose sur un procédé déjà usité par la critique littéraire grecque : la κρίσις ποιημάτων. Elle consiste dans le fait d'attribuer à un auteur un qualificatif, une qualité qui ne le quittera plus. Varron a largement contribué à la pérennité de cette pratique à Rome. Plus tardivement, Quintilien y reviendra – toutefois davantage conscient que ses prédécesseurs des limites de ce principe « une qualité pour un auteur » –, et il proposera des notices plus nuancées. De fait, dans l'*Institutio Oratoria* X, 1, 46 *sqq*, Homère est autant *iucundus* que *grauis*, Hésiode est à la fois *leuis* et *utilis*, tandis qu'on rencontre chez Antimaque la combinaison de la *uis* et de la *gravitas*. Aussi ce procédé est-il reproduit et déprécié dans les vers d'Horace : comment un ou deux qualificatifs pourraient-ils rendre compte de l'ensemble de l'œuvre de ces poètes, en faisant fi de l'évolution du regard qu'on porte sur eux à travers les siècles ? Certains des auteurs cités font d'ailleurs l'objet d'une σύγκρις¹³⁵³, c'est-à-dire qu'ils sont mis en parallèle avec un auteur grec dont on estime qu'il est le pendant à Rome. C'est ainsi qu'Ennius est un *alter Homerus*, qu'Afranius rivalise avec Ménandre ou encore que Plaute est à l'image d'Epicharme¹³⁵⁴. Selon Horace, les *critici* présentent les auteurs anciens comme des parangons absolus, auxquels il ne faut surtout pas porter atteinte. Ils empêchent ainsi toute évolution de la littérature.

Il est vrai qu'Horace ne nie pas que les vieux poètes romains puissent être admirés. Seulement, l'éloge ne peut porter que sur quelques passages de leurs œuvres qui constituent d'heureuses trouvailles et on ne saurait être aveuglé par les rares qualités qu'on rencontre. En outre, les nombreux défauts qui s'y déploient doivent être jugés avec clairvoyance et circonspection :

Interdum uolgus rectum uidet, est ubi peccat.
Si ueteres ita miratur laudatque poetas
ut nihil anteferat, nihil illis comparet, errat ;
si quaedam nimis antique, si pleraque dure
dicere credit eos, ignaue multa fatetur,
*et sapit et mecum facit et Ioue iudicat aequo*¹³⁵⁵.

1353 Voir D. Feeney, pp. 178-179 in FEENEY, D., WOODMAN, A.J. (dir.), *Traditions and Contexts in the Poetry of Horace*, Cambridge / New York, Cambridge University Press, 2002.

1354 GLINATSI, R., *op. cit.* [2012], pp. 177-178.

1355 Horace, *Epist.* II, 1, v. 63-68.

De temps en temps, la foule voit juste ; il est des cas où elle a tort. Si elle admire et loue les poètes d'autrefois au point de ne leur rien préférer, de ne leur rien comparer, elle fait fausse route ; si elle pense que leur propos se pare d'expressions trop antiques, d'un style dur en maints endroits, si elle avoue qu'il est souvent lâche, elle a bon goût, elle partage mon avis et elle porte un jugement éclairé par la faveur de Jupiter.

Lorsque le *uulgus* agit avec excès, il tombe immédiatement dans l'erreur : l'alliance du *ita...ut* et du verbe *errat* à la chute du vers – qui fait d'ailleurs écho, par les sonorités et par le sens, à *peccat*, deux vers plus haut – le souligne. C'est quand il fait preuve de mesure et d'esprit critique qu'il est dans le vrai et qu'il se range à l'avis du poète.

Celui-ci précise qu'il ne poursuit pas les *ueteres poetae* de son hostilité : il garde en mémoire les enseignements d'Orbilius et la primauté de Livius Andronicus dans ses études. Si Horace juge que ses œuvres ne sont pas dépourvues d'utilité, loin de lui néanmoins de les trouver parfaites et sans reproche¹³⁵⁶.

Il est en outre remarquable que l'indignation d'Horace ne cesse de s'accroître au fil de l'épître : pourquoi tant vanter les vieux écrits qui ont pourtant leur lot de défauts, tandis qu'on se refuse à admirer une œuvre récente, non pas parce qu'elle manque de grâce, mais pour la simple raison qu'elle est récente ?¹³⁵⁷ Cette attitude émane de vieillards qui n'aiment que les œuvres anciennes et ce, pour deux raisons : d'abord, parce qu'elles sont les témoins du souvenir de leur propre jeunesse ; ensuite, parce qu'ils seraient honteux de baisser la tête devant les écrits de leurs cadets :

[...] *clament periisse pudorem*
cuncti paene patres, ea cum reprehendere coner
quae grauis Aesopus, quae doctus Roscius egit,
uel quia nil rectum, nisi quod placuit sibi, ducunt,
uel quia turpe putant parere minoribus et, quae
*inberbes didicere, senes perdenda fateri*¹³⁵⁸.

1356 *Ibid.*, v. 69-72 : *Non equidem insector delendaue carmina Liui / esse reor, memini quae plagosum mihi paruo / Orbilium dictare ; sed emendata uideri / pulchraque et exactis minimum distantia miror.*

1357 *Ibid.*, v. 76-78 : *Indignor quicquam reprehendi, non quia crasse / compositum inlepideue putetur, sed quia nuper / nec ueniam antiquis, sed honorem et praemia posci.*

[...] Presque tous nos anciens proclameraient à grand bruit que la pudeur a péri, du moment que j’entreprendrais de critiquer ce que le solennel Ésopus, ce que le savant Roscius ont fait ; soit qu’ils ne regardent comme bon que ce qui leur a plu, soit qu’ils jugent honteux de se soumettre à plus jeunes qu’eux et de reconnaître qu’il leur faut oublier, étant vieux, ce qu’ils ont appris alors qu’ils étaient imberbes.

Les termes *patres* et *senes* encadrent ce développement, retranscription de la pensée des vieux Romains, attachés aux écrits latins du II^e siècle avant J.-C. Leur opinion, rigide et interchangeable, transparaît d’ailleurs dans la construction-même des vers horatiens : la syntaxe, qui repose sur les propositions relatives introduites par *quae* ainsi que sur les subordonnées commençant par *uel quia*, est très rigide et rend compte de la mentalité inflexible des pères de Rome.

Si les vieillards ne louent que les œuvres anciennes par honte d’être confrontés à une nouveauté dont ils ignorent tout, d’autres encore vouent une haine jalouse aux écrits des poètes de leur temps. Horace désigne cette aversion par une expression forte – la *nouitas inuisa*, v. 90 – qui pourrait être le slogan des détracteurs de la nouveauté. Dans ce vers qui débute par *quodsi*, le poète surenchérit et superpose à la dichotomie de l’ancien et du nouveau celle de la Grèce et de Rome¹³⁵⁹. Loin de chercher à présenter une histoire littéraire linéaire et exhaustive, il opère un excursus du côté de la Grèce, qui appuie encore ses arguments en faveur des créations littéraires récentes. En effet, y aurait-il quoi que ce soit d’ancien à l’heure où il écrit ces mots, si les Grecs avaient boudé les œuvres nouvelles ?¹³⁶⁰ Après les guerres médiques, la Grèce a profité d’un contexte apaisé, pour se tourner vers ces frivolités (*nugari*, v. 93) que sont les sports et les arts :

nunc athletarum studiis, *nunc* arsit equorum,
marmoris aut eboris fabros aut aeris amavit,
suspendit picta uoltum mentemque tabella,
nunc tibicinibus, *nunc* est gauisa tragoedis¹³⁶¹

1358 *Ibid.*, v. 80-85. D’après A. La Penna, *op. cit.* [1963], p. 152, Horace reprend ici les termes du débat qui avait, quelque temps auparavant, opposé Cicéron aux *poetae noui*.

1359 GLINATSI, R., *op. cit.* [2012], p. 181.

1360 Horace, *Epist.* II, 1, 90-92 : *Quodsi tam Graecis nouitas inuisa fuisset / quam nobis, quid nunc esset uetus ? aut quid haberet / quod legeret tereretque uiritim publicus usus ?*

on la vit s'enflammer de passion tantôt pour les athlètes, tantôt pour les chevaux, aimer les sculpteurs qui travaillaient le marbre, l'ivoire ou le bronze, suspendre son regard et son esprit devant une peinture, se réjouir tantôt des joueurs de flûte, tantôt des tragédiens.

Le rythme haletant du vers horatien, rendu par la répétition des *nunc* et des *aut*, rend compte de la rapidité à laquelle le goût du peuple grec est passé d'un centre d'intérêt à l'autre. Horace compare d'ailleurs la Grèce à une petite fille qui, sous la tutelle de sa nourrice, s'est adonnée à mille jeux, laissant chaque fois de côté ce qu'elle avait ardemment désiré pour se tourner vers des horizons nouveaux et inexplorés¹³⁶². Si les Grecs, en temps de paix et de prospérité, ont pu ouvrir leur esprit au changement, pourquoi les Romains, à l'heure où ils sont à la tête d'une grande puissance et qu'ils vivent dans le contexte de la *pax romana*, ne les prendraient-ils pas pour exemples ? Pourquoi ne participeraient-ils pas, comme les Grecs auparavant, aux progrès des arts, en accordant du crédit aux œuvres récentes ?

Pourtant, les Romains ont déjà su se lancer dans le changement. Alors qu'autrefois, ils portaient de l'intérêt aux connaissances pratiques comme le droit civil ou l'économie domestique, à présent, tous – qu'il s'agisse de jeunes gens frivoles ou de pères graves, d'hommes expérimentés ou qui n'y entendent mot – manifestent une passion pour l'écriture de vers¹³⁶³. Certes, cette « mode » est folie. Horace nuance néanmoins son propos et affirme que le poète tend généralement à vivre éloigné des vices¹³⁶⁴ et que, de surcroît, il ne manque pas d'avoir son utilité dans la cité :

Os tenerum pueri balbumque poeta figurat,

1361 *Ibid.*, v. 95-98. C. O. Brink (*op. cit.* [1982], pp. 142-143) rapproche les vers 90-110 de cette lettre à Auguste aux vers 323-332 de l'*Ars Poetica*.

1362 *Ibid.*, v. 99-100 : *sub nutrice puella uelut si luderet infans, / quod cupide petiit mature plena reliquit.*

1363 *Ibid.*, v. 103-110 : *Romae dulce diu fuit et sollemne reclusa / mane domo uigilare, clienti promere iura, / cautos nominibus rectis expendere nummos, / maiores audire, minori dicere per quae / crescere res posset, / minui damnosa libido. / Mutauit mentem populus leuis et calet uno / scribendi studio ; pueri patresque seueri / fronde comas uincti cenant et carmina dictant* et v. 117 : *scribimus indocti doctique poemata passim.* Par l'usage de la première personne du pluriel, Horace s'intègre dans ce propos. Alors qu'il clame à tout-va qu'il n'écrit plus de poésie, il est en pleine composition des derniers poèmes du livre IV des *Carmina* : *Ipse ego, qui nullos me adfirmo scribere uersus, / inuenior Parthis mendacior et prius orto / sole uigil calamum et chartas et scrinia posco* (v. 111-113). On comprend alors mieux pourquoi les vers 106-107 semblent teintés d'indulgence : sur ce point, voir E. Fraenkel, *op. cit.* [1957], p. 389. Voir aussi la *Satire* I, 4, 103-106 où Horace reconnaît quels défauts sont les siens.

1364 *Ibid.*, v. 118-125 : *Hic error tamen et leuis haec insania quantas / uirtutes habeat, sic collige : uatis auarus / non temere est animus ; uersus amat, hoc studet unum ; / detrimenta, fugas seruorum, incendia ridet ; / non fraudem socio pueroue incogitat ullam / pupillo ; uiuit siliquis et pane secundo ; militiae quamquam piger et malus, utilis urbi / si das hoc, paruis quoque rebus magna iuuari.*

*torquet ab obscenis iam nunc sermonibus aurem,
mox etiam pectus praeceptis **format** amicis,
asperitatis et invidiae corrector et irae,
recte facta **refert**, orientia tempora notis
instruit exemplis, inopem **solatur** et aegrum¹³⁶⁵.*

Le poète façonne la bouche tendre et balbutiante de l'enfant, il détourne dès lors son oreille des conversations obscènes ; bientôt il forme son cœur par des préceptes amicaux, censeur de l'indocilité, de l'envie et de la colère. Il rapporte de belles actions, il instruit les générations qui s'élèvent par des exemples illustres, il console la pauvreté et le chagrin.

L'*utilitas* du poète se lit ici dans les nombreux verbes d'action au présent gnomique. Il est un *comes* qui accompagne l'homme depuis ses premiers jours et ce, dans chaque étape de sa vie. Son rôle, à destination première de la jeunesse, est surtout moral : il permet de la détourner des vices de la nature humaine et lui confère des exemples de hauts-faits qui sont à reproduire. Horace fait ensuite l'éloge de la poésie chorale : ce sont les prières de la Muse que leur a confiées le *uates* que les jeunes garçons purs et les jeunes filles encore vierges apprennent¹³⁶⁶. À la lecture de ces vers, tous les commentateurs se sont accordés pour dire que le poète fait allusion au *Carmen Saeculare*. Nous rejoignons B. Delignon qui affirme qu'il « ne pouvait en effet trouver meilleure illustration d'une poésie *utilis urbi* que cette expérience de performance chorale, exceptionnelle à Rome. Mais la conviction qui s'exprime dans l'épître à Auguste a orienté sa pratique poétique bien avant le *Carmen Saeculare*. Elle est à l'œuvre dès les premiers livres des *Odes* [...] »¹³⁶⁷. Ajoutons que si le poète – et *a fortiori*, le *uates lyricus* – possède une utilité morale dans la cité, c'est aussi parce qu'Auguste a su créer pour lui un contexte favorable à ses compositions.

Afin de démontrer que le passé littéraire latin n'a rien à voir avec l'âge d'or tel que beaucoup de ses contemporains aiment à se le représenter, Horace illustre son argument en renvoyant aux vers fescennins, nés aux premiers temps du Latium. Ils ont, par la suite,

1365 *Ibid.*, v. 126-131.

1366 *Ibid.*, v. 132-133 : *Castis cum pueris ignara puella mariti / disceret unde preces, uatem ni Musa dedisset ?*

1367 DELIGNON, B., *op. cit.* [2019], p. 17.

dégénéré en attaques personnelles méchantes et véhémentes et, en raison de cela, les *mala carmina*, sorte d'incantations magiques, se sont vu interdire par la loi des XII tables¹³⁶⁸.

C'est dans un passage majeur, devenu de notoriété publique, que l'histoire entre la Grèce et Rome se poursuit. Le poète y souligne – dans une perspective qui se veut plus diachronique – que, quelques siècles plus tard, c'est l'influence de la Grèce vaincue qui a encore adouci la rusticité de ces vers. Ainsi, si les Romains ont défait les Grecs sur le champ de bataille, les Grecs continuent à exercer un ascendant littéraire sur les Romains :

*Graecia capta ferum uictorem cepit et artes
intulit agresti Latio ; sic horridus ille
defluxit numerus Saturnius, et graue uirus
munditiae pepulere*¹³⁶⁹ [...]

La Grèce conquise a conquis son vainqueur féroce et elle a importé ses arts au sein du Latium encore agreste. Ainsi a progressivement disparu cet horrible mètre saturnien et l'élégance a chassé une accablante âcreté.

C'est la construction-même de ces vers très connus qui appuie cette idée. L'emploi du polyptote *capta / cepit* (v. 156) montre bien que les Romains ont eu beau se rendre vainqueurs des Grecs dans le domaine des armes, dans celui des arts, c'est la Grèce qui s'est imposée à Rome – bien que tardivement¹³⁷⁰ – en tant que modèle¹³⁷¹.

Après avoir exposé sa thèse sur les poèmes destinés à être représentés¹³⁷², Horace se tourne vers ceux qui sont faits pour la lecture, car ils méritent, eux aussi, de retenir l'attention d'Auguste¹³⁷³. Or, le défaut des poètes consiste bien souvent à vouloir s'imposer auprès de

1368 Horace, *Epist.* II, 1, v. 139-155.

1369 *Ibid.*, v. 156-159.

1370 C. O. Brink (*op. cit.* [1982], p. 185) parle d'ὀψιμαθία pour qualifier l'engouement tardif des Romains pour les textes grecs.

Notons, avec D. Feeney (*op. cit.* [2002], pp. 181-182) qu'Horace ne date avec précision aucun des éléments d'histoire littéraire auxquels il renvoie. Ils doivent, de fait « être appréhendés comme des constructions rhétoriques, des moyens de persuasion œuvrant au déploiement d'une perspective téléologique », selon R. Glinatsis (*op. cit.* [2012], p. 192).

1371 GLINATSI, R., *op. cit.*, [2012], p. 187.

1372 Horace, *Epist.* II, 1, v. 159-213.

1373 *Ibid.*, v. 214-218 : *Verum age et his, qui se lectori credere malunt / quam spectatoris fastidia ferre superbi, / curam redde breuem, si munus Apolline dignum / uis complere libris et uatibus addere calcar, / ut studio maiore petant Helicon auiorem.*

Tout le propos d'Horace visant à mettre en tension l'ancien et le nouveau d'abord, la Grèce et Rome ensuite, la poésie dramatique et la poésie de lecture enfin, aboutit à la mise en valeur du regard d'Auguste sur la

l'empereur afin d'obtenir ses faveurs en chantant ses louanges¹³⁷⁴. Puisque les paroles s'envolent et que les écrits restent, le *princeps* prend bien soin d'examiner quels poètes sont dignes de faire de ses actions les sujets de leurs vers et ainsi d'être favorisés par lui¹³⁷⁵. Horace présente donc Auguste comme un juge littéraire habile qui sait reconnaître la juste valeur de la poésie. Son goût est bien plus digne d'éloges que celui d'Alexandre le Grand : celui-ci faisait preuve de finesse dans le domaine des arts plastiques étant donné qu'il avait interdit à tout autre que le peintre Apelle et que le sculpteur Lysippe de représenter ses traits. Il avait perçu en eux un talent exceptionnel et il estimait qu'ils étaient les seuls capables d'inscrire la majesté de sa personne dans les âges. Toutefois, en matière de littérature, le monarque semble avoir manqué de goût : admiratif de l'œuvre ridicule d'un Chérilus, il se plaisait à l'entendre chanter ses exploits dans de mauvais vers et, plus étonnant encore, il le récompensait richement pour cela¹³⁷⁶.

La conjonction *at*, en tête du vers 245, marque une double opposition. Non seulement entre Auguste et Alexandre, mais aussi entre l'empereur et le *uulgus*. En effet, la préférence du *princeps* ne va pas aux poètes latins archaïques, mais à ceux qu'il considère comme les meilleurs poètes de son temps, à savoir Virgile et Varius¹³⁷⁷ :

*At neque dedecorant tua de se iudicia atque
munera, quae multa dantis cum laude tulerunt
dilecti tibi Vergilius Variusque poetae,
nec magis expressi uoltus per aenea signa
quam per uatis opus mores animique uirorum
clarorum apparent.*¹³⁷⁸

Toi, au contraire, les poètes que tu estimes, Virgile et Varius, ne déshonorent pas le jugement que tu as porté sur eux et les dons que tu leur as prodigués¹³⁷⁹, eux qui t'ont remercié par un grand éloge. Et les

poésie de son temps.

1374 *Ibid.*, v. 219-228.

1375 *Ibid.*, v. 229-231 : *Sed tamen est operae pretium cognoscere qualis / aedituos habeat belli spectata domique / uirtus, indigno non commitenda poetae.*

1376 *Ibid.*, v. 232-244.

1377 Au moment de la composition de l'épître, ces deux poètes sont morts. C'est pour cette raison qu'Horace parle d'eux au passé comme les grands poètes de leur temps.

1378 Horace, *Epist.* II, 1, v. 245-250.

1379 F. Villeneuve, *ad. loc.*, p. 162 : Virgile, grâce à la libéralité de ses amis dont l'empereur faisait partie, s'est trouvé à la tête d'une fortune de dix millions de sesterces. Varius, quant à lui, a reçu d'Auguste un million de sesterces pour sa pièce *Thyeste*.

statues de bronze n'expriment pas mieux les traits des hommes illustres que l'œuvre du poète inspiré ne donne à voir leur caractère et leur âme¹³⁸⁰.

Pour F. Villeneuve, l'*Épître* II, 1 est « l'oraison funèbre de la génération de poètes dont Horace avait, dans la dixième satire de son premier livre, célébré l'épanouissement »¹³⁸¹. Cet épanouissement, cette éclosion de leur talent, ils les doivent à Auguste qui a reconnu la qualité de leurs vers, qui leur a offert d'être leur *patronus* et qui a rendu possible une inscription réciproque dans l'éternité. Mais alors *quid* d'Horace ?

À la fin de son raisonnement, le poète resserre la perspective sur lui, *ego* (v. 250), en proposant une *recusatio*¹³⁸². Il affirme que, si ses forces poétiques ne l'en empêchaient pas, il aimerait lui aussi louer les hauts-faits de l'empereur en décrivant les batailles qu'il a menées contre de nombreux ennemis et en chantant la paix qu'il a, en bienfaiteur, établi dans l'empire¹³⁸³. Il renoncerait donc à composer des vers à l'inspiration élevée, de peur qu'ils ne viennent ternir l'éclat des exploits accomplis par le *princeps* :

[...] *sed neque paruom
carmen maiestas recipit tua, nec meus audet
rem temptare pudor, quam uires ferre recusent*¹³⁸⁴.

[...] Mais un petit poème ne conviendrait pas à ta majesté, et la pudeur ne me permet pas d'entreprendre ce que mes forces se refusent à porter.

Le dépréciatif *paruom* et le verbe *recusent*, tous deux mis en relief respectivement à la fin des vers 257 et 259, appuient la *recusatio* du poète. Il est évident que le lectorat *doctus* – à la tête duquel nous retrouvons Auguste, destinataire de l'épître – ne s'y laisse pas prendre :

1380 *Cf.*: Horace, *Carm.* IV, 8. Voir *supra*, pp. 96 *sqq.*

1381 F. Villeneuve, *ad. loc.*, p. 146.

1382 Cette fois, il s'agit pleinement, sur le fond, d'une *recusatio*. Sa place en atténue néanmoins le caractère typique.

1383 Horace, *Epist.* II, 1, v. 250-257 : *Nec sermones ego mallet / repentis per humum quam res componere gestas / terrarumque situs et flumina dicere et arces / montibus impositas et barbara regna tuisque / auspiciis totum confecta duella per orbem, / claustraque custodem pacis cohibentia Ianum / et formidatam Parthis te principe Romam, / si, quantum cuperem, possem quoque [...].*

Ce passage est riche en échos à l'Ode IV, 15 : *et signa nostro restituit Ioui / derepta Parthorum superbis / postibus et uacuum duellis / Ianum Quirini clausit* (v. 6-9) et *Custode* *Caesare* (v. 17).

1384 *Ibid.*, v. 257-259.

toute l'œuvre lyrique d'Horace constitue une *praeteritio* à cette affirmation. S'il désigne Virgile, poète épique, et Varius, poète tragique, comme ceux qui se sont distingués aux yeux d'Auguste et qui ont obtenu ses faveurs, Horace, poète lyrique, n'est pas en reste, surtout à la fin de sa carrière. À cette époque, il est proche de l'empereur qui apprécie et reconnaît la beauté de ses vers. Auguste lui a accordé une place de choix dans le paysage littéraire romain et lui a permis d'accéder au statut de *primus* qu'il convoitait. En effet, le poète ne s'est-il pas vu, quatre ans plus tôt, à l'occasion des Jeux Séculaires, offrir l'insigne honneur de célébrer l'entrée dans une nouvelle ère, dans le *saeculum augustum* ? N'est-il pas en train d'achever la composition des odes de son quatrième livre, que l'empereur lui a commandées et dans lesquelles il loue les hauts-faits de Drusus, de Tibère, et de leur père adoptif ? Dans cette *recusatio*, Horace invite son lecteur à lire entre les lignes. Cette épître est un clin d'œil à Auguste qui, doué de qualités littéraires, a vu en lui un grand poète, le grand poète lyrique de son temps. Il instaure de fait une connivence entre son destinataire, ses lecteurs et lui. Il sait que son lecteur *doctus* connaît le caractère allusif, implicite, ambigu parfois, de son œuvre. Certes, par cette lettre en vers, il souligne la difficulté de faire reconnaître, en son siècle, son talent par un peuple inconstant et inexpérimenté, et par des critiques au goût littéraire suranné. Mais pourquoi s'en soucierait-il alors qu'il brille au regard de ses contemporains les plus experts en poésie ? Auguste a sa part dans cette reconnaissance et c'est ici pour cette raison qu'il lui rend hommage. L'heure n'est donc plus au doute. Le poète est bien conscient du fait que la *nouitas* du *genus mixtum* qu'il a créé est parfaitement à même de célébrer les plus grands personnages de Rome. Loin de leur faire déshonneur, ses vers mettent en lumière leurs *res gestae* et leur confèrent l'immortalité.

La *recusatio* d'Horace s'achève sur la question des hommages que de mauvais vers en l'honneur du *princeps* lui vaudraient. Il n'apprécierait pas d'être célébré dans des poèmes grossiers ou que ses traits soient caricaturés sur une statue de cire¹³⁸⁵. Bien sûr, c'est encore l'*arte allusiva* qui est à l'œuvre dans cet épilogue : s'il ne veut pas faire l'objet de célébrations douteuses, c'est parce qu'il estime que ce sont de beaux éloges qui doivent lui revenir. Après avoir consacré sa vie à la poésie, il aime être reconnu à sa juste valeur et être loué noblement comme le talent de son temps, non pas par des amateurs, mais par des hommes habiles en poésie. Là encore, nous pouvons dresser un parallèle entre le poète et l'empereur.

1385 *Ibid.*, v. 264-270 : *Nil moror officium quod me grauat, ac neque ficto / in peius uoltu proponi cereus usquam / nec praue factis decorari uersibus opto, / ne rubeam pingui donatus munere et una / cum scriptore meo capsula porrectus operta / deferar in uicum uendentem tus et odores / et piper et quicquid chartis amicitur ineptis.*

Pour conclure, Horace rend un fervent hommage à Auguste – figure encadrante de l'Épître II, 1 – peut-être moins en tant qu'empereur qu'en qualité de *patronus* qui a tourné ses regards vers les nouveaux poètes latins et leur a fait don de ses faveurs. Il est celui à qui ces poètes doivent de jouir d'un statut privilégié dans le contexte de la Rome de la fin du I^{er} siècle avant J.-C. En filigrane, Horace semble vouloir montrer qu'en raison de sa valeur – reconnue et mise en avant par le premier des citoyens (*princeps*) qui lui a concédé le statut de premier (*primus*) parmi les *uates lyrici* latins – le souci de la reconnaissance de ses concitoyens ne le concerne plus directement : les louanges des plus *docti* parmi ses contemporains lui sont acquises et il ne doute pas du fait qu'il obtiendra celles de la postérité.

2. Horace, le poète éternel, et ses figures protectrices

2.1. Derrière la Muse, le prince : l'Ode IV, 3

Après avoir prié, en IV, 1, Vénus de ne plus raviver en lui des désirs éteints et de plutôt se diriger vers la maison de Paulus Maximus et après avoir exhorté, en IV, 2, Julie Antoine de célébrer, dans des vers épiques, Auguste qui revenait de Gaule après trois ans d'absence, le poète entreprend, en IV, 3¹³⁸⁶, de célébrer la puissance de sa poésie lyrique¹³⁸⁷, en invoquant sa protectrice, la Muse Melpomène :

*Quem tu, Melpomene, semel
nascentem placido lumine uideris,
illum non labor Isthmius
clarabit pugilem, non equus impiger
curru ducet Achaico
uictorem, neque res bellica Deliis
ornatum foliis ducem,*

1386 Cette ode a sans doute été écrite en 13 avant J.-C. Cf : O. Ricoux, Horace, *Odes*, *op. cit.*, p. 274.

1387 Dans le livre IV, nombreux sont les poèmes à prendre la poésie pour sujet et à célébrer son pouvoir. Nous pouvons citer, outre IV, 3, les *Carmina* IV, 2, IV, 6, IV, 8 et IV, 9.

*quod regum tumidas contuderit minas,
 ostendet Capitolio ;
 sed quae Tibur aquae fertile praefluunt
 et spissae nemorum comae
 fingent Aelio carmine nobilem*¹³⁸⁸.

Celui que toi, Melpomène, à sa naissance, tu auras regardé une seule fois d'un œil bienveillant, celui-là, le labour isthmique ne le fera pas briller au pugilat, un cheval infatigable ne le conduira pas, en vainqueur, sur un char achaique, les activités guerrières ne le pareront pas, général, des feuilles de Délos parce qu'il aura écrasé les menaces gonflées d'orgueil des rois, et ne le feront pas monter au Capitole ; mais les eaux qui coulent le long du fertile Tibur et les chevelures touffues des bois le rendront célèbre dans le chant éolien.

A. Cavarzere rappelle que, parmi les modèles potentiels d'Horace pour cette ouverture, les commentateurs ont reconnu Hésiode et les vers 81 *sqq.* de sa *Théogonie* ainsi que Callimaque avec, d'une part, l'épigramme de l'*Anthologie Palatine* 7. 525 [= *Epigr.* 21 Pf.], 5-6 et, d'autre part, deux vers du premier fragment de ses *Aitia* (I, 37-38 Pf.), qui reprennent presque à la lettre les deux vers finaux de ladite épigramme¹³⁸⁹. Mais l'héritage de cet *incipit* a longtemps été sujet à débat : E. Fraenkel pense que le modèle d'Horace est sans conteste le prologue des *Aitia*. Pour Köhnken, les deux vers de l'épigramme sont authentiques et ce sont eux qu'Horace avait sous les yeux lorsqu'il a composé l'*Ode* IV, 3. Syndikus, quant à lui, voit en Hésiode le modèle privilégié d'Horace, bien que cette imitation ait pu se faire par l'intermédiaire de Callimaque¹³⁹⁰. Afin d'éclairer la discussion, A. Cavarzere décide de reprendre ces différentes sources et de les confronter au texte horatien. Il commence avec les vers 81-83 de la *Théogonie* d'Hésiode :

ὄντινα τιμήσουσι Διὸς κοῦραι μέγαλοιο
 γεινόμενόν τε ἴδωσι διοτρεφέων βασιλίων,
 τῷ μὲν...

1388 Horace, *Carm.* IV, 3, v. 1-12.

1389 À la seule différence qu'on lit ὄμματι dans l'épigramme et ὄθματι dans le prologue des *Aitia*.

1390 CAVARZERE, A., *op. cit.*, p. 243. Il cite E. Fraenkel, *op. cit.*, p. 610 ; A. Köhnken, *Schlussspitze und Selbstdistanz bei Kallimachos*, *Hermes* 101, 1973, 425-441 : 439 et Syndikus, *op. cit.*, II, p. 314, n. 10.

celui qu'honorent les filles du puissant Zeus, celui, parmi les rois
nourris par Zeus, qu'elles regardent à sa naissance, à lui...

À la lecture de ces vers, il apparaît que le début du *Carmen IV*, 3 est un « *motto* » : Hésiode semble avoir, de façon assez claire, inspiré à Horace la structure syntaxique de son ouverture. On retrouve, dans les deux cas, la prolepse du pronom relatif en tête de vers : ὄντινα (v. 81) et *quem* (v. 1) ainsi que la reprise, deux vers plus bas, du démonstratif – τῷ (v. 83) et *illum* (v. 3) – qui relance la proposition. Enfin, la présence, en position similaire, du participe relatif à la naissance – γεινόμενόν (v. 82) et *nascentem* (v. 2) – achève de souligner la proximité des deux textes¹³⁹¹. Pour A. Cavarzere, la présence de ces vers de la *Théogonie* dans le *Carmen IV*, 3 n'a rien d'étonnant puisque Horace s'en était déjà inspiré pour la composition de l'*Ode III*, 1¹³⁹². Deux points essentiels distinguent toutefois les vers latins du propos hésiodique. Premièrement, chez Horace, la faveur de Melpomène est l'apanage des seuls poètes tandis que, dans la *Théogonie*, les Muses sont à l'origine aussi bien de la bonne gouvernance des rois que du bon chant des poètes¹³⁹³. Deuxièmement, chez Hésiode, les Muses honorent l'enfant qui vient de naître, alors que, dans le *Carmen IV*, 3, Melpomène regarde le nourrisson d'un œil bienveillant, mais ne l'honore pas : c'est le paysage de Tibur qui rend le poète *nobilis* (v. 10-12)¹³⁹⁴. De fait, il est fort probable qu'un modèle intermédiaire ait influencé Horace. Regardons d'abord du côté des derniers vers de l'épigramme de Callimaque :

ὁ μὲν κοτε πατρίδος ὄπλων
ἤρξεν, ὁ δ' ἤειπεν κρέσσονα βασκανίης.
οὐ νέμεσις. Μοῦσαι γὰρ ὄσους ἴδον ὄμματι παῖδας
μὴ λοξῶ πολιοῦς οὐκ ἀπέθεντο φίλους.

L'un commandait l'armée de la patrie, l'autre était un poète plus fort
que l'envie. Rien d'étrange : car ceux que les Muses ne regardent pas

1391 PASCUCCI, G., *Coscienza di poeta (Hor. Carm. 4, 3)*, RFIC 110, 1982, pp. 150-165 : 152. Pour le commentateur, un autre argument qui va dans le sens de l'attestation du modèle hésiodique est que le participe *nascentem* est par trop éloigné du παῖδας callimachéen, qu'il juge plus banal.

1392 CAVARZERE, A., *op. cit.*, p. 244.

1393 *Ibid.*

1394 PUTNAM, M. C. J., *op. cit.*, p. 71. Le critique souligne une troisième différence : dans les vers 91-92 de la *Théogonie*, Hésiode présente l'homme qui est honoré en mouvement, se déplaçant dans une assemblée qui le célèbre comme un dieu, tandis qu'Horace, au vers 22, dépeint le poète comme immobile, à la manière d'une statue que les passants montrent du doigt.

avec méfiance alors qu'ils sont enfants, elles ne les abandonnent pas, eux qui sont leurs amis, lorsqu'ils ont les cheveux blanchis par la vieillesse.

Dans cette épigramme, la faveur des Muses n'est encore effective ni pour la gloire militaire du père ni pour celle, littéraire, du fils. En revanche, elle l'est dans le prologue des *Aitia*. A. Cavarzere conclut donc en soulignant que c'est bien ce texte – et non l'épigramme – de Callimaque qui fait office de truchement entre Hésiode et Horace. Il ajoute que ce n'est guère surprenant au vu de l'influence qu'il exerce sur la poésie augustéenne depuis les *Églogues* de Virgile : sa présence, nous l'avons vu, traverse l'œuvre d'Horace et trouve son point d'aboutissement dans l'ouverture du *Carmen* IV, 15¹³⁹⁵. L'adaptation de la source callimachéenne comporte néanmoins trois changements notables. D'abord, Horace n'évoque pas la question de l'envie dans son « *motto* ». Celle-ci aura sa place plus tard dans le poème, au vers 16. Ensuite, l'expression *placido lumine* (v. 2) n'est pas une traduction du ὄμματι / ὄθματι... μὴ λοξῶ de Callimaque¹³⁹⁶. Ce regard oblique et méfiant, nous le rencontrons notamment dans les *Sermones* II, 5, 53, *limis [oculis]*, et dans les *Épîtres* I, 14, 37-38, *obliquo oculo*. À cet endroit de l'*Ode* IV, 3, cette image est laissée de côté, au profit de celle, plus positive, de la Muse qui pose sur le poète-enfant un regard empli de bienveillance. Enfin, Callimaque étire le temps depuis la naissance du poète jusqu'à sa vieillesse. Horace, comme Hésiode, se contente d'évoquer les premiers âges de la vie. Taire le crépuscule de l'existence est peut-être une manière pour le Romain de prolonger la réflexion de l'*Ode* IV, 1 et d'échapper à une forme de temporalité¹³⁹⁷.

Pour conclure sur cette question de l'imitation au seuil du *Carmen* IV, 3, nous rejoignons les dires de G. Pascucci : « la reinterpretazione della fonte primaria alla luce di una intermedia, più vicina ad Orazio, adegua la γνώμη alla nuova situazione, che si è sviluppata nel carme »¹³⁹⁸. Aussi pouvons-nous affirmer que la *contaminatio* – l'entrelacement des sources hésiodique et callimachéenne – qui marque l'ouverture de l'*Ode* IV, 3, dépasse le

1395 CAVARZERE, A., *op. cit.*, p. 245. Voir *supra*, pp. 307 *sqq.*

1396 Bien que Horace ne traduise pas *stricto sensu* le ἴδων ὄθματι...μὴ λοξῶ callimachéen, cette expression semble l'inspirer davantage que la simplicité du ἴδωσι hésiodique. Voir P. Fedeli et I. Ciccarelli, *op. cit.* [2008], p. 184.

1397 PUTNAM, M. C. J., *op. cit.*, p. 72.

1398 PASCUCCI, G., *op. cit.*, p. 154. A. Cavarzere précise que ce cheminement depuis Hésiode en passant par Callimaque est exactement le même que celui qu'on rencontre dans les premiers vers du *Carm.* III, 1.

cadre du simple *modello esemplare* et prend les dimensions d'un *modello codice*, inspirant pour l'ensemble du poème d'Horace.

Cet héritage littéraire place d'emblée le poème sous le signe de la puissance et de la dignité. La Muse Melpomène, que le poète appelait déjà de ses vœux au vers 16 du *Carmen* III, 30, est invoquée de façon solennelle, et son nom se trouve mis en valeur au cœur du glyconique. L'ampleur de la première phrase – qui se déploie sur douze vers, et occupe ainsi toute la première partie du poème – répond à la grandeur du sujet. La vocation de celui qui a vu la Muse se pencher sur son berceau se trouve retardée, pour mieux être valorisée. Comme il l'avait déjà fait dans l'*Ode* I, 1, 1-9 – adressée à Mécène et où il est question des Muses Euterpe et Polhymnie (v. 33) – Horace présente d'abord, par le recours à la priamèle, tout ce que le protégé de Melpomène n'est pas : il n'est ni un athlète corinthien qui s'est illustré au pugilat, ni un conducteur de char achaiïque qui a emporté la victoire lors d'une course, ni un général qui, pour avoir vaincu les rois ennemis, monte au Capitole en *triumphator*. Notons, avec P. Fedeli et I. Ciccarelli, que, dans les trois éléments négatifs de la priamèle, chacun des sujets est déterminé par un adjectif qui le suit directement : *labor Isthmius* (v. 3), *equus impiger* (v. 4) et *res bellica* (v. 6)¹³⁹⁹. Cette uniformité contribue assurément à mettre en valeur l'originalité de l'homme qui ne s'illustre pas dans ces domaines d'action, mais qui n'en tire pas moins une immense gloire. Une rupture survient au vers 10 – acmé du procédé rhétorique –, qui débute par la conjonction *sed* : celui qui bénéficie des faveurs de Melpomène tire sa célébrité des eaux et des bois qui coulent dans la région de Tibur. Bien que l'identité du favori de la Muse ne soit pas précisée dans la première partie de l'ode et que, contrairement au *Carmen* I, 1, le contraste entre le poète, dernier élément de la priamèle, et les activités qui ne sont pas les siennes ne soit pas initié par le pronom *me*, le lecteur comprend aisément que la perspective tend à se resserrer sur Horace. Ainsi est-ce le *locus amoenus*¹⁴⁰⁰ qui rend le poète illustre (*nobilem*, v. 12) dans le domaine du chant éolien. Le syntagme *Aeolio carmine* (v. 12) renvoie au *Lesboum barbiton* de l'*Ode* I, 1, 34 et à l'*Aeolium carmen* du poème III, 30, 13. Le tissage entre les éléments grecs et romains est aussi prégnant dans l'image du feuillage délien (*Deliis... foliis*, v. 6-7) qui viendra orner les tempes du *dux* romain – le vainqueur des rois superbes montant au Capitole –, tout autant que celles du protégé de la Muse. Dans l'*Ode* IV, 3, le couronnement du poète par Melpomène est effectif. Or, cela n'était pas le cas en I, 1 et

1399 FEDELI, P. et CICCARELLI, I., *op. cit.* [2008], p. 182.

1400 *Ibid.*, pp. 182-183.

en III, 30. Dans l'ode liminaire du livre I, son inscription parmi les poètes inspirés dépendait de la reconnaissance de ses vers, tout nourris de la poésie de Lesbos, par Mécène (*Quod si me lyricis uatibus inseres*, v. 35). Dans l'épilogue du premier recueil, Horace était sûr de son talent et de sa primauté dans la lyrique latine, mais il fallait encore que Melpomène descende vers lui afin de ceindre sa chevelure du laurier delphique (*Sume superbiam / quaesitam meritis et mihi Delphica / lauro cinge uolens, Melpomene, comam*¹⁴⁰¹, v. 14-16).

Tout ce développement suit un mouvement bien précis qui part de Corinthe – et de Grèce plus largement – pour passer par le Capitole, centre de Rome, avant de rejoindre Tibur. Le rythme haletant du vers rend bien compte de l'énergie qui se déploie dans les actions du pugiliste, du conducteur de char et du triomphateur. De fait, la quiétude du paysage de Tibur¹⁴⁰² – qui renvoie à celle de la Muse¹⁴⁰³ et de son *placidum lumen* (v. 2) – contraste avec ce qui précède et contribue encore à la distinction du poète. Certes, cela ne signifie pas que la poésie d'Horace ne possède aucun lien avec ce qu'il vient de mentionner. En effet, le *pugilis* et l'*equus impiger* (v. 4) évoquent le vers 17 (*pugilemue equomue*) de l'Ode IV, 2 dans laquelle Horace pindarise alors qu'il se défend d'avoir jamais tenté de rivaliser avec Pindare¹⁴⁰⁴. De même, la figure du *dux* qui monte au Capitole (v. 6-9) fait écho à César Auguste qui traîne, le long de la montée sacrée, les féroces Sygambres (*Caesarem, quandoque trahet ferocis / per sacrum cliuum merita decorus / fronde Sygambros*, IV, 2, 33-36)¹⁴⁰⁵. Toutefois, ces renvois au *Carmen* IV, 2 confirment que le lieu de prédilection pour que l'abeille du Matinus puisse composer ses *operosa carmina* (IV, 2, 31-32) est bel et bien Tibur¹⁴⁰⁶ et c'est à lui – et non pas à Rome¹⁴⁰⁷ – qu'Horace doit son inspiration, et donc sa renommée. Aussi le mouvement de la Grèce à Rome puis de Rome à Tibur mime-t-il le passage du corps à l'esprit, de l'énergie physique requise pour le pugilat, la course de chars ou encore les travaux guerriers à la tranquillité de l'esprit nécessaire à l'écriture poétique¹⁴⁰⁸. Et

1401 La proximité entre les deux poèmes est encore accrue par la présence du nom *comae* en IV, 3, 11 et de *comam* en III, 30, 16.

1402 *Cf.* : Horace, *Carm.* I, 7, II, 6 et III, 29.

1403 Pour l'association des Camènes et de Tibur, voir *Carm.* III, 4, 23.

1404 Voir *supra*, pp. 138 *sqq.*

1405 PUTNAM, M. C. J., *op. cit.*, pp. 65-66.

1406 *Ibid.*, p. 66 : « In the preceding ode, the Horatian artisan-bee occupies itself sculpting *operosa carmina* at Tibur. In the present poem, though Aeolian song marks the speaker's prestige, it remains itself crafted by inspiring landscape. Melpomene and Aeolia suggest the speaker's Greek heritage, but it is an Italian setting that actually molds Horace into an artifact ».

1407 *Cf.* : Horace, *Epist.* I, 7, 44-45.

1408 PUTNAM, M. C. J., *op. cit.*, p. 68 : « If, then, the move from Corinth to Rome blends game with reality, the change from Rome to Tibur postulates the still grander leap from body to spirit, from the physicality of Greco-Roman competitive energies expended under the public glare to the poet about his equally Greco-Roman work of contemplation and writing [...] ».

la modestie de ce lieu n'appelle en rien celle du poète. Rappelons que cette longue période où il se différencie des autres Romains par ses mots, et non par ses actes¹⁴⁰⁹, s'achève sur la mention de sa *nobilitas* (v. 12).

Contre toute attente, un retour à la Ville s'opère à partir du vers 13 :

*Romae principis urbium
dignatur suboles inter amabilis
uatum ponere me choros,
et iam dente minus mordeor inuido.
O testudinis aureae
dulcem quae strepitum, Pieri, temperas,
o mutis quoque piscibus
donatura cycni, si libeat, sonum,
totum muneris hoc tui est,
quod monstror digito praetereuntium
Romanae fidicen lyrae ;
quod spiro et placeo, si placeo, tuum est¹⁴¹⁰.*

Les enfants de Rome, première des villes, jugent digne de me donner place parmi les aimables chœurs des poètes inspirés, et déjà je suis moins mordu par la dent de l'envie. Ô toi, Piéride, qui modules un doux bruit sur ta lyre dorée, toi qui ferais don, même aux poissons muets, de la voix du cygne, si tu en avais envie, tout ceci est le fait de ta faveur : que je sois montré du doigt par les passants comme le poète qui fait vibrer la lyre romaine, que je sois animé du souffle divin et que je plaise, si je plais, c'est le fait de ta faveur.

La mention du « je » poétique – qui apparaît pour la première fois au vers 15 – accompagne cet ancrage dans le paysage de Rome. Le temps et l'espace ne sont plus à l'inspiration et à la composition poétiques qui requéraient le calme et la solitude des eaux et des bocages tiburiens. Désormais, les vers n'appartiennent plus au poète, mais sont entre les mains des lecteurs de Rome qui daignent l'inscrire dans les rangs aimables des *uates* (*inter*

1409 *Ibid.*

1410 Horace, *Carm.* IV, 3, v. 13-24.

amabilis / uatum ponere me choros, v. 14-15). Se lit ici un nouvel écho à l’*Ode* I, 1, 35 – *Quod si me lyricis uatibus inseres* –, mais on note une évolution dans le statut du poète : alors qu’il attendait, au seuil de son premier recueil lyrique, l’approbation de Mécène, son *patronus*, il jouit à présent de celle de la *suboles Romae* (v. 13-14). Lorsqu’il évoque les *chori uatum*, Horace a sans doute en tête le poème final du second livre d’*Élégies* de Propertius. Le poète élégiaque y dresse en effet une liste de prédécesseurs poétiques – qui va de Varron de l’Aude jusqu’à Gallus –, avant de conclure¹⁴¹¹ :

*Cynthia quin etiam uersu laudata Properti,
hos inter si me ponere Fama uolet*¹⁴¹².

Bien plus, Cynthia a été louée dans les vers de Propertius, si la
Renommée veut bien m’accorder une place parmi ces poètes.

En outre, le terme *choros* renvoie probablement aux Jeux Séculaires et à la composition du *Carmen Saeculare* qui, quatre ans plus tôt, a élevé Horace au rang de poète officiel du principat. Puisque Rome est qualifiée de *princeps urbium* (v. 13), ce passage le présente comme un *uates* au sommet de sa gloire.

Sa renommée, le poète la doit à la Piéride (v. 18), elle qui donnerait, si telle était son envie, aux poissons muets (*mutis piscibus*, v. 19) la voix du cygne (*cycni*, v. 20)¹⁴¹³, oiseau cher à Apollon et à ses Muses. L’image du cygne fait écho aux *Odes* II, 20 et IV, 2 : Melpomène offre au poète de composer des chants aussi dignes d’être loués et de connaître l’immortalité que ceux de Pindare. C’est grâce à elle qu’Horace est considéré comme le *Romanae fidicen*¹⁴¹⁴ *lyrae* (v. 23). La désignation de Melpomène et celle du poète intègrent des termes grecs dans un contexte romain : il s’agit sans doute de rappeler – comme il l’avait déjà fait dans le syntagme *Aelio carmine* (v. 12) – la double-inspiration qui constitue l’essence de sa poésie lyrique.

Notons que, dans ces vers, le poète est le sujet de verbes à la voix passive : *mordeor* (v. 16) et *monstror* (v. 22). Grâce aux faveurs de la Muse, il n’est plus l’objet des morsures de

1411 PUTNAM, M. C. J., *op. cit.*, p. 73.

1412 Propertius, II, 34, v. 93-94.

1413 P. Fedeli et I. Ciccarelli (*op. cit.*, [2008], p. 198) précisent que la structure du vers 20 (une apodose introduite par un participe, suivie d’une protase soutenant l’hypothèse) est analogue à celle qu’on rencontre chez Propertius en I, 15, 27-28 : *dolitura... / si quid... inciderit*.

1414 Cf. : Horace, *Carm.* IV, 6, 25 et *Epist.* I, 19, 32-33.

l'envie¹⁴¹⁵. En revanche, il devient celui des regards de la foule qui, sur son passage, le pointe du doigt en signe de reconnaissance. Là encore, Horace se fait l'héritier de Properce, non seulement dans l'image de l'envie écartée :

*At mihi quod uiuo detraxerit inuida turba
post obitum duplici faenore reddet Honos*¹⁴¹⁶ ;

mais ce que la foule envieuse m'a retiré de mon vivant, après ma mort, l'Honneur me le rendra avec un double intérêt ;

mais aussi dans celle de la reconnaissance de Rome :

*Meque inter seros laudabit Roma nepotes :
illum post cineres auguror ipse diem*¹⁴¹⁷.

Rome me louera tardivement, parmi ses petits-fils : je prédis moi-même ce jour qui surviendra après que j'aurai été réduit en cendres.

Une différence majeure éloigne toutefois Horace de Properce : le poète lyrique peut jouir de la disparition de l'envie aussi bien que de sa célébrité de son vivant, alors que le poète élégiaque dit que cela n'advient qu'après sa mort. Il est d'ailleurs remarquable que, dans le *Carmen* IV, 3, le terme *praetereuntium* occupe la moitié de l'asclépiade mineur (v. 22) : les passants semblent s'attarder sur le poète lorsqu'ils le rencontrent dans la rue. Peut-être est-ce de bon augure pour sa réputation dont la pérennité paraît assurée. Le poète n'a donc pas de prise sur sa renommée. Il n'en avait que sur la composition de ses vers que lui inspirait le paysage de Tibur. Désormais, il s'en remet totalement à sa Muse.

Melpomène est une figure encadrante de ce poème. Elle est invoquée par le poète dès le début de l'ode et les vers 17 à 24 sont entièrement tournés vers elle. P. Fedeli et I. Ciccarelli parlent de « Ringkomposition »¹⁴¹⁸. La gratitude envers la Muse est à son apogée dans la disposition chiasmatisque des vers 21-24. Le poète débute son propos par un constat global

1415 Cf. Callimaque, *Aitia* I, 1, 37-38. Plus tard, Ovide reprendra cette image dans les *Trist.* IV, 10, 123-124.

1416 Properce, *Élégies* III, 1, v. 21-22. Ce poème est sans conteste une source à laquelle Horace puise son inspiration : il débute en effet par une adresse aux Mânes de Callimaque, qui avait déjà dû influencer le poète élégiaque, notamment sur l'image de l'envie. Il y est aussi question « des chants de la Grèce » et, enfin, des Muses.

1417 Properce, *Élégies* III, 1, v. 35-36.

1418 FEDELI, P. et CICCARELLI, I., *op. cit.*, [2008], p. 177.

totum muneris hoc tui est (v. 21) qu'il précise ensuite par les deux propositions déclaratives introduites par *quod* (v. 22 et 24)¹⁴¹⁹. Les derniers mots de l'ode – *tuum est* – renvoient au vers 21 et insistent sur l'obligation du poète à l'égard de sa Muse. Alors que les *Carmina* I, 1 et III, 30 étaient marqués par l'omniprésence de l'*ego* du poète qui cherchait encore à s'affirmer, l'*Ode* IV, 3 cède volontiers la place au *tu*. Le changement de statut qui s'est opéré pour Horace entre 23 et 13 avant J.-C. – et surtout depuis -17 – a fait naître en lui une fierté inaltérable. Il est celui vers qui tous les regards convergent, celui que Rome reconnaît et dont elle souligne la valeur. Aussi le *Carmen* IV, 3 est-il l'occasion pour lui de se faire plus discret et de rendre hommage à sa protectrice. Il est évident qu'en tel contexte les expressions *si libeat* (v. 20) et *si placeo* (v. 24) – qui occupent toutes deux la même position dans l'asclépiade – sont teintées d'ironie : le poète a prouvé combien la Muse l'a comblé de ses faveurs. Toutefois, le vers 24 – *quod spiro et placeo, si placeo*¹⁴²⁰, *tuum est* – ne manque pas de nourrir le propos d'Horace : comme le rappelle M. C. J. Putnam, la juxtaposition des verbes *placeo* et *spiro* se rencontre souvent en contexte érotique¹⁴²¹. *Spiro* – que nous avons traduit par « que je sois animé du souffle divin » – est utilisé en deux autres endroits dans le livre IV des *Odes* et a toujours à voir avec l'amour. En IV, 9, 10-12 (*spirat adhuc amor / uiuuntque commisi calores / Aeoliae fidibus puellae*), il est question de l'amour de Sappho qui respire encore et des ardeurs toujours vivantes qu'elle confie à sa lyre. En IV, 13, 19 (*quae spirabat amores*), le poète interroge Lycé : où est passée sa beauté d'antan qui respirait les amours ? Mais, dans l'*Ode* IV, 3, ce n'est pas à un amour physique, charnel¹⁴²² qu'est lié le verbe *spiro*. Il renvoie peut-être à la forme la plus élevée de l'*eros* qui soit : le plaisir de l'âme, de l'esprit. C'est ce que le syntagme *inter amabilis uatum choros* proposait de lire, de façon proleptique, aux vers 14-15 : les vers ont été inspirés au poète grâce à sa Muse aimante et c'est à elle qu'il doit l'affection que lui témoigne la *suboles Romae*¹⁴²³. Aussi sa *dignitas* et l'éternité qui lui est promise sont-elles les *munera* qu'il a reçus de Melpomène, Muse pour laquelle il a un attachement particulier.

1419 Ces vers dans lesquels on lit l'importance de la Muse dans la vie du poète ont vraisemblablement inspiré Ovide et ses *Trist.* IV, 10, 115-177 et 121-122.

1420 FEDELI, P. et CICCARELLI, I., *op. cit.*, [2008], p. 202 : le verbe *placeo* appartient, à l'origine, au langage scénique et renvoie au succès que la comédie rapporte à son auteur.

1421 Cf. : Horace, *Carm.* III, 7, 24-26.

1422 En IV, 1, le poète avait commencé par mettre cet amour charnel à distance avant d'y céder en fin d'ode – du moins dans son imagination.

1423 PUTNAM, M. C. J., *op. cit.*, pp. 69-70.

Nous souhaiterions ajouter un élément à cette analyse. En effet, si l'on excepte les premiers vers de l'ode qui concernent directement et exclusivement la Muse, plusieurs indices nous conduisent à penser que le *tu* – présent à deux reprises, à travers les formes *tui* (v. 21) et *tuum* (v. 24) – désigne un double-destinataire. À nos yeux, le *Carmen* IV, 3 serait l'occasion, pour le poète, d'exprimer sa gratitude non seulement à l'égard de Melpomène, mais aussi, sur le mode allusif, envers Auguste. Cette interprétation nous semble permise par la proximité de ce poème avec les *Odes* IV, 4 et IV, 5 : dans l'une, le *uates* célèbre les exploits de Drusus qui s'est rendu vainqueur des Vindélices et qui a reçu en héritage les qualités de son beau-père, Auguste ; dans l'autre, il rend hommage à l'empereur dont les *res gestae* ont fait renaître à Rome un nouvel âge d'or. Aussi la présence du *princeps* paraît-elle se dessiner progressivement. Discrète d'abord, elle darde ses rayons dans les poèmes suivants.

Dans l'*Ode* IV, 3, le premier terme – qui occupe d'ailleurs plus de la moitié du vers 9 – à évoquer l'empereur serait *Capitolio*. Nous l'avons vu, le Capitole est le symbole métonymique de l'éternité de Rome¹⁴²⁴. Il est le centre politique et religieux¹⁴²⁵ de la Ville et ainsi, l'un des lieux privilégiés des *negotia* du prince.

Quelques vers plus bas, un autre élément topographique attire particulièrement notre attention : *Romae principis urbium / suboles* (v. 13-14). L'adjectif *princeps*, mis en évidence au cœur du glyconique, rappelle le titre d'Auguste : n'est-il pas le *princeps*, le premier des citoyens de Rome chargé de diriger les affaires publiques ? N'est-il pas en cela le premier des enfants de Rome, elle-même première des villes ? Puisque les parallèles entre IV, 3 et III, 30 sont nombreux, nous pouvons dire qu'Horace doit son statut de *princeps* (III, 30, 13), sa prééminence dans le domaine de la lyrique latine, en partie à Auguste qui l'a comblé de ses faveurs. Le poète semble ici associer les primautés politique et poétique, toutes deux porteuses d'éternité. L'hommage à Melpomène lui permettrait, de façon sous-jacente et sans risquer d'être taxé de flagornerie, de remercier Auguste d'avoir fait de lui son poète officiel.

C'est le vers 18 qui contient sans conteste les arguments les plus probants pour notre démonstration. Le poète s'adresse de nouveau à la Muse par une apostrophe soulignant ses origines grecques : *Pieri*. Or, Horace avait déjà employé l'adjectif *Pierius* pour qualifier la grotte dans laquelle César venait se délasser après des campagnes militaires harassantes :

1424 Voir *supra*, pp. 284 *sqq.*

1425 *Cf.* : Horace, *Carm.* III, 30, 8-9.

*Vos Caesarem altum, militia simul
 fessas cohortes abdidit oppidis,
 finire quaerentem labores
 Pierio recreatis antro ;*¹⁴²⁶

Vous, dès que le grand César a fait se retirer dans les places fortes ses cohortes épuisées par les campagnes guerrières et qu'il cherche à mettre un terme à ses travaux, vous le remettez sur pied dans l'ancre du mont Piérus.

Cette association des Muses et d'Auguste en tant que lettré¹⁴²⁷ rend pertinent, en IV, 3, le rapprochement entre Melpomène et le prince, tous deux protecteurs du poète. En outre, le verbe *temperas*, juxtaposé au vocatif *Pieri*, accroît encore la possibilité de superposition des figures de la Muse et du *princeps*. En effet, au vers 18, il désigne l'action de la Piéride qui module un doux bruit sur sa lyre dorée¹⁴²⁸ – *dulcem quae strepitum, Pieri, temperas*. Mais c'est aussi un verbe utilisé par Horace pour définir la manière dont Jupiter et, par analogie, Auguste, régissent le monde. Nous en voulons pour preuve le vers 45 du *Carmen* III, 4 où il est question de l'action du dieu des dieux qui règle la terre inerte et la mer battue par les vents : *qui terram inertem, qui mare temperat / uentosum*. Au vers 66, le poète évoque, dans un propos gnomique, la force bien réglée des dieux : *uim temperatam*. En I, 12, 14-16, Horace dépeint l'action du dieu souverain qui gouverne les affaires humaines et divines et qui règle, par la variété des heures, la mer, la terre et le monde : *qui res hominum ac deorum, / qui mare ac terras uariisque mundum / temperat horis*. Cette même ode s'achève sur le tableau d'Auguste gouvernant équitablement, en qualité d'adjoint de Jupiter, le monde en liesse : *te minor laetum reget aequus orbem* (I, 12, 57). Bien que le prince voie son pouvoir qualifié d'*aequus*, et non de *temperatus*, sa position de second donne à entendre au lecteur que ce sont les préceptes jupitériens de tempérance et de justice qu'il met en œuvre dans sa façon de diriger¹⁴²⁹. Les actions de la Muse et du *princeps* suivent donc la même ligne de conduite et leur conjugaison profite au poète.

Enfin, l'adjectif *Romanae* (v. 23) – qui fait écho aux noms *Capitolio* (v. 9) et *Romae* (v. 13) – achève d'entériner l'idée que les allusions à l'empereur parcourent l'Ode IV, 3.

1426 Horace, *Carm.* III, 4, v. 37-40.

1427 Voir *supra*, pp. 404 *sqq.*

1428 *Cf.*: Horace, *Epist.* I, 19, v. 28-29.

1429 Voir *supra*, pp. 343 *sqq.*

L'*Vrbs* est le lieu central de l'exercice du pouvoir augustéen. Il est aussi celui de la reconnaissance et de la célébration du *uates*. Tibur était propice à l'inspiration et à l'écriture poétiques, mais c'est à Rome que le poète reçoit les honneurs qui lui sont dus. L'une des explications à cela réside dans le lien unissant la Ville et son prince. Évoquer Rome et sa reconnaissance envers le poète, c'est dire, en filigrane, sa gratitude à l'égard du *patronus* qui a insufflé cette reconnaissance.

Pour conclure, le *Carmen* IV, 3 est d'abord un poème sur la grandeur de la poésie. Hésiode et Callimaque – qui ont inspiré à Horace son « *motto* » – sont rejoints par Properce et confèrent une *auctoritas* au propos du poète lyrique : celui que la Muse favorise à la naissance composera des vers qui le rendront illustre. Toutefois, le cas d'Horace est original : c'est de son vivant que sa poésie – qui associe éléments grecs et romains – est célébrée et que lui, son créateur, se voit donner rang parmi le cortège des poètes inspirés. Dans cette ode se lit toute la fierté du poète qu'on voit « s'épanouir dans sa réussite sociale, se féliciter qu'on le montre du doigt dans la rue, recevoir avec satisfaction l'hommage de ses confrères »¹⁴³⁰. Son succès ne dépend plus ni de l'approbation de Mécène (I, 1, 35) ni du couronnement de Melpomène (III, 30, 15-16) : il est là, réel. Alors que, au début de son deuxième recueil d'*Odes*, il fuyait les amours charnels (IV, 1) et qu'il se défendait de s'adonner à l'*aemulatio Pindari* (IV, 2), le poète se dépeint dorénavant comme jouissant de l'*amor* de sa Muse et de Rome et comme un *uates* aussi digne de gloire que le cygne de Dircé. L'*Ode* IV, 3 est donc aussi un poème sur la reconnaissance. Puisque l'éternité lui est assurée, le poète peut s'effacer discrètement afin de témoigner sa gratitude envers ses protecteurs : Melpomène d'une part et, nous le croyons, Auguste¹⁴³¹ d'autre part. Il doit à sa Muse, en amont, de lui avoir donné un souffle poétique. Il doit à Auguste, en aval, d'être devenu la voix lyrique de Rome.

1430 PERRET, J., *op. cit.*, p. 169.

1431 *Cf.*: Ovide, *Trist.* V, 9, 20.

2.2. « Le couronnement personnel d'Horace »¹⁴³² par Apollon et Auguste : l'Ode IV, 6

Composé en 17 avant J.-C., le *Carmen* IV, 6 est contemporain du *Chant Séculaire* et, pour O. Ricoux, en constitue « comme une préface »¹⁴³³. Tous deux sont d'ailleurs écrits dans le même mètre : la strophe sapphique. L'Ode IV, 6 est avant tout un hymne à Apollon qui propose un double-portrait du dieu : des vers 1 à 24, nous sommes face à Apollon *uindex*, défenseur du peuple troyen dont les Romains sont les descendants. Puis des vers 25 à 44, nous assistons à la glorification du génie lyrique d'Horace, poète inspiré par Apollon *fidicen* et *Agyieus*, qui donne ses recommandations pour le *Carmen Saeculare*. Si ce poème est l'occasion, pour le *uates*, de dire sa gratitude envers le dieu tutélaire de sa poésie, il touche aussi, selon nous, un autre de ses protecteurs : Auguste.

C'est avec majesté et solennité que débute l'hymne :

*Diue, quem proles Niobea magna
uindicem linguae Tityosque raptor
sensit et Troiae prope uictor altae
Phtius Achilles*¹⁴³⁴

Dieu, ils ont éprouvé ta vengeance sur une langue orgueilleuse, les enfants de Niobé, Tityos le ravisseur et, déjà presque vainqueur de la haute Troie, le Phtien Achille.

1432 D. Molinari use de cette expression pour qualifier la façon dont Horace a vécu le *Carmen Saeculare* (*op. cit.*, p. 230) : « L'ode IV, 6 enfin reprend quasiment tous les thèmes déjà abordés, en étroite relation avec l'écriture du *Chant Séculaire*, qui fut, selon toute apparence, vécu par Horace comme un couronnement personnel ». Nous la lui empruntons afin de désigner, par analogie, la fierté du poète qui se déploie dans le *Carmen* IV, 6 et, en particulier, dans ses derniers vers.

1433 RICOUX, O., *Horace, Odes, op. cit.*, p. 289.

M. Schilling (*op. cit.*, p. 386) indique, quant à elle : « Bien qu'elle ne fût pas l'objet d'une performance publique et qu'elle fût sans doute composée lors des répétitions du *Carmen Saeculare*, l'ode n'est pour autant ni un *memento*, ni un commentaire de la cérémonie de 17 av. J.-C, ni même un second chant séculaire, conçue, pour être chantée, uniquement dans l'imagination du poète. Sa dimension publique est indéniable, de même qu'il ne viendrait plus à l'idée de personne de considérer le chant séculaire uniquement comme une partie du rite. »

1434 Horace, *Carm.* IV, 6, v. 1-4.

Le vocatif *Diue* sur lequel s'ouvre l'*euocatio* du dieu rapproche d'emblée Apollon d'Auguste : l'éloge de IV, 5 en l'honneur du *princeps* commence en effet par la formule *Diuis orbe bonis*. Il est suivi du pronom relatif hymnique *quem* qui guide le lecteur vers l'allusion à un premier récit mythique : celui de Niobé et de ses enfants¹⁴³⁵. L'épithète *uindicem* (v. 2) revêt une fonction proleptique puisqu'elle est annonciatrice de la vengeance d'Apollon à l'encontre de Tityos – dont Horace ne proposera qu'une brève évocation – et d'Achille, vengeance qui sera, quant à elle, développée avec ampleur et emphase des vers 3 à 24¹⁴³⁶. Le premier micro-récit mythologique concerne donc Niobé : fille de Tantale, elle est l'épouse d'Amphion, roi de Thèbes. Ayant eu de lui quatorze enfants, elle s'était vantée d'être supérieure à Latone qui n'en avait eu que deux, Apollon et Diane. Elle fut donc punie – pour avoir usé d'une *magna lingua*, pour avoir parlé à tort et à travers de façon orgueilleuse – à voir ses sept filles et sept garçons tués par Diane et Apollon. Ovide raconte, dans ses *Métamorphoses* VI, 125 *sq.*, qu'elle fut changée en rocher destiné à pleurer lors de la saison d'été. Vient ensuite le tour de Tityos qui fut tué par Apollon pour avoir offensé sa mère, Latone. Aux Enfers, il est condamné à avoir le foie dévoré par deux vautours. L'évocation du Géant ne manque pas de rappeler – du moins au lecteur connaisseur de l'œuvre d'Horace – la participation du dieu à la gigantomachie que le poète dépeint aux vers 61-64 de l'*Ode* III, 4 et la victoire de la *uis temperata* (v. 66) des Olympiens « sur la sauvagerie et la barbarie » des Géants¹⁴³⁷. Bien que ces deux mythes soient simplement mentionnés par Horace, ils évoquent selon nous quelque chose dans l'esprit de tous ses lecteurs, y compris non *docti*. En effet, Apollon occupe une place centrale dans l'idéologie augustéenne. Trois statues renvoyant au premier mythe évoqué ornaient le temple d'Apollon Palatin : celles du dieu, de sa mère et de sa sœur. Les portes du temple offraient d'ailleurs une représentation du meurtre des Niobides¹⁴³⁸. C'est donc un mythe que les Romains connaissent et tous sont à même de comprendre la portée des vers du poète, quand bien même ceux-ci ne seraient qu'allusifs. En outre, tous ses contemporains savent qu'Auguste préfère que ce soit l'épiclèse *uindex* qui revienne à Apollon – dieu tutélaire de Rome avec lequel il nourrit une proximité de plus en plus importante¹⁴³⁹ – et non *Vltor*, qu'il réserve à Mars.

1435 Cf : Properce, II, 31, 14.

1436 SCHILLING, M., *op. cit.*, pp. 387-388.

1437 *Ibid.*, p. 390.

1438 FEENEY, D., *op. cit.* [2016], p. 307.

1439 SCHILLING, M., *op. cit.*, pp. 388-389. Elle rappelle que Properce, dans son *Élégie* IV, 6 – contemporaine de l'*Ode* IV, 6 horatienne – emploie cette épithète pour désigner Apollon Délien qui vient prêter main forte à Octave lors de la bataille d'Actium (v. 27, *cum Phoebus linqens stantem se uindice Delon*) avant de l'attribuer au futur *princeps* (v. 41-42, *Solue metu patriam, quae nunc te uindice freta / imposuit prorae*

Notons que le point de vue du poète tend à se resserrer, dans la première strophe, sur Apollon *uindex* : d’abord, le mythe de Niobé convoque Apollon, Diane et Latone ; ensuite, celui de Tityos ne concerne plus qu’Apollon et sa mère. Enfin, le troisième récit – celui de l’affrontement entre le dieu et Achille à Troie – est marqué par la seule intervention d’Apollon¹⁴⁴⁰ :

[...] Phtius Achilles,

*ceteris maior, tibi miles impar,
filius quamuis Thetidis marinae
Dardanas turris quateret tremenda
cuspide pugnax.*

*Ille mordaci uelut icta ferro
pinus aut impulsus cupressus Euro
procidit late posuitque collum in
puluere Teucro ;*

*ille non inclusus equo Mineruae
sacra mentito male feriatos
Troas et laetam Priami choreis
falleret aulam ;*

*sed palam captis grauis, heu nefas, heu !
nescios fari pueros Achiuis
ureret flammis, etiam latentem
matris in aluo,*

*ni tuis flexus Venerisque gratae
uocibus diuom pater adnuisset
rebus Aeneae potiore ductos*

publica uota tuae).

1440 FEENEY, D., *op. cit.* [2016], p. 307.

*alite muros*¹⁴⁴¹.

[...] le Phtien Achille, soldat plus grand que tous, mais pour toi, adversaire inégal, bien que, fils de la marine Thétis, il ébranlât, l'acharné, avec sa lance effrayante, les tours dardaniennes. Celui-là, à l'instar du pin frappé par la morsure du fer ou d'un cyprès renversé par l'Eurus, s'écroula de tout son long et laissa son cou reposer dans la poussière troyenne ; celui-là n'était pas du genre à s'enfermer dans le cheval, offrande mensongère à Minerve et à se glisser, en catimini, dans les malheureuses fêtes des Troyens et dans le palais joyeux de Priam, empli de danses ; mais, accablant aux ennemis pris au grand jour, il eût, hélas, sacrilège, hélas ! brûlé dans les flammes achéennes les enfants ignorant encore l'art de parler, et même celui caché dans le ventre de sa mère, si, fléchi par tes prières et par celles de l'aimable Vénus, le père des dieux n'avait pas accordé à la fortune d'Énée des murs tracés sous de meilleurs auspices.

Ce développement sur la figure d'Apollon, aux prises avec Achille, dont la mort retarde la chute de la ville de Troie est tout nourri de vers homériques et pindariques¹⁴⁴². Depuis R. Heinze¹⁴⁴³ et G. Pasquali¹⁴⁴⁴, tous les commentateurs s'accordent à dire que les vers 3-24 de l'*Ode* IV, 6 d'Horace s'inspirent du *Péan* VI, et particulièrement des vers 79-104, de Pindare – chanté lors des fêtes des Théoxénies à Delphes et adressé à la divinité Pytho –, lui-même héritier des épopées d'Homère. Si Horace puise à ces deux sources qui relèvent du *modello codice*, il les adapte néanmoins à son propos dont les accents sont éminemment romains et ancrés dans son époque. Ainsi, sous le stylet d'Horace, « à l'Apollon ἑκατος d'Homère et ἑκαβόλος de Pindare succède l'Apollon *uindex* »¹⁴⁴⁵.

Les vers 5 à 8 soulignent la puissance d'Achille au combat : en témoignent le comparatif *ceteris maior* (v. 5) – qui fait écho au *Troiae prope uictor altae* du vers 3 –, le verbe *quateret* (v. 7) et les adjectifs *pugnax* (v. 8) et *tremenda* (v. 7). Le groupe nominal

1441 Horace, *Carm.* IV, 6, v. 4-24.

1442 D. Feeney (*op. cit.*, [2016], pp. 305-306) s'appuie sur le commentaire d'A. Barchiesi (*op. cit.* [1996], pp. 8-11) et mentionne, en horizon, un autre modèle potentiel pour le *Carmen* IV, 6 d'Horace : l'élégie platéenne (11, 1-12 W.) de Simonide de Céos qui, à l'instar du *Péan* VI de Pindare, doit beaucoup au livre XXIV de l'*Odyssee* en ce qui concerne la mort et les funérailles d'Achille.

1443 BARCHIESI, A., *op. cit.* [1996], p. 9.

1444 *Ibid.*, p. 8. Le critique cite les propos de G. Pasquali (1964, p. 755) : « Questo carme mi sembra il più felice fra i pindarici, quello in cui meno si avverte il dissidio tra gli spiriti pindarici e il *Lesbius pes* : fra tutti esso è a me il più caro ».

1445 SCHILLING, M., *op. cit.*, p. 388.

tremenda cuspidē (v. 7-8) peut être considéré comme une hypallage : plus que la lance, c'est le bras d'Achille qui effraie les Troyens et fait trembler leurs murailles. Ses qualités exceptionnelles, Achille les doit assurément à son *genos*, rappelé et mis en valeur par l'homéotéleute du vers 6 : *filius quamuis Thetidis marinae*. Ce rappel appuie encore la dimension hymnique du *carmen*. Enfin, la grandeur du soldat se lit dans l'emploi du démonstratif laudatif *ille*, en anaphore aux vers 9 et 13. Cependant, malgré ses talents, le guerrier grec ne peut rien contre Apollon : il est un *miles impar* (v. 5) pour le dieu. Du point de vue de l'argumentation, il y a un effet de surprise : alors que le poète présente, dans un éloge très poussé, le guerrier grec comme supérieur, cette mention de son incapacité à rivaliser avec Apollon a quelque chose de décevant.

Lorsqu'il compose la deuxième strophe de IV, 6, Horace a probablement en tête les vers 447-448 du chant XX de l'*Iliade*, dans lesquels Apollon dérobe avec facilité Hector, l'adversaire d'Achille, derrière une épaisse vapeur, alors qu'ils étaient en plein combat¹⁴⁴⁶. Peut-être la prééminence d'Apollon dans la bataille est-elle une manière pour le poète de dire, en filigrane, la supériorité militaire d'Auguste, d'abord sur les adversaires de la République – et sur Marc-Antoine en tête – et ensuite sur les ennemis de l'empire, jusqu'à la mise en place de la *Pax Augusta*. À l'image d'Apollon, Auguste serait ainsi présenté comme le *uindex*, d'une part, de César et de la *res publica* et, d'autre part, de Rome et de son empire.

Homère ne décrit pas directement la mort d'Achille dans l'*Iliade*¹⁴⁴⁷. Ce sont donc vraisemblablement les vers 79-86 du *Péan* VI de Pindare dont Horace s'inspire pour la troisième strophe du *Carmen* IV, 6. Les vers 9-10 reposent toutefois sur une comparaison homérique : celle des guerriers qui s'effondrent sur le champ de bataille, tels de grands arbres que les bûcherons abattent. Aussi pensons-nous, à leur lecture, aux vers 382 *sqq.* de l'*Iliade* XVI et à la chute de Sarpédon, frappé par Patrocle, ou encore aux vers 314 *sq.* où Hector, qui vient d'être blessé, est comparé à un chêne foudroyé. Si ces comparaisons sont développées chez le poète épique, le poète lyrique propose, quant à lui, une image condensée de l'effondrement d'Achille¹⁴⁴⁸. Dans les vers 9-12, le mouvement descendant du guerrier achéen qui s'effondre puis s'étend sur le sable troyen (*procidit late posuitque collum in / puluere*

1446 Horace pense sans doute également aux vers 6 *sqq.* du chant XXI de l'*Iliade* qui montrent les Achéens – et en tête, Achille – lutter contre le fleuve Xanthe : le vers 26 de l'*Ode* IV, 6 viendra expliciter les liens existant entre Apollon et lui.

1447 L'*Iliade* comporte uniquement deux allusions à la mort du guerrier achéen en XIX, 410-417 et en XXII, 358-360. Dans la première, Apollon le tue lui-même, tandis que dans la seconde, le dieu le fait périr par l'intermédiaire de Paris.

1448 SCHILLING, M., *op. cit.*, p. 392.

Teucro, v. 11-12) contraste avec la verticalité des murailles de la haute ville de Troie (*Troiae altae*, v. 3) qui résiste encore, pour un temps du moins, à la menace grecque. Notons le jeu sur les sonorités, avec l'allitération en [p] qui s'étend des vers 10 à 12 et qui mime la chute du Péléide : *pinus aut impulsus cupressus Euro / procidit late posuitque collum in / puluere Teucro*¹⁴⁴⁹. Ces vers font certainement écho à l'*Odyssée* XXIV, 39-40 qui présentent Achille et Agamemnon se rencontrant aux Enfers. L'Atride se souvient alors de la mort du fils de Pélée, tombé dans la poussière troyenne, et des rites funéraires qui lui ont été rendus¹⁴⁵⁰. Aux yeux des Romains, que Troie soit le tombeau d'Achille, alors qu'il a tant de fois fait trembler ses remparts, relève à n'en pas douter de l'ironie du sort.

Dans la quatrième strophe, Achille revêt encore l'*ethos* d'un adversaire de qualité. Il n'est pas un Ulysse qui cherche à manipuler ses ennemis par la parole. Ce n'est donc pas pour avoir – à l'image d'une Niobé – mal usé des mots qu'Apollon l'a abattu. Il n'était de fait pas homme à s'enfermer dans le cheval afin de prendre par surprise les Troyens alors qu'ils festoyaient. La mention du cheval de Troie renvoie à un épisode qu'on ne rencontre ni chez Homère, ni chez Pindare, mais chez Virgile. Pour D. Feeney, l'*Ode* IV, 6 montre d'ailleurs un Homère renouvelé par l'*Énéide*¹⁴⁵¹. En reprenant à son compte ce que Virgile, *modello codice*, a fait des derniers épisodes de la guerre de Troie, Horace réécrit à son tour Homère et Pindare et propose son propre regard sur Achille et, en particulier, sur son lien à la parole. Cependant, sans doute le groupe *male feriatos*¹⁴⁵² (v. 14) annonce-t-il, de façon proleptique, non seulement la chute de Troie, mais aussi le tableau des méfaits qui auraient été ceux d'Achille s'il avait vécu et que le poète présente dans les vers 17 à 20 : lui qui n'use pas de l'*ars dicendi* pour amadouer ses adversaires n'aurait pas hésité à s'en prendre à des *infantes*, des êtres ne sachant pas encore parler.

Dans la cinquième strophe, une rupture s'opère avec la conjonction *sed* (v. 17) : c'est désormais sous les traits d'un homme cruel et dépourvu d'empathie que le Péléide est décrit, dans un propos aux accents teintés de *pathos* : *heu, nefas, heu !* (v. 17). Le poète dépeint, dans un système régi par le subjonctif imparfait (*ureret*, v. 19), les *erga* qu'aurait pu accomplir Achille, si Apollon ne l'en avait pas empêché. Mais alors que Pindare ne consacre qu'un vers et demi à ce motif :

1449 PUTNAM, M. C. J., *op. cit.*, p. 118.

1450 *Ibid.*

1451 FEENEY, D., *op. cit.*, [2016], p. 305.

1452 L'adjectif *feriatus* peut être rapproché du nom *feriae*. Voir l'article d'A. Ernout et d'A. Meillet dans le *Dictionnaire étymologique de la langue latine*, pp. 226-227.

[...] δέ κε μεγάλων Δαρδανίαν

ἔπραθεν, εἰ μὴ φύλασσεν Ἀπό[λ]λ[ω]ν¹⁴⁵³

[...] Achille, sans avoir recours à de si grands efforts, aurait mis à sac la Dardanie, si Apollon n'avait pas veillé sur elle.

Horace, lui, convoque des images très fortes qui occupent une strophe tout entière. Le poète romain décrit les *pueri nescii fari* (v. 18) que l'Achéen aurait fait périr dans les flammes, allant même jusqu'à s'en prendre à ceux qui demeureraient cachés dans le ventre de leur mère (*etiam latentem / matris in aluo*, v. 19-20). Une assonance en [i] est lisible dans les vers 17-20 (*sed palam captis grauis, heu nefas, heu ! / nescios fari pueros Achivius / ureret flammis, etiam latentem / matris in aluo*) : la répétition de ce son fermé paraît mimer les cris des enfants qui, encore ignorants de la parole, n'ont que cela pour se faire entendre. La cruauté qui est prêtée par Horace à Achille se rencontre déjà aux vers 57-60 de l'*Illiade* VI, mais c'est dans la bouche d'Agamemnon qu'Homère la place :

[...] τῶν μὴ τις ὑπεκφύγοι αἰπὸν ὄλεθρον

χεῖράς θ' ἡμετέρας, μηδ' ὄν τινα γαστέρι μήτηρ

κοῦρον ἔοντα φέροι, μηδ' ὄς φύγοι, ἀλλ' ἅμα πάντες

Ἴλίου ἐξαπολοῖατ' ἀκήδεστοι καὶ ἄφαντοι.

Non, qu'aucun d'eux n'échappe au gouffre de la mort et à nos mains, pas même le garçon que la mère porte en son ventre, pas même le fuyard ; mais que ceux d'Ilion, tous ensemble, disparaissent, sans deuil ni trace.

Ce glissement de la cruauté d'Agamemnon à Achille donne au propos d'Horace tout son sens : si Apollon l'a fait périr, c'est parce qu'en vivant, il se serait rendu coupable du meurtre de ceux qui n'étaient pas encore doués de la parole (*nescios fari*, v. 18). Il aurait empêché la jeunesse de s'exprimer et cet acte *nefas*¹⁴⁵⁴ (v. 17) est digne de la vengeance d'Apollon *uindex*.

1453 Pindare, *Péan* VI, v. 90-91.

1454 M. C. J. Putnam (*op. cit.*, p. 120) souligne le lien étymologique entre *nefas* et *fari*. Originellement, cela est possible, c'est du moins ce que pensaient les Anciens ; mais le couple *fas / nefas* ne s'y réfère pas. Voir l'article d'A. Ernout et A. Meillet (*op. cit.*, p. 217) qui montre bien les différentes couches et met en doute l'étymologie par *fari* : « *Fas* est ordinairement rattaché, avec les Latins eux-mêmes, à *fari* ; ce serait un mot racine. Mais, à part *fatum*, le groupe de *fari, fama, fabula*, n'a pas de valeur nettement religieuse en latin, ni même dans la plupart des autres langues ; et, là où il a une valeur religieuse, ce n'est pas celle de *fas* ».

Chez les Grecs, la mort d'Achille permet juste de retarder quelque peu la chute de Troie¹⁴⁵⁵ mais, chez les Romains, sa portée est bien différente. Le meurtre du fils de Pélée par le dieu Apollon est l'acte premier qui doit mener à la fondation de la Ville¹⁴⁵⁶. En effet, dans les vers de Virgile et d'Horace, l'effondrement d'Ilion, qui survient quelque temps après la mort du Péléide, n'est pas la fin de tout : en IV, 6, grâce aux prières d'Apollon et de Vénus¹⁴⁵⁷ qui ont fait fléchir Jupiter, un homme parvient à s'enfuir et à perpétuer la race dardaniennne (*rebus Aeneae potiore ductos alite muros*, v. 23-24). Le comparatif *potiore* souligne que la fin de Troie n'est pas synonyme de la mort de son peuple, bien au contraire. Elle est à l'origine de quelque chose de plus grand encore. Elle marque le commencement de l'histoire de Rome et de sa domination sur le monde¹⁴⁵⁸. Nous pensons, à la lecture de ces vers, à la prosopopée de Junon de l'*Ode* III, 3 : la déesse ne s'opposait pas à la grandeur et à la puissance des Romains, tant que leurs murailles s'élevaient loin de celles d'Ilion et que les tombeaux de Pâris et de Priam étaient le lieu des jeux des troupeaux. Aussi, tout comme Virgile réoriente Homère, Horace corrige Pindare afin de l'adapter à la Rome du I^{er} siècle avant J.-C. Pour A. Barchiesi, cela fait naître « une tension et une compétition avec l'*Énéide* »¹⁴⁵⁹ qui le conduit également à retravailler l'œuvre épique. Sans doute cette sixième strophe est-elle le meilleur exemple du fait que l'épopée latine peut, elle aussi, connaître des modifications grâce à la lyrique. Les vers 21-24 font indéniablement écho au livre I de l'*Énéide* et à la scène où Jupiter reconforte Vénus en lui assurant que son descendant, Énée, connaîtra de nombreux succès. Apollon est absent chez Virgile. En lui réservant une place de choix dans son *Ode* IV, 6, Horace poursuit encore la réécriture d'Homère amorcée par le poète de Mantoue, et contribue à offrir un propos autre, plus complet peut-être, que l'*Énéide*. Ce sont les *preces* de Vénus et d'Apollon

1455 Cf.: Pindare, *Péan* VI, v. 79-82 : Πάριος ἐ[καβόλος βροτη]- / σίω δέμαϊ θεός, / Ἴλιου δὲ θῆκεν ἄφαρ / ὀψιτέραν ἄλωσιν.

A. Barchiesi (*op. cit.* [1996], p. 9) précise : « Apollo delayed Ilion's fall by killing the mightiest of Greek warriors, Achilles ; otherwise, he would have taken Troy by storm. Yet it was the town's unchangeable fate to be destroyed. Pindar continues with the story of Neoptolemos and the Delphians, Horace with Aeneas and Rome ».

Chez Homère, elle marque le début des *nostoi* (cf.: D. Feeney, *op. cit.*, [2016], p. 306).

1456 En cela, le ton du *Carmen* IV, 6 résonne bien différemment de celui de l'*Épode* IX dans laquelle le poète rappelle que c'est d'un meurtre fratricide que la fondation de Rome tire ses origines.

1457 La présence de la déesse ne manque pas de rappeler les origines divines d'Énée qui parvient à s'échapper de la ville de Troie alors qu'elle est dévorée par les flammes.

1458 A. Barchiesi (*op. cit.* [1996], p. 10) ajoute : « [...] to Pindar, Apollo proved his terrible strength by crushing Achilles, but Troy had to fall to the Greeks ; to Horace, the god of Augustus destroyed Achilles in order to reduce Greek victory over Troy. The town falls but a survivor is able to escape, reach Italy, and set the stage for Rome and the prince. In Pasquali's words, Roman Horace corrects Pindar the Greek ».

1459 *Ibid.*, p. 30-31 : « Horace confronted with the impressive success of Virgilian epic... rediscovers the manifold strategies of appropriation and deviation adopted by poets like Pindar, Simonides, and Theocritus (and Sappho and Ibycus) ».

qui font naître la clémence de Jupiter. Peut-être est-ce là une manière d'évoquer à l'esprit du lecteur Auguste dont la *clementia* était proverbiale¹⁴⁶⁰. De plus, nous partageons l'avis de D. Feeney qui pense que cet ajout est aussi une façon de remettre en question l'autorité de l'épopée et d'élever celle de la lyrique¹⁴⁶¹. C'est un ample mouvement d'héritages et d'adaptations entre la Grèce et Rome, entre la poésie épique et la poésie lyrique, dont le *Carmen* IV, 6 se fait le témoin. Et cette richesse de composition permet au poète de rendre un hommage digne aussi bien à Apollon qu'à Auguste¹⁴⁶².

Enfin, il est à noter que toute la première partie de l'ode est traversée par la figure maternelle : Niobé, Latone, Thétis et la mère qui porte l'enfant en son sein. Ce symbole de protection renvoie au *Carmen* IV, 5 où Auguste est dépeint sous les traits du *iuuenis* dont la mère-patrie attend impatiemment le retour : *Vt mater iuuenem...* (v. 9)¹⁴⁶³. Et cette *cura* peut être réciproque : le fils aussi a à cœur de protéger sa mère. En témoignent Apollon avec Latone, Auguste avec Rome. En outre, ce lien entre la mère et le fils peut être élargi à celui existant entre l'adulte et la jeunesse. Dans une telle perspective, il est possible d'établir un parallèle entre les *Odes* IV, 4 et IV, 6 : en IV, 4, le poète met en exergue non seulement le souci qu'a Auguste de l'éducation de ses beaux-fils, Drusus et Tibère, mais aussi l'importance de la transmission d'un héritage d'une génération à l'autre. Ainsi une transition est-elle assurée entre la première partie du *Carmen* IV, 6 et la seconde où le poète transmettra son savoir à la jeunesse avant de donner à entendre sa parole¹⁴⁶⁴.

C'est à la septième strophe que s'opère un passage du domaine des armes à celui des arts :

*Doctor argutae fidicen Thaliae,
Phoebe, qui Xantho lauis amne crinis,
Dauniae defende decus Camenae,*

1460 Voir *supra*, p. 265.

1461 FEENEY, D., *op. cit.*, [2016], p. 307 : « Horace is not only playing the role of Simonides in admiring the canonical version of the past enshrined in the master epic, but he is also playing the role of Pindar, questioning and correcting the supposedly authoritative epic version which everyone is already beginning to take as gospel ».

1462 Bien sûr, le fait que ce soit un dieu qui tue Achille prouve quand même son excellence au niveau humain. La dimension épique du « meilleur des Achéens » subsiste. La prolongation de Troie par Rome n'efface pas la gloire du héros grec, universellement reconnu comme le type du guerrier épique.

1463 Voir *supra*, pp. 300 *sq.*

1464 BARCHIESI, A., *op. cit.* [1996], p. 8 : « Apollo the archer protects Rome, Apollo the musician inspires Horace. The first part looks back to the legends of Troy and Rome (featuring Pindaric and Virgilian echoes) ; the second part looks forward to Horace's role as a public *uates* in the performance of the *Carmen Saeculare* ».

*leuis Agyieus*¹⁴⁶⁵.

Maître de l'expressive Thalie, citharède, Phébus, toi qui
baignes tes cheveux dans le fleuve Xanthe, défends l'honneur
de la Camène de Daunie, imberbe Agyieus.

Ce mouvement qui va de la vengeance guerrière à la défense poétique s'accompagne d'un changement dans le régime discursif : nous passons du parfait mythique au présent de l'énonciation (*lauis*, v. 26) et à l'impératif (*defende*, v. 27)¹⁴⁶⁶. Ce verbe montre d'ailleurs une évolution dans le sens de l'épiclèse *uindex* : des vers 1 à 24, elle désigne Apollon dans son rôle de vengeur à la fois des affronts commis envers sa mère et des attaques à l'encontre des Troyens puis, à partir du vers 25, elle revêt le sens de « protecteur », de « garant » de la poésie. Loin de présenter un portrait du dieu marqué par la rupture, le poète articule les deux facettes d'Apollon de façon harmonieuse¹⁴⁶⁷. C'est le vers 26 qui offre la meilleure transition entre ces deux visages : Apollon baigne ses cheveux dans les eaux du Xanthe (*Phoebe, qui Xantho lauis amne crinis*). Cette image fait écho à l'*Ode* III, 4, 61-64 : *qui rore puro Castaliae lauit / crinis solutos, qui Lyciae tenet / dumeta natalemque siluam / Delius et Patareus Apollo*. On y voit le dieu lavant sa chevelure défaite après la gigantomachie. Alors qu'il a contribué à débarrasser le monde de ses « forces barbares et impies », il se purifie lui-même du combat mené contre les Géants. De même, en IV, 6, il procède à un rite de purification après la souillure du meurtre d'Achille pour passer du statut de dieu archer à celui de dieu citharède¹⁴⁶⁸. Selon nous, dans ce vers, se profile la figure d'Auguste qui a purifié Rome non seulement de l'ignominie des guerres civiles, mais aussi des menaces qui pesaient sur elle aux quatre coins de l'empire. Alors que le poète demandait dans le *Carmen* I, 2, 25-30, qui des dieux le peuple devait appeler au secours de l'empire croulant et à qui Jupiter devait confier la tâche d'expier le crime des guerres civiles, c'est sur Mercure-Octave que son choix s'arrêtait¹⁴⁶⁹. En IV, 6, c'est sous le règne d'Apollon-Auguste qu'il place l'*aurea aetas*. Dans cette strophe, Apollon est qualifié de *doctor* et de *fidicen*¹⁴⁷⁰ (v. 25), mais c'est surtout l'épithète *Phoebus* (v. 26) qui renvoie à la lumière : c'est sous son patronage que s'ouvre le *saeculum augustum* qu'on s'apprête à célébrer à Rome, notamment grâce au *Chant Séculaire*.

1465 Horace, *Carm.* IV, 6, v. 25-28.

1466 SCHILLING, M., *op. cit.*, p. 395.

1467 *Ibid.*, p. 396.

1468 *Ibid.*, p. 397.

1469 Voir *supra*, pp. 356 sqq.

1470 *Cf.* : Horace, *Carm.* IV, 3, 23 et *Epist.* I, 19, 32-33.

Et c'est Apollon Musagète que le poète appelle pour défendre les Camènes de la Daunie. Le choix du nom *Camenae* – et non de *Musae* – a son importance : il est étymologiquement lié au *carmen* et à l'action de chanter, *canere*, en des vers latins¹⁴⁷¹. De plus, l'adjectif *Daunia* renvoie à la région dans laquelle Horace est né : c'est une manière pour le poète de revendiquer le lien privilégié existant entre Apollon et lui, et de dire la fierté que le dieu doit ressentir pour le Daunien, devenu le poète lyrique de Rome.

L'adonique *leuis Agyieu* (v. 28) met en valeur, à la clôture de la strophe, une épithète essentielle à notre interprétation. *Agyieus* est une épiclèse grecque et un hapax dans la poésie latine¹⁴⁷². Elle vient du grec ἀγυιά et associe Apollon à la protection des cités et des rues. Apollon *Agyieus* est un dieu apotropaïque qui éloigne les malheurs des villes et de leurs habitations. Il est aussi celui qui veille sur la population et qui porte une attention toute particulière à la jeunesse¹⁴⁷³. Le *Carmen* IV, 6 témoigne de tous ces rôles et en attribue un supplémentaire à Apollon : il est le dieu tutélaire du renouvellement séculaire de Rome, qu'Horace sera chargé de mettre en vers. Comme le souligne M. C. J. Putnam, la mise en exergue de l'épithète *Agyieus* a une portée symbolique et tend à renforcer encore la proximité entre Apollon et Auguste. En effet, cette épiclèse renvoie aux représentations iconographiques d'Apollon au bétyle pour lesquelles le prince a un attachement particulier. Ainsi, les *betyloi* ornaient les décorations murales de la *domus Augusti* et celles de la maison de Livie sur le mont Palatin. Apollon citharède était également représenté face à sa sœur, Diane chasseresse, le long d'un *betylos*, sur l'une des plaques *Campana* qui décoraient le temple d'Apollon, dont la dédicace a eu lieu en octobre 28 avant J.-C. Ledit temple commémorait le souvenir de la bataille d'Actium dans laquelle Apollon a joué un grand rôle¹⁴⁷⁴. Cette représentation trouve un écho dans les monnaies frappées à partir de la même année sur lesquelles on voit la proue d'un navire surmontée d'un bétyle. Aussi, dans la mythologie augustéenne, Apollon *Agyieus* se confond avec Apollon *Actius*. Le vers 28 de l'*Ode* IV, 6 nous rappelle que sans la victoire remportée sur Marc-Antoine et Cléopâtre, à laquelle Apollon a contribué de façon précieuse, il n'y aurait aucune raison de célébrer les Jeux Séculaires en 17 avant J.-C.¹⁴⁷⁵ Cette septième strophe offre donc bien une transition progressive et savante depuis Apollon *uindex*, dieu de la vengeance guerrière, à Apollon citharède, dieu de l'inspiration poétique. À cette figure divine

1471 PUTNAM, M. C. J., *op. cit.*, p. 121. Voir aussi J. Dangel, « Faunes, Camènes et Muses : le premier art poétique à Rome ? » dans *BstudLat*, 27 (1), 1997, en particulier pp. 3 et p. 27-33.

1472 SCHILLING, M., *op. cit.*, p. 398.

1473 PUTNAM, M. C. J., *op. cit.*, p. 125.

1474 Cf. Virgile, *Énéide* VIII, 704-706.

1475 PUTNAM, M. C. J., *op. cit.*, pp. 126-127.

se superpose selon nous, celle du *princeps* présenté, en filigrane, comme le bras armé de Rome d'abord, comme le patron littéraire d'Horace ensuite.

Au vers 29, à l'arétologie du dieu Apollon succède l'apparition du « je » poétique :

*Spiritum Phoebus mihi, Phoebus artem
carminis nomenque dedit poetae.
Virginum primae puerique claris
patribus orti,*

*Deliae tutela deae, fugacis
lynx et ceruos cohibentis arcu,
Lesbium seruate pedem meique
pollicis ictum,*

*rite Latonae puerum canentes,
rite crescentem face Noctilucam,
prosperam frugum celeremque pronos
uoluere mensis.*

*Nupta iam dices : « Ego dis amicum,
saeculo festas referente luces,
reddidi carmen docilis modorum
uatis Horati. »¹⁴⁷⁶*

Phébus m'a donné le souffle, Phébus m'a donné l'art du vers et le nom de poète. Vous, premières parmi les vierges, et vous, jeunes garçons nés de pères illustres, sous la tutelle de la déesse de Délos, dont l'arc empêche les lynx et les cerfs de fuir, observez le mètre lesbien et la mesure que frappe mon pouce, en chantant, selon le rite, le fils de Latone, selon le rite, la Lumière des Nuits, dont le flambeau va croissant, faisant prospérer les moissons et précipitant la course rapide des mois. Une fois mariée, tu diras : « Moi, j'ai, lorsque le siècle

1476 Horace, *Carm.* IV, 6, v. 29-44.

ramenait ses lumières de fête, redit un chant aimé des dieux, docile aux cadences du poète inspiré, Horace ».

Les vers 29-30 présentent les trois *munera* qu'Apollon offre à Horace : le souffle (*spiritus*), l'art (*ars*) et le nom de poète (*nomen poetae*). Le vers 29 se voit encadré par les deux premiers dons du dieu – que la rhétorique tend traditionnellement à opposer¹⁴⁷⁷ – et la double répétition du nom de *Phoebus*, « qui constitue non une anaphore mais une quasi-anadiplose, encadre et enserre à son tour le pronom *mihi*, soulignant ainsi l'intimité de la relation qui lie le locuteur au dieu »¹⁴⁷⁸. En outre, l'enjambement du nom *carminis* (v. 30) confère un élan au propos poétique qui mime ainsi le souffle d'inspiration donné par Phébus au *poeta*. Le destinataire des faveurs d'Apollon – dont le statut est mis en relief par sa position en fin de vers 30 et au cœur de la strophe – attire particulièrement l'attention du lecteur. Les vers suivants font mention des premières parmi les vierges (*uirginum primae*) et des jeunes garçons nés de pères illustres (*puerique claris / patribus orti*) qui seront les exécutants du *Carmen Saeculare*. À la gratitude du poète à l'égard du dieu citharède qui le comble de dons s'ajoute, de manière allusive, celle qu'il exprime envers le *princeps* qui a fait de lui le poète officiel de Rome.

C'est sous la tutelle d'Apollon et de sa sœur, Diane chasserresse (*fugacis / lyncas et ceruos cohibentis arcu*, v. 34), que la jeunesse romaine doit élever son chant. Diane est désignée comme la « déesse de Délos ». Le rappel de ses origines grecques (*Deliae*, v. 33) fait sans doute écho au nom *Lesbium* – qui occupe la même place, deux vers plus bas – et qui fait référence au mètre de composition de l'*Ode* IV, 6 et du *Carmen Saeculare* : la strophe sapphique. Initialement, les divinités vénérées lors des représentations des *ludi saeculares* étaient Dis et Proserpine, dieux des Enfers et de la renaissance de la terre¹⁴⁷⁹. Un détour par Catulle et son poème 64 permet de comprendre le choix d'Apollon et de Diane pour les Jeux Séculaires de -17 et d'édifier une nouvelle passerelle entre la première et la deuxième partie du *Carmen* IV, 6 horatien. Rappelons, avec M. C. J. Putnam, que le dernier livre de l'*Illiade* – qui traverse les vers 3-24 de IV, 6 – évoque le souvenir du mariage de Thétis et Pélée auquel ont assisté dieux et mortels et, qu'à la fin de l'*Odyssée* – dont le livre XXIV a lui aussi nourri l'inspiration du poète romain –, les dieux olympiens sont réunis pour pleurer Achille, héros né de ce mariage. Or, dans le *Carmen* 64, Apollon et Diane ne daignent pas assister à ladite

1477 ZIMMERMAN, P., *op. cit.*, p. 455.

1478 SCHILLING, M., *op. cit.*, p. 406.

1479 PUTNAM, M. C. J., *op. cit.*, p. 125.

cérémonie¹⁴⁸⁰. Aussi Horace reprend-il à son compte la réécriture que propose Catulle du récit homérique : les enfants de Latone sont ceux qui refusent la barbarie et c'est sous leur protection que le poète lyrique entend composer et faire exécuter le *carmen* visant à célébrer la nouvelle sécularité de Rome¹⁴⁸¹.

Après avoir endossé les *personae* d'orant et de *poeta*, Horace se met en scène, à partir du vers 35, en tant que *chorodidaskalos*. En digne disciple d'Apollon *doctor* (v. 25), il enseigne un *carmen* à l'élite de la jeunesse romaine qui se montre *docilis* (v. 43) aux cadences qu'il lui donne. Il dirige les répétitions du *Carmen Saeculare*, avec la posture affirmée et didactique du chef de chœur : en témoignent l'impératif *seruate* (v. 35) et le syntagme *pedem meique / pollicis ictum* (v. 35-36). Si le participe *icta* (v. 9) qualifiait le pin blessé par la morsure du fer, *ictum* désigne ici la mesure battue par le pouce du poète. Après les armes, c'est à la poésie de s'exprimer. Dans ces vers, Horace crée l'illusion de la performance d'un chant choral. Celle-ci est appuyée par l'anaphore de *rite* aux vers 37-38, qui confère une dimension culturelle à ces répétitions, et par le participe *canentes* (v. 37) qui renvoie aux noms *carminis* (v. 30), *Lesbium pedem* (v. 35), *carmen* et *modorum* (v. 43). Notons que ces répétitions sont baignées de la lumière d'Apollon *Agyieus*, dieu solaire, et de Diane, *Noctiluca* (v. 38), déesse lunaire, qui avait été « éclipsée par son frère dans l'ode I, 21 »¹⁴⁸². J. Perret précise que, dans la célébration de ce nouvel âge d'or, Horace « a voulu que tout fût à la lumière et à l'espoir »¹⁴⁸³. Les *festae luces* dont il est question au vers 42 renvoient aux *male feriati*, aux malheureuses fêtes des Troyens (v. 14)¹⁴⁸⁴. On pense à Virgile et aux vers 237 *sqq.* de l'*Énéide* : les chants qu'enfants et jeunes vierges entonnent joyeusement autour du cheval de Troie s'ancrent dans un mouvement d'ironie tragique puisque ces chants et danses conduiront les Troyens à leur perte. Tous ceux qui se sont livrés à des célébrations injustifiées seront amenés à périr : telle est la leçon qui nous est donnée par le peuple d'Ilion¹⁴⁸⁵. Avec Horace, on assiste à une célébration dont la parole, mesurée et puissante, honore Rome. Ainsi son chant trouvera-t-il sa place dans l'éternité.

1480 *Ibid.*

1481 À maints égards, la quatrième *Bucolique* de Virgile a dû, elle aussi, s'imposer à l'esprit d'Horace lorsqu'il a composé l'*Ode* IV, 6.

1482 SCHILLING, M., *op. cit.*, p. 401.

1483 PERRET, J., *op. cit.*, p. 166.

1484 D'après A. Ernout et A. Meillet (*op. cit.*, p. 226), il y a une légère nuance entre les deux termes : les Anciens distinguaient en effet *feriae*, « repos, chômage en l'honneur des dieux » de *dies festus*, « jour de fête ».

1485 PUTNAM, M. C. J., *op. cit.*, p. 124.

Si le *chorodidaskalos* ancre son action dans le présent d'énonciation, le poète est aussi tourné vers l'avenir. La dernière strophe donne en effet à entendre « un commentaire émis par la postérité »¹⁴⁸⁶. Le poète use cette fois du futur prophétique (*dices*, v. 41) pour céder la parole à l'une des *uirgines* devenue *nupta*. Certes, ce terme témoigne du temps qui a passé, mais il peut également renvoyer à deux éléments : l'un littéraire, l'autre historique. Il s'agit peut-être d'une allusion discrète aux épithalames de Sappho, poétesse qui a inspiré à Horace le mètre de son *carmen*. Mais il suggère aussi probablement l'importance de l'institution du mariage sous le principat d'Auguste : dans le respect du *mos maiorum*, c'est la destinée de toute jeune fille de devenir une épouse et de donner – sous l'influence de Diane qui fait se succéder les saisons (v. 39-40) – naissance à une descendance, qui assurera la pérennité du peuple romain. C'est un temps cyclique qui se dessine dans le propos de la *nupta* : les deux verbes *dices* (v. 41) et *reddidi* (v. 43) soulignent l'inscription du chant du poète dans la mémoire collective et ce *carmen* sera appelé à être redit, de génération en génération. Les mots de la femme mariée s'articulent d'ailleurs autour de deux termes essentiels : *saeculo* (v. 42) et *carmen* (v. 43). Bien que l'*Ode* IV, 6 n'ait pas fait l'objet d'une performance publique, il n'en demeure pas moins qu'elle s'ancre dans un contexte particulier : celui de la célébration des Jeux Séculaires de 17 avant J.-C. La mention du *Carmen Saeculare* permet aussi au poète de dire tout l'orgueil qu'il retire de la mission que lui a confiée Auguste. Peut-être le fait de placer ces mots dans la bouche d'une ancienne exécutante de la liturgie officielle donne-t-il encore plus de poids à la fierté du poète. La *nupta* ne manque pas de rappeler qu'il doit son statut d'abord à Phébus : son chant est en effet *dis amicus* (v. 41). Alors qu'Apollon a tiré vengeance d'Achille qui aurait, s'il n'avait péri, cherché à faire taire la jeunesse troyenne, il estime Horace digne de son amitié et d'éternité puisqu'il fait chanter l'*aurea aetas* par la jeunesse romaine. Bien que cela ne soit pas dit explicitement, nous pensons que la figure d'Auguste se conjugue à celle d'Apollon. Le *Carmen* IV, 6 s'achève sur un hommage à Horace, mis en voix par l'une des anciennes membres des chœurs du *Chant Séculaire* ; l'*Ode* IV, 5 prenait, quant à elle, fin avec l'élévation du chant du poète, porte-parole de la voix publique, universelle, visant à célébrer le *princeps*. Ces deux poèmes sont révélateurs de l'importance du *carmen* dans le *saeculum augustum*. Ainsi, c'est grâce à la co-tutelle d'Apollon et d'Auguste que le poète peut apposer – selon la tradition hellénistique de la

1486 SCHILLING, M., *op. cit.*, p. 407.

*sphragis*¹⁴⁸⁷ – sa signature sur le dernier adonique de l’*Ode* IV, 6 : *uatis Horati*¹⁴⁸⁸ (v. 44). De *poeta* (v. 30), Horace est devenu *uates* (v. 44). C’est la première et la seule fois de toute l’œuvre lyrique que le statut et le nom du poète sont ainsi placés en collocation. Tout va changer pour Horace avec la composition du *Carmen Saeculare* et il le sait. Quoiqu’il cède la parole à la *nupta*, à la fin de l’ode, c’est bien lui qui a le dernier mot. Le poète doit à la faveur de ses deux protecteurs, de voir son nom inscrit sur la frise linéaire de l’éternité. Enfin, en signant ainsi le *Carmen* IV, 6, Horace redit – comme en III, 30 – que son œuvre est un véritable *monumentum*, plus durable que n’importe quel matériau, plus capable d’immortaliser son *nomen uatis* que n’importe quel édifice¹⁴⁸⁹.

En conclusion, l’*Ode* IV, 6 est traversée par la *uarietas*, et ceci à plusieurs niveaux. Celle-ci se lit d’abord dans le geste d’*imitatio-aemulatio* : Horace mêle ses influences et crée un dialogue entre Sappho, Homère, Pindare, Virgile et Catulle. Ce qui est grec nourrit ce qui est romain. Ce qui est romain corrige ce qui est grec. La lyrique emprunte à la poésie épique tout en la complétant. Cette convocation de *modelli*, d’inspirations et de genres différents semble s’imposer à Horace et à la grandeur du sujet de son *carmen*. C’est en effet un triple hymne qui s’élève dans cette ode. Il est avant tout adressé à Apollon dont les facettes sont, elles aussi, empreintes de *uarietas* : le dieu est tout à la fois *uindex*, *doctor*, *fidicen* et *Agyieus*. Mais les nombreux échos aux liens existant entre le prince et lui, ainsi que la proximité de l’ode avec les poèmes IV, 4 et IV, 5¹⁴⁹⁰, nous autorisent à considérer le *Carmen* IV, 6 comme un hymne à Auguste : le poète, selon la technique de l’*arte allusiva*, lui témoigne sa gratitude non seulement en tant que *princeps*, mais aussi – et peut-être surtout – en tant que protecteur littéraire sachant faire rayonner la poésie en son temps. Enfin, l’ode est un hymne à la poésie lyrique d’Horace¹⁴⁹¹ dont les *personae* sont également marquées par la *uarietas* : il est tour à tour orant, *poeta*, *chorodidaskalos* et *uates*. Cette mise en abyme des hymnes célèbre les trois protagonistes de ce nouvel âge d’or : le dieu Phébus, le *princeps* Auguste et le *uates* Horace.

1487 FRAENKEL, E., *op. cit.*, p. 506.

1488 Cette signature n’est pas sans nous rappeler les *Acta* des *ludi saeculares* de -17 qu’on peut encore lire au Capitole : *Carmen composuit Q. Horatius Flaccus*.

Cf.: J. Perret, *op. cit.*, p. 159 et M. Schilling, *op. cit.*, p. 408.

1489 SCHILLING, M., *op. cit.*, p. 408.

1490 Le rapprochement entre les odes IV, 5 et IV, 6 semble d’autant plus légitime qu’elles donnent toutes les deux à voir la composition d’un hymne dans l’hymne ainsi que la création de l’illusion de la performance.

1491 LA BUA, G., *op. cit.*, p. 211 : « L’ode IV, 6 si presenta, pertanto, come un inno alla poesia e in modo particolare alla poesia oraziana ».

Si la création de l'illusion de la performance donne à voir l'inscription du *carmen* dans la mémoire des générations, dans une éternité cyclique, c'est bien sur la frise linéaire des *uatum chori*¹⁴⁹², des immortels, que le nom d'Horace se trouve fièrement gravé.

1492 Horace, *Carm.* IV, 3, 15.

Bilan

L'éternité de son nom et de ses vers, Horace la doit d'abord au souffle d'inspiration qui lui est donné par Phébus et les Muses. Elle tient aussi, bien évidemment, à son *ars* et à l'originalité de son projet lyrique qui oscille entre héritage grec et romanité et qui repose sur la *uarietas*. Ce mélange de genres et d'inspirations fait de ses *Carmina* un véritable *genus mixtum*. Enfin, elle est rendue possible grâce à la reconnaissance du talent d'Horace par le *princeps*, le premier de la Ville, qui met – à l'heure où Rome connaît un nouvel âge d'or – sa lyrique en lumière et élève son auteur au rang de poète officiel. Ce triptyque transparait dans des pièces poétiques composées entre 17 et 13 avant J.-C., soit à partir de l'évènement qui a marqué un tournant dans la carrière du poète : les Jeux Séculaires. Mais alors qu'Horace s'est vu projeter sur le devant de la scène poétique grâce à la composition du *Carmen Saeculare*, la reconnaissance qu'il témoigne à l'égard d'Auguste dans ses vers se fait, quant à elle, discrète.

Dans l'*Épître* II, 1, qui date de 14 ou 13 avant J.-C., Horace s'adonne à une réflexion sur la poésie : celle-ci nous éclaire sur le regard qu'il pose sur Auguste, son destinataire, en tant que lettré. Le propos d'Horace est jalonné de dichotomies. Celle qui attire le plus notre attention, dans le cadre de notre analyse, oppose l'opinion du *uulgus* et des *critici* à l'avis d'Auguste. D'une part, Horace présente le *populus* qui ne jure que par les œuvres anciennes pour des raisons que le poète juge être des inepties : les uns convoquent leur ancienneté comme argument d'autorité, les autres leur donnent la préférence parce qu'ils sont jaloux de la nouveauté qu'ils ont prise en haine et, enfin, les vieillards ne les lisent que par nostalgie de leur jeunesse et parce que, dans leur orgueil, ils refusent de prendre en considération les écrits de leurs cadets. Tout cela contribue au figement de la littérature et Horace le déplore. D'autre part, se dessine le portrait d'Auguste qui – à l'instar de ce que nous en dit Suétone – est un fin connaisseur des lettres. Il est pour le progrès des arts et tourne son esprit vers la *novitas*, comme le peuple grec en son temps. Contrairement à un Alexandre le Grand, il sait faire montre de circonspection et prend le temps de la réflexion dans le choix des poètes qui méritent, à ses yeux, d'obtenir ses faveurs. C'est ainsi qu'il a reconnu la valeur de poètes comme Virgile et Varius, dont il est devenu le *patronus*. Horace réserve un traitement particulier à son propre cas : au détour d'une *recusatio*, il assure que les forces lui manquent pour célébrer les *res gestae* d'Auguste dans des vers majestueux. Bien sûr, nombre de ses

odes peuvent être considérées, par les lecteurs qui connaissent son œuvre, comme des *praeteritiones* à cette affirmation. Selon nous, ce procédé rhétorique est une manière pour Horace d'exprimer son lien à Auguste, sa gratitude envers celui qui a reconnu la dimension civique de sa poésie lyrique et qui lui a donné un statut à Rome, et enfin sa fierté personnelle, sa confiance maintenant qu'il a obtenu l'approbation des plus grands. Peut-être ces éléments – qui relèvent pourtant de l'implicite – résonnent-ils plus fortement en leur(s) destinataire(s) que s'ils avaient été formellement proclamés par le poète.

L'*Ode* IV, 3, écrite, elle aussi, en 13 avant J.-C., se place d'emblée sous l'autorité d'Hésiode et de Callimaque. La reprise de vers de la *Théogonie* et du prologue des *Aitia* au seuil de son *carmen* permet à Horace de dire la puissance de la Muse et de la poésie de son favori. Le *modello esemplare* prend les dimensions du *modello codice* en raison des adaptations apportées par Horace : le poète romain entend montrer l'évolution de son statut par rapport à I, 1 et III, 30. Il n'est plus en quête de l'approbation de Mécène et ne réclame plus son couronnement par Melpomène puisqu'il jouit à présent de la reconnaissance des *summi uiri* romains. Dans le *Carmen* IV, 3, c'est le portrait d'un poète accompli qui est dressé. La convocation du souvenir de Properce appuie à la fois la fierté d'Horace d'appartenir aux *uatum chori*, mais aussi l'originalité – et peut-être la rareté – de son cas : c'est de son vivant que les meilleurs parmi ses contemporains le célèbrent. Il n'est plus rongé par le doute. Il sait que son nom et son œuvre traverseront les siècles. La plus grande marque de cette certitude se lit assurément dans l'effacement de l'*ego* du poète qui cède la place au *tu*, un *tu* qui pourrait représenter un double-destinataire. En effet, à la gratitude exprimée envers Melpomène s'ajoute, tout en discrétion, l'hommage à Auguste. Plusieurs indices nous ont guidée vers cette lecture : la proximité des *Odes* IV, 3, IV, 4 et IV, 5, poèmes dans lesquels la présence du prince est de plus en plus forte ; l'insistance sur la topographie de Rome, centre du pouvoir augustéen ; et, enfin, les analogies entre l'action poétique de la Piéride et l'action politique du *princeps*, par le truchement de Jupiter.

Dans le *Carmen* IV, 6, on relève de nombreuses similitudes entre Apollon et Auguste. Pour présenter Apollon *uindex*, qui occupe une place de choix dans l'idéologie et l'iconographie augustéennes, Horace a recours à trois mythes qu'il sait connus de tous : ceux de Niobé, de Tityos et d'Achille aux prises avec le dieu. Pour ce dernier, le poète romain se fait l'héritier des épopées d'Homère et du *Péan* VI de Pindare. Ces sources relèvent du *modello codice* : Horace les adapte afin d'ancrer ses vers dans son temps et d'évoquer à

l'esprit de ses lecteurs l'image d'Auguste *vindex*, vengeur non seulement de César et de la *res publica*, mais aussi de Rome et de son empire. En outre, c'est à travers le prisme de Virgile qu'Horace s'inspire d'Homère : si, pour les Grecs, la mort d'Achille contribue juste à retarder la chute de Troie, pour les Romains, ces deux événements ont pour conséquences la fondation de Rome et sa domination future sur le monde. Toutefois, Horace est indépendant de toute allégeance envers l'épopée latine. En complétant l'*Énéide*, il souligne même la grandeur et la puissance de sa lyrique. C'est *via* ce dialogue entre les voix grecques et romaines, épiques et lyriques, que se construit le point de vue personnel d'Horace sur Apollon et son lien à la parole et à la jeunesse. *Vindex*, Apollon l'est également en tant que garant et protecteur poétique. Deux autres épiclèses viennent d'ailleurs le qualifier : *fidicen* et *Agyieus*. Notons qu'Apollon *Agyieus* est aussi Apollon *Actius* : Auguste entretient un lien très fort avec le dieu depuis Actium. Le concours qu'il a prêté à Octave est en partie à l'origine de sa victoire sur Marc-Antoine et de la célébration des Jeux Séculaires de -17. Aussi le poète exprime-t-il toute sa gratitude envers Apollon citharède qui lui a fait don du *spiritus*, de l'*ars* et du *nomen poetae*. Le nom de poète est au demeurant un *munus* commun qu'Apollon et Auguste offrent à Horace. En effet, le *princeps*, en lui demandant de composer le *Carmen Saeculare*, a fait de lui son poète officiel et c'est grâce à lui qu'Horace peut revêtir la *persona* du *chorodidaskalos* en IV, 6. Il dirige ainsi la jeunesse romaine qui va élever un chant héritier de Sappho et de Catulle afin de célébrer la nouvelle sécularité de Rome. L'*Ode* IV, 6 se fait le témoin de l'importance de la parole et du *carmen* sous le règne d'Apollon-Auguste. Enfin, le prologue du poème, prononcé par une ancienne exécutante de la liturgie officielle, souligne l'éternité cyclique du chant qui sera redit par les générations postérieures. En 13 avant J.-C., le poète ne ressentira plus le besoin d'exprimer sa fierté et sa confiance avec alacrité. Cependant, en -17, la nouveauté de son statut grise Horace et les mots de la *nupta* laissent éclater tout l'orgueil qu'il tire de la mission que lui a confiée le prince. Le *Carmen* IV, 6 s'achève sur sa *sphragis* : *uates Horatius*. Cette signature officialise l'appartenance d'Horace au canon éternel des poètes inspirés qu'il définit, de manière non exhaustive, en IV, 9¹⁴⁹³. Il est désormais, en tant que dernier maillon de la chaîne des *uates*, la référence à laquelle les autres poètes vont devoir mesurer leur carrière¹⁴⁹⁴. En somme, si l'hymne célèbre Apollon et la lyrique horatienne avec expressivité, l'hommage à Auguste est, quant à lui, beaucoup plus tacite.

1493 Voir *supra*, pp. 103 *sqq.*

1494 PUTNAM, M. C. J., *op. cit.*, p. 71. Voir *infra*, pp. 464 *sqq.*

Bien que cette réflexion concerne le *Carmen* IV, 3, elle prend, à notre avis, également tout son sens pour conclure l'*Ode* IV, 6.

Trois raisons cumulatives peuvent être invoquées pour expliquer, dans les *Odes* IV, 3 et IV, 6 et l'*Épître* II, 1, le témoignage discret de la gratitude d'Horace vis-à-vis d'Auguste. D'abord, cela lui évite de passer, auprès d'un lectorat qu'il veut large, pour un vil flagorneur dont la composition poétique aurait été mue par le seul souci de plaire au prince. Ensuite, en héritier de la poésie alexandrine, il a sans doute la volonté d'instaurer une connivence littéraire entre ses lecteurs *docti* – Auguste en tête – et lui. La technique de l'*arte allusiva* fait naître le plaisir de la reconnaissance chez celui qui sait lire entre les lignes. Nous avons toutes les raisons de penser qu'Auguste a dû aimer se prêter au jeu, si l'on en croit la lettre qu'il a adressée à Horace, où les allusions à sa poésie abondent¹⁴⁹⁵. Enfin, le détour par l'implicite lui permet d'insister – malgré l'importance de la reconnaissance du *princeps* et de la visibilité qu'il lui a offerte – sur le caractère premier de l'inspiration et de la création poétiques. Le *spiritus* et l'*ars* demeurent les pierres angulaires sur lesquelles s'édifie l'éternité. Le patronage littéraire vient la consolider, mais il s'ancre dans une réalité plus utilitaire, plus pragmatique, plus terre à terre.

1495 *Cf: supra*, p. 404.

Conclusion

Dans les *Odes*, l'éternité de Rome et d'Auguste repose non seulement sur l'*auctoritas* des modèles imités, sur le *genus mixtum* qui fait l'originalité de la lyrique de son auteur, mais aussi sur la construction d'une mythologie impériale qui entre en dialogue avec celle qu'édifie l'empereur lui-même. Ainsi, transposé à la lyrique d'Horace, le *Fortunati ambo* virgilien met d'abord en lumière la fusion des destinées de Rome et d'Auguste. Mais il doit ensuite s'ouvrir à la postérité. C'est l'éternité du *saeculum augustum* qui est recherchée : elle concerne, de fait, Rome, Auguste et sa *domus*.

Horace donne à lire une édification progressive de cette mythologie à ses lecteurs. Dans les *carmina* du premier livre, le poète s'interroge, hésite, recourt aux listes. Ainsi l'*Ode* I, 2 – que l'on compte parmi les plus anciennes – est-elle jalonnée d'interrogations : qui des dieux le peuple doit-il appeler au secours de l'empire qui s'effondre ? À qui Jupiter confiera-t-il la tâche d'expié le meurtre de César ? Si le poète cite tour à tour Apollon, Vénus ou encore Mars, c'est sur Mercure-Octave que son choix semble – au moins temporairement – s'arrêter. Dans l'*Ode*, I, 12, après avoir exposé un catalogue de *summi uiri* et de héros dans les rangs desquels Auguste pourra se tenir en raison de ses actions remarquables, Horace présente le prince régnant en qualité de second de Jupiter. Au fil du temps, la pensée poétique s'affine, se consolide. Ainsi, les poèmes du livre III et, *a fortiori*, du livre IV sont les décors de l'âge d'or que connaît la Rome augustéenne sous la tutelle de Phébus, de la célébration du *numen Augusti* ou encore des actions exemplaires de l'*optimus dux*, dernier maillon nécessaire pour inscrire la gloire du siècle d'Auguste dans l'éternité.

Le *Fortunati ambo* peut en outre être lu sous le prisme de la réciprocité : en lui offrant l'opportunité d'immortaliser ses *res gestae* et celles de ses successeurs potentiels dans son œuvre lyrique, en faisant de lui le poète officiel de son principat, Auguste contribue à graver le nom d'Horace sur la chaîne éternelle des *uates lyrici*. Les poèmes des trois premiers livres laissaient percevoir la volonté du poète d'accéder au rang de *primus* dans le domaine de la lyrique latine (*Carm.* I, 1), puis, la certitude que le talent qu'il déployait dans ses vers et la nouveauté de son projet poétique lui permettraient de l'atteindre (*Carm.* II, 20 et III, 30). Toutefois, c'est la confiance qu'Auguste lui a témoignée et le statut qu'il lui a offert dans le paysage littéraire romain qui rend effectif cet ancrage dans l'éternité, à partir de -17. Force est

de constater que la reconnaissance envers son *patronus*, qui parcourt les pièces poétiques composées entre 17 et 13 avant J.-C., est toujours implicite, allusive. Néanmoins, il est intéressant de voir que le rapport du poète à sa fierté évolue : dans les livres I à III, il affirme avoir composé des vers jamais ouïs jusqu'alors et avoir adapté la lyrique grecque aux caractéristiques du phrasé latin et à ses cadences. Aussi le poète revendique-t-il avec emphase l'éternité pour ses vers et son nom. Son orgueil atteint son apogée dans le *Carmen IV*, 6 qui s'achève sur sa signature : *uates Horatius*. La composition du *Carmen Saeculare* officialise son statut de *primus* : il est enfin reconnu par les meilleurs de ses concitoyens comme le premier poète lyrique de Rome. De fait, le besoin de clamer son accomplissement personnel est fort. Une fois l'exaltation retombée, la confiance en son talent et la certitude d'avoir acquis l'éternité sont telles que l'*ego* du poète se fait plus discret dans les pièces qui datent de -14 / -13. Sa fierté est toujours là, mais il n'a plus besoin de la manifester comme autrefois.

Dans l'*Épître I*, 20, Horace s'adresse à son livre qui se montre désireux, impatient de quitter son créateur pour rejoindre ses lecteurs, pour passer de mains en mains. Le poète lui donne donc ses recommandations :

*me libertino natum patre et in tenui re
maiores pinnae nido extendisse loqueris,
ut quantum generi demas, uirtutibus addas ;
me primis urbis belli placuisse domique*¹⁴⁹⁶

tu leur diras que, né d'un père affranchi et ne possédant que de maigres ressources, j'ai déployé des ailes plus grandes que ne le promettait mon nid ; ajoute ainsi à mes mérites tout ce que tu enlèveras à ma naissance ; dis que j'ai plu à ceux qui étaient les premiers de la ville, dans la guerre et dans la paix.

et ne manque pas de le mettre en garde :

*[...] Fuge quo descendere gestis ;
non erit emisso reditus tibi [...]*¹⁴⁹⁷

1496 Horace, *Epist.* I, 20, v. 20-23.

1497 *Ibid.*, v. 5-6.

[...] Prends donc la fuite vers le lieu où tu es impatient de descendre :
une fois lancé, il n'y aura plus de retour pour toi [...]

L'élan qui anime son premier recueil d'*Épîtres* est à n'en pas douter celui de ses livres d'*Odes*¹⁴⁹⁸. Or, dès qu'il se trouve entre les mains de ses lecteurs, le livre cesse d'appartenir au poète : il est *publica materies*¹⁴⁹⁹ et devient un modèle potentiel pour de futurs imitateurs.

Mais alors quelle destinée attend l'œuvre lyrique d'Horace ? Reprenons le schéma de S. Franchet d'Espèrey, que nous avons complété¹⁵⁰⁰, en considérant cette fois l'œuvre B – les *Carmina* d'Horace – comme point de départ :

Œuvre B

----- **code β**

Lecture b

Lecture c ----- **code β'**

Œuvre C

----- **code γ**

Lecture d

Lecture e ----- **code γ'**

L'œuvre C naîtra-t-elle de la lecture générationnelle (lecture c) ? Ou bien l'imitation ne viendra-t-elle que plus tardivement, avec les lecteurs postérieurs de l'œuvre B, qui se succéderont dans la chronologie et qui prendront Horace pour modèle « en fonction de la mentalité et des expériences de leur propre génération »¹⁵⁰¹ ? Où cette imitation se déploiera-t-elle : en Italie ou – à l'instar de l'*aemulatio* née entre la Grèce et Rome – dans d'autres contrées ? Et enfin, quelle(s) forme(s) prendra-t-elle ? S'ancrera-t-elle dans des œuvres composées en latin ou dans d'autres langues ?

1498 L'image des ailes (v. 21) n'est pas sans nous rappeler la métamorphose du poète dans l'*Ode* II, 20 et l'image du cygne de Dircé du *Carmen* IV, 2.

1499 Horace, *Ars Poetica*, v. 131.

1500 Voir *supra*, pp. 74-75.

1501 FRANCHET D'ESPEREY, S., *op. cit.*, [2006], p. 82.

Épilogue

Devenir modèle à son tour : Horace et la postérité

Après avoir, à la demande expresse d'Auguste, composé le *Carmen Saeculare* en 17 avant J.-C. et publié le quatrième livre des *Odes* quatre ans plus tard, et jouissant de la reconnaissance du *princeps*, Horace a pleinement conscience d'être le poète lyrique romain de son siècle. L'expression de la volonté d'être compté parmi les *uates lyrici*, puis l'affirmation, très appuyée dans ses vers-mêmes, d'y être parvenu et d'être devenu le poète lyrique de Rome par excellence font d'ailleurs partie des nouveautés que comportent ses *Carmina*, par rapport aux œuvres de ses prédécesseurs grecs.

Horace, fort de ce statut, peut alors prétendre à devenir modèle à son tour. Toutefois, ses *Épîtres* laissent entendre que l'imitation des *Odes* ne saurait survenir trop tôt. Il est le poète lyrique de l'ère augustéenne et, de fait, tous ceux de son lectorat générationnel qui entreprendraient de se faire un nom dans ce domaine poétique seraient condamnés, soit à imiter servilement Horace – ce qui est contraire à ses principes et préceptes¹⁵⁰² – à défaut de dessein personnel, soit à faire moins bien que lui, en raison d'un moindre talent. C'est ainsi que, dans l'*Épître* I, 3 adressée à Julius Florus, Horace s'enquiert, avec une subtile ironie, des tentatives de Titius qui cherche son inspiration poétique du côté de Pindare :

*quid Titius, Romana breui uenturus in ora,
Pindarici fontis qui non expalluit haustus,
fastidire lacus et riuos ausus apertos ?*¹⁵⁰³

Et que fait Titius, dont le nom sera bientôt dans toutes les bouches de Rome, lui qui n'est pas devenu blême lorsqu'il a puisé aux sources pindariques, et qui a osé dédaigner les étangs et les ruisseaux accessibles à tous ?

On sent le scepticisme d'Horace face à l'entreprise de Titius : alors que des modèles beaucoup plus à sa portée s'offrent à lui, le poète décide de se tourner vers Pindare, cygne de Dircé, possédant un génie d'immense envergure. Si Horace a pu marcher dans les pas du poète thébain, c'est parce qu'il avait, lui aussi, un grand talent auquel il a ajouté un travail de composition minutieux, mais surtout un dessein poétique personnel bien précis. Or, Titius ne semble posséder ni l'un ni l'autre. Et s'il entreprend de rivaliser avec son prédécesseur grec, deux options s'offrent à lui : soit il aura mal imité Pindare, en empruntant des vers non

1502 Voir *supra*, pp. 35-38.

1503 Horace, *Epist.* I, 3, v. 9-11.

seulement qu'il serait bien en peine d'adapter à la cadence latine, mais aussi dont l'esprit ne conviendrait pas dans le contexte sociopolitique de la Rome augustéenne¹⁵⁰⁴, soit il aura singé Horace en souhaitant reproduire sa démarche poétique tout en n'y parvenant pas, faute de talent et d'apports personnels¹⁵⁰⁵. Selon Horace, si le nom de Titius venait à être connu et prononcé par les Romains, ce serait bien plutôt parce que son entreprise ratée susciterait nombre de moqueries.

Puisque la place est déjà prise, il est cohérent que la poésie lyrique ne soit pas mentionnée dans l'*Ars Poetica*¹⁵⁰⁶ : Horace n'entend pas donner de conseils particuliers en matière de composition lyrique au lectorat de sa génération.

Un autre argument peut permettre d'expliquer pourquoi l'imitation des *Carmina* horatiens doit attendre : la foule *non docta* dont Horace a néanmoins cherché à se faire comprendre, notamment pour la construction du mythe augustéen, fait montre de versatilité. Si un goût certain pour l'écriture des vers s'est répandu à Rome au I^{er} siècle avant J.-C., cette appétence est assez limitée pour la poésie lyrique telle qu'Horace l'a introduite dans sa société. Nourrie des préceptes callimachéens et particulièrement du concept de *nouitas*, elle porte en elle trop de nouveauté, alors que le *uolgens* préfère les écrits anciens :

*Interdum uolgens rectum uidet, est ubi peccat.
Si ueteres ita miratur laudatque poetas
ut nihil anteferat, nihil illis comparet, errat ;*¹⁵⁰⁷

De temps en temps, la foule voit juste ; il est des cas où elle a tort. Si elle admire et loue les poètes d'autrefois au point de ne leur rien préférer, de ne leur rien comparer, elle fait fausse route ;

1504 Voir *supra*, pp. 150-151.

1505 On peut penser aux vers 240-242 de l'*Ars Poetica* : *Ex noto fictum carmen sequar, ut sibi quiuis / speret idem, sudet multum frustra que labore / ausus idem [...]* : « À partir d'éléments connus, je chercherai à façonner mes vers, si bien que n'importe qui espère en faire autant, mais ensuite sue beaucoup et travaille vainement, dans son audace à faire de même ». Bien que ces vers concernent le domaine théâtral, ils peuvent être appliqués, selon nous, à l'ensemble de la démarche poétique d'Horace, et surtout à la poésie lyrique.

1506 En effet, dans un premier temps, Horace ne délivre que des conseils généraux en matière de poétique, mais aucun précepte particulier quant aux genres qu'il a travaillés tout au long de sa carrière de poète ou bien qui ont déjà trouvé leur représentant au siècle d'Auguste, comme c'est le cas de la poésie épique avec Virgile. Les principes qu'il énonce dans un second temps – avant d'en revenir à des préceptes de poétique généraux – concernent la poésie dramatique, domaine vacant à son époque, qui a encore à trouver son représentant dans cette ère nouvelle.

1507 Horace, *Epist.* II, 1, v. 63-65. Voir *supra*, pp. 410 *sqq.*

Dans l'Épître I, 20, Horace met en garde son livre, désireux de quitter sa maison natale pour découvrir le monde. Une fois que la foule l'aura lu, goûté et apprécié, elle s'en lassera et s'en débarrassera :

*Quodsi non odio peccantis desipit augur,
carus eris Romae donec te deserat aetas ;
contrectatus ubi manibus sordescere uolgi
coeperis, aut tineas pasces taciturnus inertis
aut fugies Vticam aut uinctus mitteris Ilerdam*¹⁵⁰⁸.

Et si, dans mon irritation contre ta faute, je ne suis pas un augure qui a perdu l'esprit, tu seras cher à Rome tant que ton âge ne t'aura pas abandonné ; mais quand, manié et remanié par les mains de la foule, tu auras commencé à te salir, ou bien tu alimenteras, silencieux, les mites indolentes, ou bien tu iras trouver refuge à Utique, ou bien, garrotté, tu seras envoyé à Ilerda.

L'inconstance de la foule face à la poésie, et notamment face à la lyrique, genre grec réinventé par Horace, est donc une autre raison pour laquelle l'imitation des *Carmina* doit advenir de façon plus tardive, si l'on veut que sa réception soit aussi accueillante que pérenne.

Ce pressentiment – et peut-être pourrait-on dire cette volonté – d'Horace a trouvé sa confirmation : très peu de poètes se sont tournés vers ses *Carmina* pour leurs propres compositions à son époque, mais également aux I^{er} et II^e siècles après J.-C. En effet, Pline le Jeune préfère s'adonner à l'imitation des poèmes catulliens. Sénèque, alors qu'il use de l'hendécasyllabe sapphique dans ses chœurs tragiques, « ne l'emploiera jamais dans une combinaison strophique »¹⁵⁰⁹. Enfin, ce n'est qu'avec timidité et discrétion que Stace intègre deux odes lyriques dans ses *Silves* : la cinquième, composée en strophes alcaïques et la septième, en strophes sapphiques, du livre IV. Contrairement à ses *Sermones*, qui connaissent

1508 Horace, *Epist.* I, 20, v. 9-13.

1509 RICOUX, O., Horace, *Odes*, *op. cit.*, p. XXIII.

un succès retentissant et font des émules immédiats¹⁵¹⁰, les *Odes* ne rencontreront d'imitateurs que plus tardivement.

L'objectif de cet épilogue est donc d'étudier le chemin qu'ont parcouru le nom d'Horace, maillon de la chaîne des *uates lyrici*, et son recueil d'odes dans les œuvres de ses successeurs, à travers les siècles. Sans prétendre à l'exhaustivité, notre analyse portera sur quelques pièces poétiques¹⁵¹¹ – il pourra s'agir de poèmes composés en latin¹⁵¹² ou en langues vernaculaires ou bien encore de traductions – dans lesquelles l'admiration pour le poète romain et l'imitation de ses *Carmina* sont particulièrement notables.

1510 Ce genre au caractère entièrement romain ne possède pas d'équivalent grec. Ennius en est l'*auctor* et Lucilius, l'*inventor*. Horace n'a donc pas eu à transposer les vers de modèles grecs dans une œuvre romaine. Il s'est nourri de deux prédécesseurs latins que ses contemporains connaissaient, car ils les avaient étudiés chez le *grammaticus*. La moindre nouveauté des *Sermones* horatiens, en comparaison avec les *Carmina*, peut expliquer que le public s'y soit accoutumé et que la satire horatienne ait trouvé des imitateurs plus tôt.

1511 Aussi notre démarche s'apparente-t-elle au travail de l'abeille du *Matinus* qui butine de fleur en fleur, en se posant plus longuement sur certaines.

Il est à noter que toutes les traductions proposées dans cet épilogue sont personnelles.

1512 À la Renaissance, bien que le latin reste la langue liturgique et officielle de la religion catholique, son emploi en tant que langue scientifique et philosophique décline peu à peu au profit de celui des langues vernaculaires. Toutefois, un certain nombre d'auteurs continuent à l'employer pour la rédaction de leurs œuvres : avec l'invention de l'imprimerie en 1450, les ouvrages composés en latin, langue savante universelle, peuvent être largement diffusés et compris à travers l'Europe.

1. La lyrique chrétienne : Ambroise de Milan et Prudence

C'est dans la lyrique chrétienne que les *Odes* d'Horace vont trouver leurs premiers vrais successeurs. Rien d'étonnant d'ailleurs puisque l'ode et l'hymne sont intrinsèquement liés : dans son recueil, Horace dédie bon nombre d'hymnes aux divinités qui inspirent ses vers. Dans le respect de la rhétorique de l'éloge antique¹⁵¹³, il chante les dieux ou les héros selon trois *topoi* principaux : d'abord leur nature (*phusis*), ensuite leur naissance (*genos*) et enfin leurs pouvoirs (*dunameis*) qui incluent leurs actions (*erga*) et leurs inventions (*heurêmata*). Forts de cet héritage, Ambroise de Milan et Prudence figurent, au IV^e et V^e siècles, parmi les premiers représentants de l'imitation des *Carmina* d'Horace.

Aurelius Ambrosius, fils d'un haut fonctionnaire, se voit offrir dès sa plus tendre enfance une éducation traditionnelle dont l'étude est fondée sur les grands auteurs classiques tels que Cicéron, Virgile et Horace ainsi que sur la rhétorique. L'année 373 est marquée par son baptême et son élection en tant qu'évêque de Milan. Dès lors, il prend la plume et s'attelle à défendre avec ardeur et conviction la foi chrétienne. Son œuvre est très éclectique : il rédige des lettres dont l'un des destinataires n'est autre que l'empereur Théodose¹⁵¹⁴, des homélies, des exégèses bibliques ou encore des traités de rhétorique et de morale, comme en témoigne son *De Officiis*, imité de l'œuvre de Cicéron du même nom. Puisqu'il considère que l'homme ne doit pas se limiter à la contemplation de sa propre foi, mais qu'il doit faire montre d'engagement en son temps pour en assurer la défense, il entreprend de composer des poèmes liturgiques populaires¹⁵¹⁵ à la forme très régulière. En effet, du côté du vers, Ambroise emploie le dimètre iambique, composé de quatre iambes ou spondées et, du côté de la strophe, il se tourne vers le type le plus simple, à savoir le quatrain formé de vers identiques¹⁵¹⁶. Citons, par exemple, les quatre premières strophes de la pièce II, 5 de ses *Hymnes*¹⁵¹⁷ :

1513 PERNOT, L., *La rhétorique de l'éloge dans le monde gréco-romain*, volumes 1 et 2.

1514 Nous pouvons dresser un parallèle avec l'*Épître* II, 1 qu'Horace a adressée à l'empereur Auguste.

1515 Parmi les hymnes qui sont attribués à Ambroise, quatre au moins sont d'une authenticité indéniable.

1516 À la simplicité de la strophe et du vers employés par Ambroise, s'ajoute celle de la syntaxe. On n'y trouve notamment aucun exemple d'enjambement de la proposition d'une strophe à la suivante comme aimait à le pratiquer Horace. Son style est, en cela, très éloigné des pièces de Pindare et donc des hymnes horatiens d'inspiration pindarique.

1517 Ambroise de Milan, *Hymnes*, texte établi et annoté sous la direction de J. Fontaine, membre de l'Institut, Paris, Éd. du Cerf (Patrimoine, Christianisme), 1992.

*Aeterne rerum conditor
noctem diemque qui regis
et temporum das tempora
ut alleues fastidium*

*Praeco diei iam sonat
noctis profundae peruigil
nocturna lux uiantibus
a nocte noctem segregans*

*Hoc excitatus Lucifer
soluit polum caligine ;
hoc omnis errorum cohors
uiam nocendi deserit.*

*Hoc nauta uires colligit
pontique mitescunt freta ;
hoc ipsa petra Ecclesiae
canente culpa diluit.*

Éternel créateur de toutes choses, toi qui régis le jour et la nuit et donnes du temps au temps afin d'apaiser notre répugnance, déjà se fait entendre le héraut du jour, qui reste éveillé durant toute la nuit profonde, lumière nocturne de ceux qui voyagent, qui sépare la nuit de la nuit. À sa voix, l'étoile du matin, après s'être levée, dissipe les ténèbres du pôle ; à sa voix, toute la cohorte des esprits vagabonds déserte le chemin du mal. À sa voix, le marin rassemble ses forces et les mers adoucissent leurs flots ; à sa voix, la pierre de l'Église elle-même, lave son péché.

L'héritage horatien se lit d'abord dans la disposition en quatrains qu'Ambroise donne à lire dans son hymne. En effet, bien que dans les trois premiers livres des *Carmina* d'Horace, la composition en quatrains ne soit pas systématique, le dernier livre – le plus riche en éloges et

en hymnes –, en revanche, est beaucoup plus marqué par l'emploi de cette structure¹⁵¹⁸. En outre, pour son hymne, Ambroise se nourrit du goût et du style horatiens, puisqu'il entremêle des images marquées par la simplicité (le lever de l'étoile du matin, le réveil du matelot, le calme des flots) et des métaphores (le *praeco diei* qui désigne le coq ou encore la *Petra Ecclesiae* qui fait référence à saint Pierre), afin de rendre hommage à la grandeur et à la bonté divines. En effet, les pouvoirs (*dunamis*) et les actions (*erga*) de Dieu semblent toujours s'accomplir en faveur des mortels. C'est Lui qui apporte la nuit et le repos qui l'accompagne afin de les délasser un peu du poids de la vie. Dans un saint équilibre, il fait en sorte que lui succède, grâce au chant de son messager, le jour, dans l'espoir de diffuser une heureuse lumière sur la terre et de dissiper les fautes et la violence des hommes et de la nature. C'est donc un hymne qui a pour but de remercier Dieu dans sa mission de sauveur, de porteur de bienfaits pour les mortels, qu'Ambroise compose. En cela, il n'est pas sans nous rappeler les hymnes d'Horace et notamment celui écrit en l'honneur de Mercure (*Carm.* I, 10). Le poète augustéen y décrit avec insistance les *erga* du dieu civilisateur qui a fait don du langage et de la gymnastique aux hommes. Horace le qualifie également de *psuchopompos*, dans la mesure où il a le pouvoir d'accompagner les âmes défuntées aux Enfers. Messager des divinités, Mercure permet donc d'assurer la protection des hommes. Il est le guide qui leur montre le chemin à suivre.

Aussi Ambroise, en s'inspirant des *Carmina* horatiens, s'inscrit-il dans une tradition très ancienne d'hommages et donne-t-il, comme l'exige la mission du *uates*, un modèle de bienveillance, de moralité aux hommes. Il imite les poèmes horatiens tout en les adaptant aux croyances de son temps et donne ainsi naissance à une poésie qui allie beauté et sensibilité à l'exigence morale de vérité afin de conduire les âmes de ses lecteurs vers le Bien.

Aurelius Prudentius Clemens, originaire d'Espagne, entreprend, vers l'âge de cinquante ans, de proclamer la gloire de Dieu. Son œuvre est abondante : il compose plus de vingt mille vers de 398 à 405. En outre, il se distingue dans trois genres poétiques majeurs. Poésies didactique et épique d'abord, notamment dans la *Psychomachia* (*Les Batailles de l'âme*), qui narre les conflits auxquels les Vertus et les Vices se livrent dans l'âme humaine. Poésie lyrique ensuite, qui prend la forme d'un diptyque dont le premier recueil est le *Cathemerinon Liber* (*Livre des occupations quotidiennes*) – composé de douze hymnes qui

1518 Sur ce point, voir O. Ricoux, Horace, *Odes*, *op. cit.*, p. XXI.

célèbrent des heures et des jours dûment choisis du quotidien – et dont le second est le *Liber Peristephanon* (*Livre sur les couronnes*) qui comprend quatorze odes et rend un culte aux martyrs qui ont su affirmer leur foi en bravant la mort, parfois précédée d’effroyables tortures.

Par exemple, dans le onzième poème de son *Cathemerinon Liber*¹⁵¹⁹, Prudence chante, en strophes iambiques, la venue au monde du Christ, qui sera marquée par un nouvel âge d’or¹⁵²⁰ :

*Vagitus ille exordium
uernantis orbis prodidit ;
nam tunc renatus sordidum
mundus ueternum depulit.*

*Sparsisse tellurem reor
rus omne densis floribus,
ipsasque harenas Syrtium
fragrasse nardo et nectare.*

Son vagissement a révélé à l’univers le commencement du printemps ; en effet, à ce moment-là, le monde renaissant a chassé sa somnolence méprisable. Je pense que la terre a dispersé dans toute la campagne des fleurs serrées, et que même les sables des Syrtes exhalent l’odeur du nard et du nectar.

Prudence s’inspire sans nul doute de la technique conventionnelle de l’hymne telle qu’elle a été codifiée par les poètes et rhéteurs gréco-latins et imite le mouvement du *Carmen* I, 10 d’Horace, notamment du premier vers, lorsque ce dernier mentionne le *genos* du dieu Mercure : *facunde nepos Atlantis*. Chez les deux poètes, la descendance et la naissance ont donc un lien direct avec les actions bénéfiques du dieu, avec les miracles du fils de Dieu. En

1519 Prudence, *Cathemerinon Liber*, texte établi et traduit par M. Lavarenne, Paris, Les Belles Lettres, 1944 (première édition), 2002 (dernier tirage).

1520 À la lecture de ce poème, nous pensons à la IV^e *Bucolique* de Virgile dont on croyait qu’elle annonçait la naissance de Jésus-Christ.

outré, à l'instar d'Horace, Prudence dépeint ici un tableau de l'instant printanier rempli de couleurs, de saveurs et de senteurs¹⁵²¹.

Fort de cet héritage, il reprend pour ses pièces poétiques la structure en quatrains et use d'une grande variété de rythmes. La *uarietas* qu'il insuffle dans ses vers, née de la volonté de composer une poésie lyrique savante et virtuose, l'éloigne d'Ambroise pour mieux le rapprocher d'Horace¹⁵²².

Les poèmes de Prudence sont aussi plus longs que ceux d'Ambroise : si les pièces de ce dernier se bornent toutes à trente-deux vers, la pièce la plus courte du *Cathemerinon Liber*, quant à elle, dépasse les cent vers. Ambroise écrit des chants simples et courts dans la mesure où, tout comme les poèmes lyriques grecs archaïques, ils sont destinés à être chantés. Chez Prudence, ce n'est pas le cas : il prône davantage une poésie littéraire. En cela, les deux poètes ont chacun repris à leur compte un aspect différent de la lyrique horatienne qui mêlait aussi bien une tradition livresque née de l'héritage alexandrin qu'un souci de créer, sans recherche systématique d'occasion particulière toutefois, « l'illusion de la performance », performance omniprésente dans la lyrique grecque archaïque.

Enfin, il semble que, contrairement à Ambroise, Prudence ait composé ses deux recueils de poèmes lyriques dans la perspective d'être lu par des hommes lettrés, public au jugement duquel il remet son travail : la variété des formes métriques ainsi que l'écho aux œuvres des poètes classiques en sont la preuve. Serait-il exagéré de penser que Prudence, dans sa démarche poétique, a repris à son compte la formule horatienne *Odi profanum uolgius et arceo*¹⁵²³ ?

Ainsi, bien qu'ils aient des inspirations d'ordre différent, Prudence perpétue la tradition née sous le stylet d'Horace, jusqu'à devenir, à son tour, l'un des grands noms de la poésie lyrique latine.

1521 Nous pouvons penser, à la lecture de la palette dont use Prudence dans son poème, au *Carm.* I, 4 d'Horace qui chante le retour du printemps, v. 1-4 : *Soluitur acris hiems grata uice ueris et Fauoni / trahuntque siccas machinae carinas / ac neque iam stabulis gaudet pecus aut arator igni / nec prata canis albicant pruinis* : « Le rude hiver se dissipe au retour agréable du printemps et du Favonius ; les machines tirent les carènes sèches ; voici que le troupeau ne se réjouit plus d'être dans les étables, ni le laboureur auprès du feu et les prés ne sont plus blanchis par le givre brillant ».

1522 Voir J. Fontaine, *La Littérature latine chrétienne*, PUF, 1970.

1523 Horace, *Carm.* III, 1, v. 1.

2. La Renaissance : entre imitation et éloge de l'Horace lyrique

Si Horace continue à faire école au Moyen-Âge et que ses œuvres sont toujours assidûment étudiées en classe, tous les genres dans lesquels il s'est illustré ne bénéficient pas d'un intérêt égal dans leur réception¹⁵²⁴. Aussi, au cours de l'époque médiévale, c'est essentiellement en tant que poète moraliste et didactique qu'il a été considéré et travaillé. Puisque l'intérêt des lecteurs s'est davantage porté sur les *Sermones* et l'*Ars Poetica*, les *Carmina* – moins riches en maximes et sentences, selon certains lettrés – auraient, quant à eux, été relégués au second plan.

Toutefois, les travaux de H. J. Botschuyver¹⁵²⁵ et de K. Friis-Jensen¹⁵²⁶ ont permis de rompre avec cet état des lieux qui viserait à nous faire croire que les *Carmina* horatiens – et avec eux bon nombre d'œuvres de poètes gréco-latins – ont dû attendre la Renaissance pour être redécouverts. La lecture des *Odes* d'Horace et la pratique qui leur est associée¹⁵²⁷ n'ont pas connu de rupture durant le Haut-Moyen Âge. Il est toutefois indéniable que la Renaissance est une période fondamentale pour la poésie lyrique¹⁵²⁸ et pour l'imitation des œuvres de l'Antiquité. Les humanistes nourrissent leurs compositions des thèmes de la poésie grecque et latine, tout en cherchant à imiter la technique du vers de leurs prédécesseurs. De fait, il n'est pas étonnant que la *uarietas* qui parcourt toute l'œuvre horatienne, et en particulier sa poésie lyrique qui s'apparente à un *genus mixtum*, ait particulièrement plu aux poètes de la Renaissance et qu'elle ait trouvé des imitateurs, notamment dans la poésie italienne et française de cette époque¹⁵²⁹.

1524 Voir par exemple J. Perret.

1525 BOTSCHUYVER, H. J., *Scholia in Horatium purz codicum Parisinorum Latinorum* 10310 et 7973, Amsterdam, 1939 et *Scholia in Horatium in codicibus parisinis latinis* 17897 et 8223, Amsterdam, 1942.

1526 FRIIS-JENSEN, K., « The *Ars Poetica* in Twelfth-Century France. The Horace of Matthew of Vendome, Geoffrey of Vinsauf, and John of Garland », *Cahiers de l'Institut du Moyen-Âge grec et latin*, 60, 1990, pp. 319-388 repris dans K. Friis-Jensen, *The Medieval Horace*, edited by Karin Margareta Fredborg, Minna Skafte Jensen, Marianne Pade, and Johann Ramming, Rome, Edizioni Quasar, 2015.

1527 L'ouvrage de G. WILLE, *Musica romana*, Amsterdam, P. Schippers, 1967, fait état de 250 partitions écrites depuis le Moyen-Âge sur des *carmina* horatiens.

1528 Nous partageons l'avis de R. Pernoud (*Pour en finir avec le Moyen-Âge*, Seuil, Points Histoire, 1977) qui souligne que, puisque l'Antiquité était loin d'être inconnue au Moyen-Âge (les copistes ont permis de conserver de nombreux textes et, de ce fait, des auteurs tels que Platon, Ovide, Virgile, Horace et Cicéron n'ont pas sombré dans l'oubli), il faut davantage considérer la Renaissance comme une imitation de l'Antiquité que comme une véritable redécouverte.

1529 L'invention de l'imprimerie par Gutenberg en 1450 a permis la diffusion rapide et nombreuse des œuvres, permettant alors à toute l'Europe de lire Horace, soit dans le texte, soit au travers des imitations de ses successeurs.

Si l'Italie et la France renaissantes ont été au centre de cette diffusion et de cette imitation de l'œuvre horatienne, des pays comme l'Espagne, l'Allemagne, les Pays-Bas ou l'Angleterre y ont également

Aussi Pétrarque, au milieu du XIV^e siècle, se pose-t-il comme un fervent admirateur d'Horace et un héritier de son œuvre lyrique. Il a d'ailleurs élaboré un catalogue d'auteurs dans lequel le poète romain est « gratifié d'un *praesertim in odis* »¹⁵³⁰. Ainsi, les allusions aux *Carmina* ne manquent pas dans ses œuvres latines et toscanes. Toutefois, la plus grande marque de l'intérêt qu'il porte à Horace et à ses *Odes* se manifeste dans l'hommage qui lui est rendu dans l'épître en vers qu'il lui adresse¹⁵³¹. Comme le souligne N. Dauvois, dans cette lettre, Pétrarque célèbre la diversité des lieux et des objets de l'inspiration d'Horace, tout en reprenant le mouvement de l'éloge qu'il fait de Pindare dans son *Carmen* IV, 2¹⁵³² :

*Seu Faunum gregibus concilias uagis
Seu pergis Bromium uisere feruidum
Fuluam pampineo siue deam deo
Affinem tacitis concelebras sacris,
Amborum Venerem seu canis indigam,
Seu nimphas querulas et satyros leues
Et nudas roseo corpore Gratias,
Seu famam et titulos Herculis improbi, etc*¹⁵³³.

Soit que tu rendes Faunus bienveillant aux troupeaux errants,
Soit que tu persistes à voir l'ardent Bromius,
Ou que tu célèbres les rites silencieux de la déesse à la
chevelure fauve, liée au dieu couronné de pampre,
Soit que tu chantes Vénus qui a besoin de l'un comme de
l'autre,
Ou bien les Nymphes plaintives et les Satyres légers,

participé. Voir, pour cette dernière, l'article de M.-A. Belle (Université de Montréal), « *Horace englished* : modes de l'appropriation dans le paratexte des traductions anglaises des œuvres d'Horace (1557-1640) » in *Chacun son Horace – Appropriations et adaptations du modèle horatien en Europe (XV^e-XVII^e siècles)* sous la direction de N. Dauvois, M. Jourde et J.-C. Monferran, Honoré Champion Paris, 2019, pp. 267-285, et en particulier 276-281 pour la traduction des *Odes* en anglais.

1530 GUERRERO, G., *Poétique et poésie lyrique*, pp. 73-74. Traduit de l'espagnol par Anne-Joëlle Stéphan et l'auteur, Poétiques, Seuil, Paris, 2000. Nous ne saurions toutefois aller dans le sens de ce dernier lorsqu'il affirme que la place que Pétrarque octroie à Horace dans son catalogue est « totalement à contre-courant de l'opinion médiévale ». Cette formule péremptoire est à nuancer, selon nous.

1531 Cette épître est la première d'une série qu'il consacre, à la fois en prose et en vers, aux grands auteurs de l'Antiquité que sont notamment Cicéron, Virgile et Horace.

1532 DAUVOIS, N., « Horace à la Renaissance, modèle de *uarietas* et modèle d'écriture, l'exemple des poèmes à l'éloge d'Horace », *Camena* n°12, juin 2012, p. 2.

1533 Pétrarque, *Épîtres familières*, XXIV, 10, v. 12-19, in *Familiarum rerum libri / Le Familiari*, vol. V, édition V. Rossi et U. Bosco, traduction italienne de Ugo Dotti, Turin, Aragno, 2009, pp. 3564-3565.

Ou bien les Grâces nues au corps couleur de rose,
Ou bien la gloire et les titres du hardi Hercule.

Dans cette épître, Pétrarque rend hommage aux *Carmina* d'Horace comme poésie à la double inspiration : inspiration légère, à travers l'allusion aux poèmes symposiaques dont Bacchus – désigné ici sous le surnom de *Bromius* et la périphrase *pampineo deo* – est le représentant et aux poèmes érotiques – les mentions de Vénus, des *querulas* ou encore du *roseo corpore* font écho aux poèmes sapphiques qui ont inspiré Horace –, mais aussi inspiration élevée, sans doute à la manière d'Alcée et de Pindare, pour célébrer le renom du grand Hercule. Non seulement Pétrarque reprend le mouvement d'une ode dans laquelle Horace célébrait la gloire du poète Pindare dont le nom a traversé les siècles et suscite encore l'admiration à la Renaissance, mais il l'écrit aussi en asclépiades mineurs, mètre utilisé par le poète romain dans son *Ode* III, 30, *Exegi monumentum...*, où il affirme l'immortalité de son œuvre lyrique. L'éloge de Pétrarque, associé à l'imitation de deux odes horatiennes, vise donc à célébrer son prédécesseur qui, à ses yeux, est le poète lyrique romain par excellence.

L'Horace lyrique trouve encore de nombreux émules après Pétrarque. La seconde moitié du XV^e siècle est la scène de l'essor de ce qu'on pourrait appeler l'horatianisme. Aussi les écrivains humanistes vont-ils, tour à tour, célébrer et imiter la poésie lyrique du poète romain dans leurs vers. Landino affirme qu'il « est le seul lyrique romain qu'il vaille la peine de fréquenter »¹⁵³⁴. C'est à Florence, en 1482, qu'il publie, avec l'aide d'Ange Politien, la première édition des *Odes* au seuil de laquelle on trouve un poème où il imite – comme Pétrarque l'avait fait un siècle plus tôt – Horace. En effet, il reprend le cadre de la strophe sapphique que le poète romain avait choisi pour son éloge de Pindare, dans le *Carmen* IV, 2. Au-delà de l'imitation, on perçoit l'éloge puisque Ange Politien y assimile Horace, deux fois désigné comme *uates*, à un nouvel Orphée :

Vates threico blandior Orpheo
Seu malis fidibus sistere lubricos
amnis seu tremulo ducere pollice
Ipsis cum latebris feras.

1534 GUERRERO, G., *op. cit.*, p. 75.

*Vates Aeolii pectinis arbiter, etc*¹⁵³⁵.

Poète inspiré au chant plus doux que celui d'Orphée de Thrace
Soit que tu préfères, par ta lyre, arrêter les fleuves au cours
débridé,

Soit que tu préfères, de ton pouce chevrotant, conduire les
bêtes sauvages jusque dans leurs cachettes elles-mêmes.

Poète inspiré, maître du plectre éolien, *etc.*

Pour Donatella Coppini¹⁵³⁶, cette présentation d'Horace en poète orphique, est sans doute imitée du *Carmen* I, 24¹⁵³⁷, épicede pour Quintilius Varius adressé à Virgile, et en particulier des vers 13-14 : *Quid si Threicio blandius Orpheo / auditam modere arboribus fidem ?*, mais aussi des vers 32-34 du *Carmen* I, 1 : *si [...] nec Polhymnia / Lesboum refugit tendere barbiton.*

À la suite de l'édition de Landino et d'Ange Politien, Manicelli entreprend de publier la première édition d'Horace qui ne comprend que les *Épodes*, les *Odes* et le *Chant Séculaire*.

L'admiration et l'imitation de l'œuvre lyrique horatienne se poursuit et se consolide dans l'Italie de la première moitié du XVI^e siècle : « Bartolomeo Ricci, dans son très influent *De imitatione* qui fixe le canon générique renaissant des auteurs anciens à imiter, confère sans discussion à Horace la primauté dans le domaine de la lyrique vers 1541 »¹⁵³⁸.

L'Horace lyrique a aussi servi de modèle pour des odes vernaculaires. Bernardo Tasso, désigné par Giacomo Comiati comme « celui qui eut le mérite d'avoir conduit une expérience littéraire cohérente, et qui fut capable de combiner le renouvellement stylistique, thématique et métrique de la tradition italienne, sans trop s'éloigner des formes pétrarquistes, avec la volonté d'imiter les œuvres des anciens »¹⁵³⁹, nourrit ses odes, composées en vers italiens, des *Carmina* du poète romain : aussi le poème *Non sempre il cielo irato*, quatrième ode de la

1535 *Ad Horatium Flaccum*, Ode dicolos tetraastrophos Angeli Politiani, première édition de Florence, 1482.

1536 COPPINI D., « Rimpasti oraziani nelle odi del Poliziano », p. 42, in *Chacun son Horace – Appropriations et adaptations du modèle horatien en Europe (XV^e-XVII^e siècles)* sous la direction de Nathalie Dauvois, Michel Jourde et Jean-Charles Monferran, Honoré Champion Paris, 2019, pp. 39-52.

1537 D. Coppini (*ibid.* p. 43) souligne que cette *Ode* I, 24 est importante dans l'œuvre d'Ange Politien. Lorsqu'il quitte Florence, en 1479, à la suite de la conjuration des Pazzi et des désaccords qu'il a eus avec la famille des Médicis et en particulier avec Clarisse, la femme de Laurent, il s'en inspire – entre autres *carmina* horatiens – pour nourrir sa poésie lyrique.

1538 GUERRERO, G., *op. cit.*, p. 78.

1539 COMIATI, G., « Horace chez Bernardo Tasso : réécrire les odes en vers italiens », p. 71, in *Chacun son Horace – Appropriations et adaptations du modèle horatien en Europe (XV^e-XVII^e siècles)* sous la direction de N. Dauvois, M. Jourde et J.-C. Monferran, Honoré Champion Paris, 2019, pp. 69-89.

section des *Inni et Ode* de son recueil de 1560 suit-il la structure et reprend-il les images poétiques de l'*Ode* II, 9 d'Horace adressée à Valgius¹⁵⁴⁰. Dans l'ode 53, *Il cavo e saldo pino*, que Bernardo Tasso adresse à son ami le cardinal de Tournon, on lit une réminiscence des images qu'Horace employait dans le *Carmen* I, 3, *propemptikon* visant à souhaiter un bon voyage à son ami Virgile qui se rendait alors à Athènes¹⁵⁴¹. Cependant, c'est dans l'ode 50, *Se la volubil Dea*, que Bernardo Tasso imite le thème le plus cher au cœur du poète romain : l'éloge du pouvoir d'immortalité inhérent à la poésie. Il se fait l'héritier, tant dans le style que dans la structure et les images qui s'y déploient, du *Carmen* III, 30 de son prédécesseur. Sur ce sujet, il aura également les vers de l'*Ode* II, 20 en tête lorsqu'il composera son poème 35, *Saggio e dotto cultore*¹⁵⁴².

Sensiblement durant la même période, c'est dans les vers latins de ses *Carmina de rebus divinis*¹⁵⁴³ que Marcantonio Flaminio donne à lire – alors qu'il affichera, à partir du livre V, une attitude de renoncement à l'égard du modèle horatien – une imitation, peut-être pourrait-on dire une assimilation, du poète lyrique romain. On la lit dans ce livre V de ses *Carmina*, aux v. 25-28, où le poète décrit le prieuré de San Prospero, dans la région de Faenza, qui était jadis le bien de son père. Il le présente comme un *locus amoenus*, à l'instar du petit domaine de Sabine dont Horace fait l'éloge dans les vers de son *Ode* I, 17. Par-delà l'emploi de la strophe alcaïque qu'il lui emprunte, Flaminio délivre, tel le *uates* en son temps, un propos moral sur la nécessité de vivre de manière simple, sans souhaiter toujours acquérir davantage que ce que l'on a¹⁵⁴⁴. De même, I. Fabre affirme que, dans l'éloge du cardinal Pole, au livre IV de ses *Carmina* qu'il adresse à Luigi Priuli, Flaminio fait sienne l'opposition très courante chez Horace entre sa situation personnelle – à lui qui jouit des bienfaits et de la fraîcheur de la campagne – et celle de son destinataire qui est accablé par la chaleur de Rome. En outre, la fin du poème dans lequel il affirme l'attachement qui le lie à son protecteur – « En toute sincérité : j'aimerais mieux être brûlé / Par le soleil ardent de la Libye ou de l'Inde / Plutôt que d'être privé de la conversation du grand Pole » – pourrait être rapprochée

1540 *Ibid.*, pp. 79-80.

1541 *Ibid.*, p. 85. G. Comiati précise qu'un écho à l'*Ode* I, 14 d'Horace est aussi lisible dans ce poème 53 de Bernardo Tasso.

1542 *Ibid.*, pp. 86-88.

1543 *M. Antonii Flaminii de rebus divinis carmina, ad Margaritam Henrici Gallorum Regis sororem Lutetiae, ex officina Rob. Stefani, typographi Regii, M. D. L., ex privilegio Regis*, 1550.

1544 FABRE, I., « Le modèle horatien dans les *Carmina de Rebus Divinis* de Marcantonio Flaminio (1550) : renoncement ou conversion ? », pp. 95-96, in *Chacun son Horace – Appropriations et adaptations du modèle horatien en Europe (XV^e-XVII^e siècles)* sous la direction de N. Dauvois, M. Jourde et J.-C. Monferran, Honoré Champion Paris, 2019, pp. 91-109. L'auteur précise que le tableau de cet art de vivre trouve également un écho dans l'*Ode* II, 16 ainsi que dans la deuxième *Épode*.

des vers 30-32 de l’*Ode* III, 4 dans lesquels Horace souligne son attachement aux Muses, protectrices de sa poésie : *tentabo et urentes arenas / litoris Assyrii uiator*¹⁵⁴⁵. Prenons un autre exemple : dans la dédicace en vers de la *Paraphrase* qui a pour destinataire Alexandre Farnèse, Marcantonio Flaminio se présente comme le premier à avoir transmis « ‘les poèmes sacrés’ de David aux ‘Muses Latines’ »¹⁵⁴⁶. Comment ne pas reconnaître, dans ces vers, une correspondance entre le transfert des psaumes bibliques à la poésie lyrique italienne effectué par Flaminio et celui de la poésie grecque à la poésie latine opéré par Horace ? Et comment ne pas entendre, dans les mots du poète italien, un écho à la glorification qu’Horace fait de sa propre démarche poétique et de sa réussite en tant que poète lyrique ? Et alors qu’il revendiquait vouloir rompre avec les *futiles nugae* (v. 27), qu’il décrivait comme un « venin », Flaminio en revient à ses premières inspirations, en imitant, au seuil de son poème, les vers 1-2 du *Carmen* I, 32 du poète romain et l’*otium* auquel il s’adonne avec sa lyre, sous un doux ombrage¹⁵⁴⁷. Bien qu’il affirme avoir renoncé à l’imitation de la lyrique horatienne, « dans le *liber ultimus* de Flaminio, l’assimilation du modèle horatien est complètement aboutie »¹⁵⁴⁸.

En France également, Horace suscite une vive admiration et fait des émules. Ainsi, Salmon Macrin publie, en 1530, quatre livres de *Carmina* rédigés en latin, soit autant que le poète romain en son temps. À l’instar de Pétrarque et d’Ange Politien avant lui, il inscrit son ode *De Q. Horatii Flacci laudibus* dans le même mouvement anaphorique de l’éloge qu’Horace dans son *Carmen* IV, 2 à Pindare :

*Dic quibus quondam meditatus antris
Sacra solemnesque choras deorum
Et triumphales redeunte ad urbem
Caesare plausus,
Quoue Paeneas pede seculares
Laurea pressus uiridi capillos
Scripseris, coetus puerilis assa
Voce canendos.
Furta te interdum iuuenumque cura*

1545 *Ibid.*, p. 98.

1546 *Ibid.*, p. 101.

1547 *Ibid.*, p. 102.

1548 *Ibid.*, p. 109.

Et iuuat duras meminisse noctes, [...]

Ut diu auersae grauis ira flecti

*Possit amicae [...]*¹⁵⁴⁹

Dis-nous dans quels antres tu as jadis réfléchi aux rites et aux chœurs solennels des dieux et aux applaudissements triomphaux lorsque César était de retour dans la Ville, et sur quel rythme, les cheveux serrés dans une verte couronne de lauriers, tu as composé les péans séculaires qui devaient être chantés *a cappella* par une assemblée d'enfants.

Il te plaît quelquefois de rappeler les larcins et les soucis des jeunes gens, les nuits difficiles, [...] comme la colère pesante d'une amie fâchée depuis longtemps peut être fléchie.

Salmon Macrin reprend ici les différents thèmes qu'Horace a traités tout au long de ses quatre livres de *Carmina*. Par le *Dic quibus* initial, il insiste sur la volonté de prendre Horace pour modèle, pour guide, et de marcher dans le sillage de la tradition lyrique dont il a lui-même été un maillon. De plus, il manifeste toute son admiration pour lui, en le présentant comme « l'émule de Pindare, aussi inimitable que lui par la grâce qui lui est propre (*sic tuum nemo potuit leporem / assequi*, v. 93-94), pour mieux définir le programme de sa propre imitation créatrice »¹⁵⁵⁰.

En 1550, dans son « Ode à la Muse Calliope », Pierre de Ronsard imite Horace dans certaines strophes et, dans les derniers vers de son poème, chante son goût pour la lyrique horatienne dans laquelle il trouve son inspiration :

Sus debout, ma lyre !
Un chant je veux dire
Sur tes cordes d'or :
La divine grâce
Des beaux vers d'Horace
Me plaît bien encor...

1549 Salmon Macrin, *Carmina*, Paris, 1530, Éloge d'Horace II, 3, v. 33-42, 47-49, édition et traduction de G. Soubeille, Paris, Champion, 1998.

1550 DAUVOIS, N., *op. cit.* [2012], p. 6.

En effet, Ronsard se fait l'héritier, dans ses *Odes*¹⁵⁵¹ publiées en 1550 pour les quatre premiers livres et en 1552 pour le cinquième, des thèmes rencontrés dans les *Carmina* d'Horace. Aussi le poète déplore-t-il, dans l'« Ode à Cassandre », avec quelle rapidité le teint de la rose si belle au matin s'est terni et compare-t-il la beauté de la fleur si vite fanée à celle de Cassandre dont la jeunesse s'évanouira, elle aussi, bientôt. Ce sont donc dans des vers où résonne la désormais célèbre formule *carpe diem*¹⁵⁵² qu'il l'invite à jouir de ce que son jeune temps porte en lui, car il passera inéluctablement trop vite. Son « Ode à la fontaine Bellerie » – qui célèbre la source de son domaine de la Possonnière –, comporte, elle aussi, des réminiscences horatiennes du *Carmen* III, 13, petite ode proche de l'épigramme dans laquelle le poète romain rend hommage à la fontaine de Bandusie qui coulait dans sa propriété de Sabine. Citons également l'« Ode à sa Muse », dernier poème du quatrième livre de ses *Odes* : le poète y célèbre la grandeur de son ouvrage « plus dur que le fer » (v. 1), qui tiendra debout face au passage du temps et à l'acharnement des intempéries et qui lui offrira de ne pas mourir tout entier puisque, grâce à ses vers, la meilleure part de lui-même aura gagné l'immortalité. Sa poésie est pour lui le gage de l'éternité et de l'universalité de son nom (« Tousjours, tousjours, sans que jamais je meure / Je voleray tout vif par l'univers, / Éternisant les champs où je demeure, / De mes lauriers fatalement couvers / Pour avoir joint les deux harpeurs divers / Au doux babil de ma lyre d'yvoire, / Que j'ay rendus Vandomois par mes vers. », v. 9-15). Ce poème s'inspire largement du *Carmen* III, 30 – *Exegi monumentum...* – qui chante la poésie dont la puissance confère l'immortalité à ceux qu'elle célèbre et à son créateur, bien mieux que ne le feraient des monuments. En 1578, au moment de la composition de son « Sonnet à Hélène », Ronsard a sans doute en tête le *Carmen* I, 25 d'Horace. Le poète romain se délecte du fait que Lydie, ancienne maîtresse qui semble l'avoir traité avec dédain, soit maintenant bien vieille et n'attire plus l'ardeur des jeunes hommes. Le poète de la Pléiade, quant à lui, prédit à sa destinataire qu'une fois devenue vieille, elle se remémorera avec nostalgie le temps où le poète – ayant quant à lui alors déjà trouvé la mort –, la célébrait en ses vers, temps où la jeunesse et la beauté l'encourageaient encore à se montrer dédaigneuse à l'égard de l'amour qu'il éprouvait pour elle. Il l'exhorte ainsi à profiter de la fraîcheur et des bienfaits de ses jeunes années.

1551 Nous nous référons ici à l'édition des *Œuvres complètes* de Ronsard, tomes 1 et 2, édition établie, présentée et annotée par J. Céard, D. Ménager et M. Simonin, Bibliothèque de la Pléiade, Gallimard, Paris, 1993 (tome I) et 1994 (tome II).

1552 Horace, *Carm.* I, 11, v. 8.

Les *Carmina* d'Horace ont donc abondamment alimenté les compositions des auteurs de la Renaissance. En outre, c'est à cette époque que Jean-Antoine de Baïf a initié en France une versification quantitative mesurée, calquée sur la poésie gréco-latine. Les vers d'Horace – l'un des seuls poètes latins à avoir composé ses odes avec les mètres lesbiens – ont vraisemblablement nourri les essais de prose métrique en français, dans le domaine de la lyrique.

Enfin, dans cette période foisonnante en matière de réflexion poétique, les écrivains n'ont pas manqué de voir Horace également comme un théoricien et de s'intéresser particulièrement, aux XVI^e et XVII^e siècles, à son *Ars Poetica*¹⁵⁵³.

3. L'époque romantique : les odes d'Hugo puisées à la source d'Horace

L'intérêt pour les textes lyriques antiques est fort au XIX^e siècle. Les enfants de bonne famille, dès leur plus jeune âge, se voient offrir une culture poétique latine solide. Les trésors de la langue, l'abondance des thèmes, la virtuosité métrique sont autant de sujets traités et approfondis par le maître d'école. Les poètes Théophile Gautier, Alfred de Musset, Charles Marie René Lecomte de Lisle sont tous formés à la poésie horatienne. C'est aussi le cas de Victor Hugo.

Lorsqu'il entre en classe de rhétorique en 1815, la liste des poètes au programme est longue : il y étudie notamment l'*Énéide* et de nombreuses odes d'Horace. On pourrait penser, d'après ces faits, que le jeune Victor se plonge dans l'étude du latin non par goût, mais par obligation. Il n'en est rien. La pratique de la langue latine, telle qu'elle lui est imposée à la Pension Cordier ne l'enchant guère : pour lui, les poètes latins « ne sont pas un objet d'étude aride et désincarné »¹⁵⁵⁴. En cela, il va beaucoup souffrir des exercices à la finalité purement rhétorique où l'élève « doit pouvoir mettre en phrases latines harmonieuses à la manière dictée par le maître et à laquelle il ne doit rien changer, ne travaillant que l'*elocutio* »¹⁵⁵⁵. Pour lui, le poème latin doit se vivre, doit éveiller la sensibilité littéraire du lecteur. C'est dans ce

1553 On peut penser, entre autres, à la *Défense et Illustration de la langue française* de Joachim Du Bellay parue en 1549 ou encore à l'*Art Poétique* de Boileau, publié en 1674.

1554 VIGNEST, R., *Victor Hugo et les poètes latins, Poésie et réécriture pendant l'exil*, p. 31, Classiques Garnier, Paris, 2011.

cadre que se développe une amitié qui ne fera que croître entre les poètes latins et lui : Virgile, Lucrèce, Juvénal et Horace comptent désormais parmi son cercle d'intimes. Une amitié clandestine cependant, puisque le directeur de la pension, un dénommé Decotte, jaloux des excellentes traductions de l'élève, lui interdit de s'adonner à l'exercice. Le jeune Victor Hugo prend alors le parti de noircir des cahiers de traductions latines¹⁵⁵⁶ en vers français, la nuit, seul dans sa chambre. Ainsi Hugo traduit-il, dans son deuxième cahier datant de 1816-1817, le trente-septième poème du livre I des *Carmina* d'Horace intitulé « À Glycère » (*Nunc est bibendum...*) ou encore la huitième ode du même livre, « À Lydie ». Au sujet de ces deux poèmes, Romain Vignest souligne : « Il compose les vingt-et-un premiers vers de son ode à Lydie sur une seule rime masculine répétée dix fois, il enchaîne des quatrains de six types différents et multiple les rejets hardis dans sa version de *Nunc est bibendum* »¹⁵⁵⁷. En bon disciple d'Horace, il a compris que le poète romain était un *poeta*, un *artifex* virtuose du vers et marcher dans son sillage s'apparente, pour le jeune Hugo, à un *ludus poeticus*. Dans ces exercices qui dépassent le cadre scolaire, il semble donc qu'un lien particulier se soit noué entre le poète augustéen et lui et c'est sans doute d'Horace qu'il apprend le plus.

Lorsqu'il entreprend de composer ses *Odes et Ballades*, entre 1818 et 1828, c'est encore vers la poésie lyrique de ce dernier que Victor Hugo se tourne. La présence d'Horace est notamment lisible dans les épigraphes, autrement dit les citations placées en tête des odes qui en résument l'objet ou l'esprit. Dans ces dernières, Hugo retient d'Horace sa poésie de caractère léger, badin, et non celle d'inspiration élevée et pindarisante. L'épigraphe *Domestica facta* arrive ainsi en tête de l'ode « A mon père »¹⁵⁵⁸. Ce sont de nouveau les mots d'Horace – *Hoc erat in uotis !* – par lesquels s'ouvre « Paysage »¹⁵⁵⁹ ou encore *Nescio quid molle atque facetum* qui couronne le poème « Un chant de fête de Néron »¹⁵⁶⁰.

Dans ce travail de composition qui s'éloigne de celui de la traduction, Hugo, en se heurtant à une différence de nature entre la métrique latine et la métrique française, s'émancipe de la tradition antique et entreprend d'offrir une forme toute personnelle à ses odes. Ce sont donc les thèmes et la sensibilité des poèmes d'Horace dont Hugo s'inspire pour

1555 *Ibid.*, p. 32. Ce témoignage du travail des textes poétiques auquel a été contraint Hugo en tant qu'écolier n'est pas sans faire écho à l'expérience du jeune Horace chez le *grammaticus* Orbilius.

1556 La traduction, nous l'avons vu, est aussi une forme d'imitation dans la mesure où elle prend appui sur un texte premier et qu'elle demande une transposition, une adaptation dans une autre langue.

1557 VIGNEST, R., *op. cit.*, p. 35.

1558 Victor Hugo, *Odes et Ballades*, II, 4, chronologie et introduction par J. Gaudon, GF-Flammarion, Paris, 1968.

1559 *Ibid.*, V, 11.

1560 *Ibid.*, IV, 15.

son propre recueil. La douceur de vivre qu'il rencontre chez le poète romain est source de délectation pour lui. Loin du luxe et du faste, Horace s'est en effet plu à illustrer la simplicité des lieux et des biens qui l'entourent. Ainsi avertit-il, dans le *Carmen* I, 20, son ami Mécène que le vin servi à sa table ne ressemble en rien aux grands vins de Calès, Falerne ou Formies :

*Vile potabis modicis Sabinum
cantharis, Graeca quod ego ipse testa
conditum leui [...]*¹⁵⁶¹

Tu boiras en de modestes canthares un vin de Sabine bon marché, que j'ai moi-même accommodé et cacheté dans une amphore grecque [...].

Les termes *uile* en tête de vers et *modicis* à la coupe – l'ode est en effet composée en strophes sapphiques – mettent en valeur cette simplicité revendiquée.

C'est cet art de vivre qui enchante et inspire Victor Hugo, lui qui se plaira à la célébrer dans l'*Utilité du Beau*, quelques années plus tard : « C'est de la sagesse d'oiseau. Boire, manger, dormir, gazouiller à l'aube, faire le nid et l'amour. Cette sagesse, qui, avant d'être celle d'Horace, était celle de Salomon, devient bonne dans cette poésie, tant cette poésie est saine. Dans cette poésie, il y a du parfum, il y a du baiser, il y a du rayon ».

Aux livres IV et V de ses *Odes et Ballades*, Hugo suit d'ailleurs l'exemple horatien en louant le plaisir qu'offre une vie frugale, simple, à l'écart des affaires publiques :

Amis, dans ma douce retraite
À tous vos maux, je dis adieu.
Là, ma vie est molle et secrète :
J'ai des autels pour chaque dieu.
Le myrte, qu'au laurier j'enchaîne,
Y croît sous l'ombrage du chêne ;
J'y mets Horace avec Mécène,
Et Corneille sans Richelieu¹⁵⁶².

1561 Horace, *Carm.* I, 20, v. 1-3.

1562 Victor Hugo, *Odes et Ballades*, V, 15, « A mes amis », v. 9-16.

Le terme « molle » vient du latin *mollis* qui signifie « doux, agréable » et fait écho à la « douce retraite » du v. 9. Nul besoin de chercher la gloire ou les faveurs ; une vie de solitude, entouré des siens, a beaucoup plus d'agréments. C'est un pan de la philosophie horatienne qui se dessine en filigrane chez Hugo¹⁵⁶³.

Le poète romantique parvient donc à percer les secrets de la poésie horatienne : il se défendra d'ailleurs toujours contre les attaques des classiques en invoquant son intime compréhension des génies latins, et surtout d'Horace, avec qui peu d'auteurs sont parvenus à entrer en dialogue, selon lui¹⁵⁶⁴. Hugo est, quant à lui, mu par l'imitation et la lecture suivie de l'écriture d'une ode est pour lui le temps d'un dialogue d'égal à égal, par-delà les siècles.

Et si les *Odes et Ballades* sont le premier recueil poétique de Victor Hugo et qu'elles donnent à lire une influence, un héritage et une parenté revendiqués avec l'œuvre d'Horace, l'amitié littéraire qui unit les deux poètes ne s'arrête pas au point final de sa dernière ode, « Rêves ». La poésie hugolienne reste tournée vers la langue latine qu'il affectionne depuis toujours et vers Horace qui, contrairement à Virgile, garde une place importante dans son écriture toute sa vie durant. Pendant l'exil, Hugo s'inspire de l'ensemble de l'œuvre d'Horace – *Satires, Épodes, Odes* ou encore *Épîtres* – pour ses propres vers. En témoignent les poèmes de *Les Chansons des rues et des bois*, recueil publié en 1865. Quelques années plus tôt, dans *Les Contemplations*, Victor Hugo va même jusqu'à clamer son affection pour le poète romain et son admiration pour sa lyrique :

« Et, là, je m'écriais :

- Horace ! Ô bon garçon !

Qui vivais dans le calme et selon la raison,

Et qui t'allais poser, dans ta sagesse franche,

Sur tout, comme l'oiseau se pose sur la branche,

Sans peser, sans rester, ne demandant aux dieux

Que le temps de chanter ton chant libre et joyeux !

Tu marchais, écoutant le soir, sous les charmilles,

1563 L'épigraphe de cette ode, tirée des vers de Jean de la Taille, l'illustre particulièrement bien : « O combien est heureux celui qui, solitaire, / Ne va point mendiant de ce sot populaire / L'appui ni la faveur ; qui, paisible, s'étant / Retiré de la cour et du monde inconstant, / Ne s'entremêlant point des affaires publiques, / Ne s'assujettissant aux plaisirs tyranniques / D'un seigneur ignorant et ne vivant qu'à soi, / Est lui-même sa cour, son seigneur et son roi ! ».

1564 Voir à ce sujet A. VAILLANT, « La latinité hugolienne : bouche d'ombre et langue morte », in *La crise de la littérature, Romantisme et modernité*, UGA Éditions, Grenoble, 2005.

Les rires étouffés des folles jeunes filles,
 Les doux chuchotements dans l'angle obscur du bois¹⁵⁶⁵
 Tu courtais ta belle esclave quelquefois,
 Myrtale aux blonds cheveux, qui s'irrite et se cabre
 Comme la mer creusant les golfes de Calabre¹⁵⁶⁶,
 Ou bien tu t'accoudais à table, buvant sec
 Ton vin que tu mettais toi-même en un pot grec¹⁵⁶⁷.
 Pégase te soufflait des vers de sa narine ;
 Tu songeais ; tu faisais des odes à Barine¹⁵⁶⁸,
 À Mécène¹⁵⁶⁹, à Virgile¹⁵⁷⁰, à ton champ de Tibur,
 À Chloé¹⁵⁷¹, qui passait le long de ton vieux mur,
 Portant sur son beau front l'amphore délicate.
 [...] »¹⁵⁷².

C'est donc bien une amitié fraternelle qu'Hugo a tissée avec l'Horace lyrique : il est pour lui un *comes*, qui l'accompagne tout au long de sa formation puis de la composition de ses vers. Il n'est donc pas étonnant que son dernier travail poétique lui soit dédié : en effet, les derniers vers de son œuvre, datés du 18 octobre 1884¹⁵⁷³, quelques mois avant sa mort, sont trois paraphrases des vers 1-8 de l'Ode III, 3 (*Iustum et tenacem*) d'Horace.

1565 Réécriture d'Horace et de l'Ode I, 9, v. 18-19 et 21-22 : *aerae / lenesque [...] / nunc et latentis proditor intumo / gratis puellae risus ab angulo* – « les doux chuchotements [...] et à présent le rire agréable de ta maîtresse, qui du coin retiré où elle avait trouvé sa cachette, l'a trahie ».

1566 Autre réminiscence horatienne et du *Carmen* I, 33, v. 14-16, cette fois : [...] *Myrtale / libertina, fretis acrior Hadriae / curuantis Calabros sinus* – « [...] Myrtale, une affranchie, plus rude que les flots de l'Adriatique qui creusent les golfes de Calabre ».

1567 Horace, *Carm.* I, 20, v. 1-3.

1568 Horace, *op. cit.*, II, 8.

1569 Horace, *op. cit.*, I, 1 – II, 17 – III, 8 – III, 16 et III, 29.

1570 Horace, *op. cit.*, I, 24 et IV, 12. L'identité du Virgile de cette dernière est toutefois controversée.

1571 Horace, *op. cit.*, I, 23 – III, 7 – III, 9 et III, 26.

1572 Victor Hugo, *Les Contemplations*, « Aurore », XIII, « A propos d'Horace », édition de L. Charles-Wurtz, Le Livre de poche, Classiques, Paris, 1972.

1573 VIGNEST, R., *op. cit.*, p. 11, tiré de Massin, t. VI, p. 392.

Bilan

Notre analyse, ponctuelle et rapide, du parcours de l'imitation des *Carmina* – devenus *publica materies* que chacun peut prendre soin de s'approprier¹⁵⁷⁴ – d'Horace à travers les siècles a permis de mettre en évidence quatre points importants.

Tout d'abord, il s'agit d'une imitation tardive que le poète romain présentait en raison de la versatilité, en son temps, de la foule *non docta* dont le goût était peu porté vers la *nouitas*, qu'il avait placée au cœur de sa lyrique. Mais peut-être était-elle également souhaitée par Horace puisque c'était lui le poète lyrique de l'ère augustéenne, et qu'à ses yeux, toute tentative d'imitation prématurée se serait soldée par un échec.

C'est aussi une imitation continue qui a débuté aux heures de la lyrique chrétienne avec Ambroise de Milan et Prudence et qui n'a pas connu de rupture au Moyen-Âge, contrairement à ce que certains critiques ont souvent affirmé. Cette continuité se trouve d'autant plus assurée par l'invention de l'imprimerie en 1450 puisqu'elle permet une diffusion plus rapide et plus large des œuvres.

L'imitation de l'Horace lyrique est également marquée – à l'instar de ses compositions – par une grande *uarietas*, tout à fait du goût de la Renaissance, période foisonnante en matière d'imitation de l'Antiquité, notamment en poésie : elle se lit dans des traductions, des vers rédigés en langues vernaculaires mais aussi en latin, qui demeure la langue savante universelle.

Enfin, comme le prouvent les vers d'un Pétrarque, d'un Ange Politien, d'un Pierre de Ronsard ou encore d'un Victor Hugo, l'imitation des *Odes* horatiennes s'accompagne d'un éloge témoignant de l'admiration, voire de l'attachement profond des poètes qui l'ont pris comme modèle.

Aussi avons-nous fait l'expérience de l'éternité et de l'universalité qu'Horace, qui fait partie de la chaîne des *uates lyrici*, revendiquait pour son œuvre et son nom. Bien sûr, ce parcours sur le chemin de l'éternité est à poursuivre : à la lecture de recueils plus récents, on peut imaginer que des poètes de notre génération ou de celles à venir auront envie de lire l'Horace lyrique dans le texte et d'octroyer à ses *Carmina* une place dans leur œuvre personnelle, comme le poète romain l'a fait avec ses modèles grecs en son temps.

1574 Horace, *Ars Poetica*, v. 131 : *Publica materies priuati iuris erit.*
Sur ce point, voir N. Dauvois, *op. cit.* [2019], p. 13.

Conclusion

Dans notre enquête, nous nous sommes donné pour objectif d'analyser comment l'imitation de la lyrique grecque archaïque – vue à travers le prisme de sa réception hellénistique et conjuguée à l'imitation d'autres modèles – se trouve au fondement du dessein poétique d'Horace de créer, au I^{er} siècle avant J.-C., une lyrique nouvelle, au caractère profondément romain et comment l'originalité d'un tel projet lui permet de revendiquer le statut de *primus* dans le domaine de la lyrique latine et l'inscription de son nom dans la chaîne éternelle des *uates lyrici*.

Le fait de penser à l'éternité de la poésie a en soi à voir avec l'imitation. En effet, les lyriques grecs de l'époque archaïque disaient déjà la faculté de leurs vers à immortaliser non seulement tous ceux qu'ils célébraient, mais aussi leur créateur. En marchant dans leur sillage, en se faisant leur héritier, Horace met ainsi l'éternité au cœur de sa propre composition poétique. Toutefois, la nouveauté qu'on rencontre chez le poète romain, c'est cette façon si singulière, si affirmée de revendiquer l'éternité pour son propre nom et ses vers lyriques. En outre, Horace est le poète de la sphère privée, intime, aussi bien que du domaine public. Avec sa lyrique naît la certitude que tout ce qu'il chante – de l'objet le plus humble à l'homme le plus important de Rome – sera touché par l'éternité.

Le choix de la lyrique, genre dans lequel Horace entend s'illustrer à Rome, a ses avantages. La lyrique grecque archaïque – parce que ses contours sont nébuleux et parce qu'Horace l'a connue au travers de ce qu'en proposent les poètes hellénistiques – donne au poète romain une grande liberté : il peut ainsi mélanger les genres et jouer sur la pragmatique des formes. Si Horace essaie parfois de combler la différence des contextes culturels et cultuels qui existe entre la lyrique grecque archaïque et la lyrique romaine en créant l'illusion de la performance, il profite surtout de l'espace de liberté qui lui est offert pour superposer l'*aemulatio* à l'*imitatio*, pour rivaliser avec ses modèles afin de créer quelque chose de nouveau : une lyrique qui va puiser ses sources en Grèce, mais dont la substance est profondément romaine. C'est cette inscription entre héritage grec et romanité qui fait l'originalité de la lyrique d'Horace : une poésie composite où tout se mélange – à l'échelle du recueil ou d'une ode – et où rien n'est systématique. Une poésie marquée par la *contaminatio*

où Horace dialogue avec les lyriques grecs archaïques, les poètes alexandrins, les néotériques ou encore avec ses contemporains, les poètes épiques et élégiaques. Une poésie où inspirations légère et élevée se côtoient. Une poésie qui se fait lieu de rencontre pour les différentes doctrines philosophiques. La *uarietas* est au cœur de la lyrique d'Horace qui s'apparente ainsi à un *genus mixtum*. Elle est son essence, elle fait sa richesse. La *libertas*¹⁵⁷⁵, née de la conjugaison de la lyrique grecque archaïque et de sa réception hellénistique, permet à Horace de créer une poésie jamais ouïe jusqu'alors et d'accéder, dans le domaine de la lyrique latine, au statut de *primus*¹⁵⁷⁶ qu'il brigue. À l'instar d'Auguste qui est le *custos* de la race de Romulus (*Carm.* IV, 5, v. 2) et de l'État (*Carm.* IV, 15, v. 17), Horace peut être considéré comme le *custos* du langage et des formes qu'il a inventés pour la lyrique latine.

Bien que l'imitation de la lyrique grecque archaïque soit porteuse de nouveauté, elle est aussi difficile en contexte romain. Les contemporains d'Horace ne la connaissent que peu, ce qui fait naître en eux un sentiment d'inconnu, d'étrangeté et, puisqu'ils l'assimilent généralement à une poésie légère, ils ne la considèrent de prime abord pas comme une poésie civique à part entière. En plus d'être un *poeta*, un *artifex* du vers, Horace n'ignore pas que c'est en jouant pleinement son rôle de *uates*, d'intermédiaire entre les dieux et les hommes, qu'il pourra conférer à la poésie lyrique une dimension sociale et politique. Et c'est la transformation des modèles comprise dans le « *modello codice* » qui offre à la voix du *uates* romain l'espace nécessaire à son expression. Une telle voix doit être empreinte de morale, une morale qu'Horace doit à la philosophie, au *mos maiorum* et à l'idéologie politique¹⁵⁷⁷. Grâce à elle, le poète – qui a pour « ambition de devenir une voix de la cité et de se faire le porte-parole des valeurs du *mos maiorum* »¹⁵⁷⁸ – va parvenir à légitimer sa lyrique comme poésie civique auprès des *summi uiri* de Rome. Ainsi Horace peut-il entreprendre de célébrer Rome et son prince et de les faire entrer ensemble – tels les deux membres du *Fortunati ambo* virgilien – dans l'éternité.

1575 Peut-être cette liberté explique-t-elle d'ailleurs qu'Horace n'expose aucune règle de composition pour la poésie lyrique dans son *Ars Poetica*.

1576 En se revendiquant comme le premier « à avoir annexé le chant d'Éolie aux cadences italiennes » (*Carm.* III, 30, v. 13-14), Horace ne nie donc pas les essais d'imitation de Sappho par Catulle, notamment dans ses *Carmina* 51 et 61. Toutefois, leurs projets respectifs n'ont rien de commun. Il n'est donc pas étonnant que le nom de Catulle soit tu par Horace, quand bien même celui-ci se nourrit ponctuellement des vers de son prédécesseur.

1577 DELIGNON, B., *op. cit.* [2019], p. 19.

1578 *Ibid.*, p. 349.

Dans la mesure où l'imitation implique l'érudition – c'est à son lecteur *doctus* que le poète la destine afin qu'il la reconnaisse –, Horace est conscient qu'il doit ajouter un élément afin que les vers où il chante Rome, Auguste et sa dynastie soient compris de tous. Par le recours aux mythes grecs, il touche tout le monde et « oriente ses lecteurs dans ce monde en mutation »¹⁵⁷⁹. Tel est le rôle du *uates*. Dans les *Odes*, l'élaboration poétique du mythe augustéen et son inscription dans l'éternité se font de façon progressive. Le poète tâtonne, hésite, notamment sur la question divine et sur celle de la *domus*. Puis, au fil de l'écriture poétique qui suit de près celle politique du mythe de la Rome augustéenne par le *princeps*, le propos s'affine, le poète trouve des réponses. Il ne s'agit, de fait, pas de définir si Horace est sincère ou pas vis-à-vis d'Auguste : il sait que l'époque où il vit est exceptionnelle et il veut en être, y jouer pleinement son rôle de poète inspiré. L'âge d'or à Rome est aussi un âge d'or littéraire, poétique. La Rome augustéenne est le décor de la renaissance de la lyrique grecque archaïque sous le stylet d'Horace et celui de l'éclosion d'une nouvelle lyrique, d'une lyrique romaine. La construction poétique des *Odes* s'édifie en parallèle de la construction politique du principat, mêlant, dans une forme de réciprocité, les destins du *princeps* et du *uates*, tels ceux de Nisus et Euryale chez Virgile.

Auguste a su reconnaître en Horace un talent exceptionnel et voir en ses *Carmina* l'originalité de la lyrique qu'il a créée. Si une telle reconnaissance a contribué à son accession au rang de premier poète lyrique de Rome, Auguste a aussi fait d'Horace le poète officiel de son régime en lui demandant de composer le *Carmen Saeculare*, à l'occasion des Jeux Séculaires de 17 avant J.-C. Bien sûr, la confiance que lui témoigne le *princeps* a fait évoluer le discours du poète quant à son statut. Rappelons-le, dans l'*Ode* I, 1, Horace demande à Mécène de lui octroyer une place parmi les *uates lyrici*. Bien qu'ayant pleinement confiance en ses propres capacités poétiques, il a encore besoin de l'approbation de son protecteur. Dans l'ode klétique sur laquelle s'achève le livre III, alors qu'il est sûr d'avoir brillé dans son entreprise, le poète demande à la Muse Melpomène de venir ceindre ses tempes du laurier delphique. Dans le *Carmen* IV, 6 – dont l'écriture est contemporaine de celle du *Chant Séculaire* – éclate la fierté de celui qui est désormais désigné comme le poète lyrique romain par excellence d'une part, comme le poète officiel de Rome d'autre part. Il ressent même le besoin de graver son nom dans ses vers puisqu'il achève son poème en signant : *uates Horatius*. Dans cette ode, le poète semble autant le protégé d'Auguste que celui d'Apollon.

1579 SCHILLING, M., *op. cit.*, p. 420.

Enfin, en -13, dans l'*Ode* IV, 3, Horace sait que la reconnaissance des plus grands de Rome lui est acquise. Aussi lit-on un effacement discret du poète pour dire – non moins discrètement – sa gratitude envers les patrons de sa poésie : il y a selon nous, derrière la figure tutélaire de Melpomène, celle d'Auguste qui se dessine en filigrane.

Le statut du poète évolue, dans les *Carmina*, au gré du passage de l'ère de Mercure-Octave (I, 2) à celle d'Apollon-Auguste dont la présence darde particulièrement ses rayons dans le livre IV. Et pourtant, l'essence de la lyrique horatienne est toujours la même. Toutes les voix des *personae* – poète-citoyen, conseiller, porte-parole de l'empire, *chorodidaskalos*, etc. – que le poète a pu revêtir durant son parcours se confondent en une seule et unique : la voix lyrique d'un *uates* devenu poète officiel du principat augustéen. C'est cette voix, où la pluralité est devenue chant harmonieux, qui lui ouvre les portes de l'universalité et d'une éternité aussi bien cyclique que linéaire.

Le parcours d'Horace sur le chemin de l'éternité a débuté de façon tardive. Le poète romain le pressentait et peut-être, d'une certaine façon, a-t-il voulu qu'il en soit ainsi : ce n'est pas auprès de son lectorat générationnel qu'il a trouvé des imitateurs. En revanche, depuis la lyrique chrétienne, les lecteurs postérieurs, humbles et assidus à l'instar de l'abeille du *Matinus*, butinent aux fleurs de la lyrique d'Horace pour nourrir leurs propres œuvres de son nectar. Ils sont les maillons qui perpétuent – comme le poète romain l'a fait en son temps avec ses modèles grecs – la cristallisation de celui-ci sur la voie de l'éternité et de l'universalité. Les destins du modèle et de son lecteur amené à devenir son héritier sont donc scellés. Et quelle meilleure expression que le *Fortunati ambo* virgilien y aurait-il pour désigner le lien entre ces deux fragments d'éternité ?

Bibliographie

1. Œuvres d'Horace

Épîtres, texte établi et traduit par François Villeneuve, Les Belles Lettres, CUF, Paris, 1934 (première édition), 2018 (dernier tirage).

Épodes, édition, traduction et commentaire par David Mankin, Cambridge, Cambridge UP, 1995.

Œuvres – Odes, Chant Séculaire, Épodes, Satires, Épîtres, Art Poétique –, traduction, introduction, notices et notes par François Richard, Garnier Flammarion, Paris, 1967.

Œuvres complètes, Odes et Épodes (tome premier), texte établi, traduit, préfacé et annoté par François Richard, Librairie Garnier Frères, Paris, 1944.

Odes, texte établi et traduit par François Villeneuve – introduction et notes d'Odile Ricoux, Classiques en Poche, Les Belles Lettres, Paris, 1997 (première édition), 2012 (dernier tirage).

Odes Book IV and Carmen Saeculare, édition et commentaire par Richard F. Thomas, Cambridge, Cambridge UP, 2011.

Odes et Épodes, texte établi et traduit par François Villeneuve, Les Belles Lettres, CUF, Paris, 1929 (première édition), 2019 (dernier tirage).

Orazio, Le Odi a cura di Marvi del Pozzo, La Vita Felice, Milan, 2022.

Orazio, odi ed epodi, introduction d'Alfonso Traina, traduction et notes d'Enzo Mandruzzato, BUR Rizzoli, Milan, 1985 (première édition), 2020 (dernier tirage).

Orazio, Tutte le poesie, édition et commentaire par Paulo Fedeli, traduction par Carlo Carena, Torino, G. Einaudi, 2009.

Q. Horati Flacci, Opera, édition et commentaire par Paul Lejay, Frédéric Plessis, Paris, Hachette, 1924.

Q. Horati Flacci Satirae, édition par Paul Lejay, Paris, Hachette, 1911.

Q. Horatii Flacci Carmina, Liber IV, édition et commentaire par Paolo Fedeli et Irma Ciccarelli, Firenze, Felice Le Monnier, 2008.

Q. Horatius Flaccus ex recensione & cum notis atque emendationibus, Bentley R., Cambridge, 1711.

Q. Horatius Flaccus, Opera omnia, édité par Johann Caspar Orelli, 1850, édition revue et augmentée par Johann Georg Baiter, Berolini, S. Calvary, 1886-1892, 2 vol., t.I.

Q. Horatius Flaccus, Opera omnia, édité par Richard Heinze, commenté par Adolf Kiessling, Berlin, Weidmann [1924-1921] 1961-1963, 3 vol., t. I, *Oden und Epoden*.

Q. Orazio Flacco, Le Opere, édition dirigée par Francesco Della Corte, Roma, Libreria del Stato, 1991-1994, 6 vol., t. I, 1, *Le Odi. Il Carmen Saeculare. Gli Epodi*, édition par Elisa Romano, traduction par Luca Canali; t. I, 2, commentaire par Elisa Romano.

Q. Orazio Flacco. Le Opere II, tomo quattro, édition par Paolo Fedeli. *Le Epistole, l'Arte poetica*, Rome, 1997.

Satires, Epistles, Art of poetry, traduit par H. R. Fairclough, Loeb Classical Library, Harvard University Press, 1926 (première publication), 1929 (réimpression).

Satires, texte établi et traduit par François Villeneuve, Les Belles Lettres, CUF, Paris, 1932 (première édition), 2018 (dernier tirage).

Satires, texte établi et traduit par François Villeneuve – introduction d'Odile Ricoux, Classiques en Poche, Les Belles Lettres, Paris, 2001.

The Odes, édition et commentaire par Kenneth Quinn, London, Bristol Classical Press, 1980 (première édition), 1997 (dernier tirage).

2. Autres sources antiques

AÉLIUS THÉON, *Progymnasmata*, traduction de Michel Patillon, avec l'aide, pour l'arménien, de Giancarlo Bolognesi, Les Belles Lettres, CUF, Paris, 1997 (première édition), 2002 (dernier tirage).

ALCÉE, *Fragments*, éd. et trad. Gauthier Liberman, Paris, Les Belles Lettres, CUF, 1999, 2 vol.

ALCÉE ET SAPPHO, *Fragmenta*, éd. Eva-Maria Voigt, Amsterdam, Polak & Van Genneep, 1971.

ALCÉE, SAPPHO, *Fragments*, texte établi et traduit par Théodore Reinach, avec la collaboration d'Aimé Puech, Les Belles Lettres, CUF, Paris, 1937 (première édition), 2014 (dernier tirage).

ANACRÉON, *Fragments*, traduction par Gérard Lambin, Rennes, PUR, 2002.

ARISTOTE, *Poétique*, texte traduit par B. Gernez, Les Belles Lettres, Paris, 1997 (première édition), 2019 (dernier tirage).

BACCHYLIDES : A SELECTION, Maehler, Cambridge University Press, 2004.

CALLIMACO, Volume I : *Inni, Epigrammi, Ecclie*. Volume II : *Aitia, Giambi, frammenti elegiaci minori, frammenti di sede incerta*, D'Alessio, Giovan Battista, Milano : Rizzoli, 1996 (Classici della Biblioteca Universale Rizzoli 1104--1105), 789 pp., 2nd edn.

CALLIMAQUE, *Œuvres : Les Origines, Réponse aux Telchines, Élégies, Épigrammes, Iambes et poésies lyriques, Hécélé, Hymnes*, texte établi et traduit par Émile Cahen, Les Belles Lettres, CUF, Paris, 1922 (première édition), 2002 (dernier tirage).

CATULLE, *Carmina*, édition et traduction Georges Lafaye, Paris, Les Belles Lettres, CUF, 1923 (première édition), édition revue et corrigée par Simone Viarre, 1992, 2018 (dernier tirage).

CICÉRON, *De l'orateur*, tome III, livre II, édité par E. Courbaud, Les Belles Lettres, CUF, Paris, 1928 (première publication), 2009 (dernier tirage).

—, *De l'orateur*, tome 3, livre III, texte traduit par E. Courbaud, texte établi et traduit par Henri Bornecque, Les Belles Lettres, CUF, Paris, 1930 (première édition), 2002 (dernier tirage).

DENYS D'HALICARNASSE, *Opuscles rhétoriques, tome V : l'imitation (fragments, Epitomé), Première lettre à Ammée, Lettre à Pompée Géminos, Dinarque*, texte établi et traduit par Germaine Aujac, Les Belles Lettres, CUF, Paris, 1992.

HÉSIODE, *Théogonie, Les Travaux et les Jours, Bouclier*, texte établi et traduit par Paul Mazon, Les Belles Lettres, CUF, Paris, 1928 (première édition), 2021 (dernier tirage).

HOMÈRE, *Iliade*, édité et traduit par Paul Mazon, introduction et notes de Paul Mazon, révisé par Caroline Noirot, Les Belles Lettres, CUF, Paris, 2019.

—, *Hymnes*, texte établi et traduit par Jean Humbert, Les Belles Lettres, CUF, Paris, 1936 (première édition), 2018 (onzième tirage).

—, *Odyssée*, Sous la direction d'Hélène Monsacré. Avec la contribution de Victor Bérard, Manon Brouillet, Eva Cantarella, Michel Casevitz, Adrian Faure, Xavier Gheerbrant, Giulio Guidorizzi, Jean Humbert, Pierre Judet de la Combe, Gérard Lambin, Silvia Milanezi, Christine Hunzinger. Postface de : Heinz Wismann, Les Belles Lettres, CUF, Paris, 2019.

LUCRÈCE, *De Rerum Natura*, Tome I : Livres I-III, texte établi et traduit par Alfred Ernout, Les Belles Lettres, CUF, Paris, 1920 (première édition), 2002 (dernier tirage).

MACROBE, *Saturnales*, texte et traduction d'Henri Bornecque et de François Richard, 2 vols., Librairie Garnier Frères, Paris, 1937.

OVIDE, *Héroïdes*, texte établi par Henri Bornecque et traduit par M. Prévost, Les Belles Lettres, CUF, Paris, 1928 (premier tirage), 2021 (dernier tirage).

—, *Les Amours*, texte établi par Jean-Pierre Néraudau et traduit par Henri Bornecque, Classiques en poche, Les Belles Lettres, 1997 (première édition), 2022 (dernier tirage).

—, *Les Fastes*, Tome II : Livres IV – VI, texte établi et traduit par Robert Schilling, Les Belles Lettres, CUF, Paris, 1993 (première édition), 2013 (dernier tirage).

—, *Les Métamorphoses*, Tome I : Livres I – IV, texte établi et traduit par Georges Lafaye, Les Belles Lettres, CUF, Paris, 1925 (première édition), 2021 (dernier tirage).

—, Tome II : Livres VI – X, texte établi et traduit par Georges Lafaye, Les Belles Lettres, CUF, Paris, 1928 (première édition), 2008 (dernier tirage).

—, Tome III : Livres XI – XV, texte établi par Henri Le Bonniec, texte établi et traduit par Georges Lafaye, Les Belles Lettres, CUF, Paris, 1930 (première édition), 2021 (dernier tirage).

—, *Pontiques*, texte établi et traduit par Jacques André, Les Belles Lettres, CUF, Paris, 1977 (première édition), 2023 (dernier tirage).

—, *Tristes*, texte établi et traduit par Jacques André, Les Belles Lettres, CUF, Paris, 1968 (première édition), 2021 (dernier tirage).

PINDARI CARMINA, Snell et Maehler, Leipzig, 1987-1989.

PINDARE, *Nemean Odes, Isthmian Odes, Fragments*, édité et traduit par William H. Race, Loeb Classical Library, Harvard University Press, 1997 (première édition), 2012 (deuxième tirage).

PLATON, *Œuvres complètes*, tome VI : *La République* : Livres I-III, texte établi et traduit par Emile Chambry, Les Belles Lettres, CUF, Paris, 1932 (première édition), 2019 (dernier tirage).

—, *Oeuvres complètes*, tome VII, première partie – *La République* : Livres IV-VII, texte établi et traduit par Emile Chambry, Les Belles Lettres, CUF, Paris, 1931 (première édition), 2015 (dernier tirage).

—, *Oeuvres complètes*, tome VII, deuxième partie – *La République* : Livres VIII-X, texte établi et traduit par Emile Chambry, Les Belles Lettres, CUF, Paris, 1934 (première édition), 2003 (dernier tirage).

Poetae Melici Graeci. Alcmanis, Stesichori, Ibyci, Anacreontis, Simonidis, Corinnae, Poetarum Minorum reliquias. Carmina Popularia et Coniuuialia, quaeque adespota feruntur, éd. Denys L. Page, Oxford, Clarendon Press, 1962.

POLYBE, *Histoires*, Tome VI : Livre VI, texte établi et traduit par Raymond Weil, Les Belles Lettres, CUF, Paris, 1977 (première édition), 2003 (dernier tirage).

PROPERCE, *Élégies*, texte établi et traduit par Simon Viarre, Les Belles Lettres, CUF, Paris, 2005 (premier et dernier tirage).

PSEUDO-LONGIN, *Du Sublime*, texte établi et traduit par H. Lebègue, Les Belles Lettres, CUF, Paris, 1939 (premier tirage), 2003 (dernier tirage).

QUINTILIEN, *Institutio Oratoria*, tome VI : livres X et XI, texte établi et traduit par Jean Cousin, Les Belles Lettres, CUF, Paris, 1979 (première édition), 2002 (dernier tirage).

Rhétorique à Hérennius, Anonyme, texte établi et traduit par Guy Achard, Les Belles Lettres, CUF, Paris, 1982.

SALLUSTE, *La Conjuration de Catilina*, texte établi et traduit par Alfred Ernout, Les Belles Lettres, CUF, Paris, 1941 (première édition), 2012 (dernier tirage).

SÉNÈQUE LE PHILOSOPHE, *Lettres à Lucilius*, Tome I : Livres I-IV, texte établi par F. Préchac et traduit par H. Noblot, introduction de François L'Yvonnet, Les Belles Lettres, CUF, Paris, 1945 (première édition), 2017 (dernier tirage).

SÉNÈQUE LE RHÉTEUR, *Controverses et Suasoirs*, introduction et notes d'Henri Bornecque, 2 vol., Paris, Garnier, 1932.

SUÉTONE, *Vie des douze Césars*. Tome I : *César – Auguste*, texte établi et traduit par Henri Ailloud, Les Belles Lettres, CUF, Paris, 1981 (premier tirage), 2018 (dernier tirage).

—, *Volume II*, traduit par J. C. Rolfe, Loeb Classical Library, Harvard University Press, Cambridge University Press, 1914 (première édition), 2011 (dernier tirage).

—, *Vies des douze Césars*, traduction, introductions et notes par Guillaume Flamerie de Lachapelle, Les Belles Lettres, *editio minor*, Paris, 2016.

TIBULLE, *Élégies*, texte établi et traduit par Max Ponchont, Les Belles Lettres, CUF, Paris, 1926 (première édition), 2022 (dernier tirage).

VIRGILE, *Énéide*, texte établi par Jacques Perret et traduit par Paul Veyne, Les Belles Lettres, CUF, Paris, 2013.

—, tome III : Livres IX-XII, texte établi et traduit par Jacques Perret, Les Belles Lettres, CUF, Paris, 1980 (premier tirage), 2018 (dernier tirage).

—, *Géorgiques*, texte établi et traduit par E. de Saint-Denis, Les Belles Lettres, CUF, Paris, 1926 (premier tirage), 2012 (onzième tirage).

3. Œuvres de la postérité inspirées par Horace

Ad Horatium Flaccum, Ode dicolos tetrastrophos Angeli Politiani, première édition de Florence, 1482.

AMBROISE DE MILAN, *Hymnes*, texte établi et annoté sous la direction de Jacques Fontaine, membre de l'Institut, Éditions du Cerf (Patrimoine, Christianisme), Paris, 1992.

HUGO, V., *Odes et Ballades, Les Orientales*, chronologie et introduction par Jean Gaudon, GF-Flammarion, Paris, 1968.

—, *Les Contemplations*, édition de Ludmila Charles-Wurtz, Le Livre de poche, Classiques, Paris, 1972.

M. Antonii Flamini de rebus divinis carmina, ad Margaritam Henrici Gallorum Regis sororem Lutetiae, ex officina Rob. Stephani, typographi Regii, M. D. L., ex privilegio Regis, 1550.

PETRARQUE, *Épîtres familières*, in *Familiarum rerum libri / Le Familiari*, vol. V, édition V. Rossi et U. Bosco, traduction italienne de Ugo Dotti, Turin, Aragno, 2009.

PRUDENCE, *Cathemerinon Liber*, texte établi et traduit par M. Lavarenne, Paris, Les Belles Lettres, CUF, 1944 (première édition), 2002 (dernier tirage).

RONSARD, Pierre (de), *Œuvres complètes*, tomes I et II, édition établie, présentée et annotée par Jean Céard, Daniel Ménager et Michel Simonin, Bibliothèque de la Pléiade, Gallimard, Paris, 1993 (tome I) et 1994 (tome II).

SALMON MACRIN, *Carmina*, Paris, 1530, édition et traduction de G. Soubeille, Paris, Champion, 1998.

4. Études sur la lyrique grecque

ALONI, A., « Κῶμος et cité », dans Bénédicte Delignon, Nadine Le Meur, Olivier Thévenaz (dir.), *La poésie lyrique dans la cité antique. Les Odes d'Horace au miroir de la lyrique*

grecque archaïque, Lyon, De Boccard, Collection Études et Recherches sur l'Occident Romain, 2016, pp. 21-35.

BARBANTANI, S., « Lyric in the Hellenistic period and beyond » dans Felix Budelmann (dir.), *The Cambridge Companion to Greek Lyric*, Cambridge, Cambridge UP, 2009.

BATTISTINI, Y., *Sapphô La dixième des Muses*, ouvrage publié sous la direction de Marie-Claude Char, Hachette Livre, Paris, 1995.

BLAISE, F., « Les deux (?) Hélène de Stésichore », dans Laurent Dubois (dir.), *Poésie et lyrique antiques*, Villeneuve d'Ascq, Presses Universitaires du Septentrion, 1995, pp. 28-40.

BRUNET, P., *Sappho, L'Égal des dieux*, Cent et une versions d'un poème, préface de Karen Haddad, éditions Allia, Paris, 1998 (première édition), 2018 (dernier tirage).

BUDELMANN, F. (dir.), *The Cambridge Companion to Greek Lyric*, Cambridge, Cambridge University Press, 2009.

CACIAGLI, S., « Lesbos et Athènes entre πόλις et οἰκία » dans Bénédicte Delignon, Nadine Le Meur, Olivier Thévenaz (dir.), *La poésie lyrique dans la cité antique. Les Odes d'Horace au miroir de la lyrique grecque archaïque*, Lyon, De Boccard, Collection Études et Recherches sur l'Occident Romain, 2016, pp. 35-48.

CALAME, C., « La poésie lyrique grecque, un genre inexistant ? », *Littérature*, 111, 1998, pp. 87-110.

CAMPBELL, D. A., *Greek Lyric*, Harvard-Heinemann (Loeb), 5 vols. (Le premier consacré à Alcée et Sappho), Londres, 1982 et 1993, édition bilingue.

CAREY, C., « Genre, occasion and performance », dans Felix Budelmann (dir.), *The Cambridge Companion to Greek Lyric*, Cambridge, Cambridge University Press, 2009, pp. 21-38.

HUNTER, R. L., « Sappho and Latin poetry », *I papiri di Saffo e di Alceo. Atti del convegno internazionale di studi*, Firenze, 8-9, giugno 2006, éd. G. Bastianni, A. Casanova, Firenze, Istituto papirologico G. Vitelli, 2007, pp. 213-225, en particulier p. 223.

HUTCHINSON, G. O., *Greek Lyric Poetry. A Commentary on Selected Larger Pieces*, Oxford / New York, Oxford UP, 2001.

IRGOIN, J., « Côlon, vers et strophe dans la lyrique monodique grecque », *Revue de Philologie*, XXXI, 1957.

—, « La structure des vers éoliens », *L'Antiquité classique*, XXV, 1966.

KOSTER, W. J. W., *Traité de métrique grecque*, in *L'antiquité classique*, Tome 6, fasc. 2, 1937. pp. 438-439.

LARDINOIS, A., « Subject and circumstance in Sappho's poetry », *Transactions of the American Philological Association*, 124, 1994, pp. 57-84.

—, « Who sang Sappho's songs ? », dans Ellen Greene (dir.), *Reading Sappho. Contemporary approaches*, Berkeley / Los Angeles / London, University of California Press, 1996, pp. 150-172.

LARNAC, J. et SALMON, R., *Sappho*, Rieder, 1934.

LASSERRE, F., *Sappho. Une autre lecture*, Padoue, Antenore, 1989.

MURRAY, O. (dir.), *Symptica. A Symposium on the Symposion*, Oxford, Clarendon Press, 1990.

PAGE, D. L., *Sappho and Alcaeus, An Introduction to the Study of Ancient Lesbian Poetry*, Oxford, Clarendon Press, 1955.

PARKER, H. N., « Sappho Schoolmistress » dans Greene E. (éd.), *Re-Reading Sappho*, Berkeley – Los Angeles – Londres, University of California Press, pp. 146-183 [art. orig. : *TA-PhA*, 123, 1993, pp. 309-351].

YATROMANOLAKIS, D., *Sappho in the making. The early reception*, Cambridge Mass. / London, Harvard University Press, 2007.

YVONNEAU, J., *Images du poète et de l'activité poétique dans la poésie lyrique chorale en Grèce ancienne (Pindare, Bacchylide) au V^e siècle avant J.-C.*, thèse soutenue en 2000 à

l'université Paris IV, sous la direction de Jacques Jouanna et consultée sur <http://www.theses.fr/1999PA040215>.

WILAMOWITZ-MOELLENDORF, U., « Der Chor der Hagesichora », *Hermes*, 32, 1897, pp. 251-263.

5. Études sur Horace et ses œuvres

BELLE, M.-A., « *Horace englished* : modes de l'appropriation dans le paratexte des traductions anglaises des œuvres d'Horace (1557-1640) » in *Chacun son Horace – Appropriations et adaptations du modèle horatien en Europe (XV^e-XVII^e siècles)*, sous la direction de Nathalie Dauvois, Michel Jourde et Jean-Charles Monferran, Honoré Champion, Paris, 2019, pp. 267-285.

BOTSCHUYVER, H. J., *Scholia in Horatium purz codicum Parisinorum Latinorum* 10310 et 7973, Amsterdam, 1939 et *Scholia in Horatium in codicibus parisinis latinis* 17897 et 8223, Amsterdam, 1942.

BRINK, C. O., *Horace on poetry*, 2, The « *Ars Poetica* », Cambridge, University Press, 1971.

—, *Horace on poetry*, 3, *Epistles. Book II : The Letters to Augustus and Florus*. Cambridge, University Press, 1982.

CAMPBELL, A. Y., *Horace*, London, 1924.

COFFTA, D. J., *The Influences of Callimachean Aesthetics on the Satires and Odes of Horace*, Studies in Classics volume 19, The Edwin Mellen Press, New York, 2001.

CUCCHIARELLI, A., « Hor. *Epist* 1, 19, 28 : *Pede Masculina Sappho* », *Hermes*, 127, 1999, pp. 328-244.

D'ALTON, J. F., *Horace and His Age : A Study in Historical Background*, London, 1917.

DAUVOIS, N., JOURDE, M. et MONFERRAN, J.-C. (sous la direction de), *Chacun son Horace, Appropriations et adaptations du modèle horatien en Europe (XV^e-XVII^e siècles)*, Honoré Champion Éditeur, Paris, 2019.

DAUVOIS, N., « Horace à la Renaissance, modèle de *uarietas* et modèle d'écriture, l'exemple des poèmes à l'éloge d'Horace », *Camena* n°12, juin 2012.

DAVIS, G., *A Companion to Horace*, Wiley-Blackwell, Singapour, 2010.

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

FEENEY, D., WOODMAN, A. J. (dir.), *Traditions and Contexts in the Poetry of Horace*, Cambridge / New York, Cambridge University Press, 2002.

FERRERO, L., « *La 'Poetica' e le poetiche di Orazio* », Turin, Stabilimento tipografico editoriale, 1953.

FISKE, G. C., *Lucilius and Horace, A Study in the Classical Theory of Imitation*, University of Wisconsin, Studies, n°7, 1920.

FOWLER, W., *The Carmen Saeculare of Horace and its performance*, *Class. Quaterly*, IV, 1910, pp. 145-155.

FRAENKEL, E., *Horace*, Oxford, Clarendon Press, 1957.

FRANK, T., *Catullus and Horace*, New York, 1928.

FRIIS-JENSEN, K., « The *Ars Poetica* in Twelfth-Century France. The Horace of Matthew of Vendome, Geoffrey of Vinsauf, and John of Garland », *Cahiers de l'Institut du Moyen-Âge grec et latin*, 60, 1990, pp. 319-388.

—, *The Medieval Horace*, edited by Karin Margareta Fredborg, Minna Skafte Jensen, Marianne Pade, and Johann Ramming, Rome, Edizioni Quasar, 2015.

GAILLARD, J., « *Imitatio, aemulatio* : Horace et l'imitation », in *ACD*, 1993, pp. 33-38.

GLINATSI, R., « L'Auguste d'Horace, figure de la romanité » in *Figures de l'identité. Naissance et destin des modèles communautaires dans le monde romain*, Lyon, ENS éditions, 2010, pp. 131-145.

—, « Horace et la question de l'*imitatio* » in *Dictynna*, revue de poétique latine, septembre 2012, mis en ligne le 26 novembre 2012. URL : dictynna.revues.org/813.

— « Polémique et histoire littéraire dans l'*Épître à Auguste* d'Horace », in *La présence de l'histoire dans l'épistolaire*, pp. 173-192, Tours, Presses universitaires François Rabelais, 2012.

—, *De l'Art poétique à l'Épître aux Pisons d'Horace, Pour une redéfinition du statut de l'œuvre*, Presses Universitaires du Septentrion, Villeneuve d'Ascq, 2018.

GLOVER, T., *Horace*, Cambridge, Mass. 1932.

GOLD, B. K., « Openings in Horace's *Satires* and *Odes* : Poet, Patron and Audience », [in] *Yale Classical Studies*, 29, pp. 161-186, 1992.

GRIMAL, P., *Horace*, « Écrivains de toujours » aux Éditions du Seuil, Paris, 1958.

—, *Essai sur l'Art Poétique d'Horace*, Paris, Sedes, 1968. *Essai sur l'Art Poétique d'Horace*, Paris, Sedes, 1968.

HARRISON, S., *Cambridge Companion to Horace*, Cambridge University Press, 2005.

JOLIVET, J.-C., « Horace et la comparaison des poèmes homériques (*Ep*, I, 2, 6-26) » [in] *Camenae* n°12, juin 2012.

LYNE, R. O. A. M., *Horace. Behind the Public Poetry*, New Haven, Londres, 1995.

MAROUZEAU, J., *Horace assembleur de mots*, [in] *Emerita* IV, 1936, pp. 1-10.

—, *Horace artiste de sons*, [in] *Mnemosyne* IV, 1936, pp. 85-94.

—, *Quelques éléments de poétique : l'art horatien*, [in] *Quelques aspects de la formation du latin littéraire*, Paris, 1949, pp. 193-222.

MCLEOD, C. W., *The poet, the critic & the moralist : Horace, Epistles, 1.19*, in *CQ* 27, 1997.

MICHEL, A., « Horace, lecteur d'Horace : le livre II des *Épîtres* », *Présence d'Horace*, 199-209.

MILLER, P. A. : *Lyric Texts and Lyric Consciousness. The Birth of a Genre From Archaic Greece to Augustan Rome*, Londres – New York, Routledge, 1994.

NORBERG, D., *La divinité d'Auguste dans la poésie d'Horace*, *Eranos*, XLIV, 1946, pp. 389-403.

PATIER, X., *Horace à la campagne*, Collection eux & nous, Les Belles Lettres, Paris, 2000.

PEPONI, A. E., « Fantasizing Lyric : Horace, *Epistles*, 1.19 », *Horace and Greek Lyric Poetry*, éd. M. Paschalis, Rethymnon, University of Crete, 2002, pp. 19-45.

PERRET, J., *Horace*, *Connaissance des lettres*, Hatier, Paris, 1959.

REINTZENSTEIN, R., *Horaz und die hellenistische Lyrik*, *Neue Jahrb. Klass. Alt.* 21, 1908.

SORENSEN, S., « Horace on tradition and the individual talent », « *Ars Poetica* », 119-52, *C&M*, 2004, pp. 139-162.

WILLIAM, G., *Horace*, Oxford, Oxford UP, 1972.

« *Quo me cumque rapit tempestas, deferor hospes* : l'œuvre d'Horace dans sa diversité », compte-rendu de la journée d'études du 17 juin 2011, Université de Lille III.

6. Études spécifiques aux Odes

ATHANASSAKI, L., « *Pindarum quisquis studet aemulari* : Greek and Roman civic performance contexts (Pindar's *Fourth and Fifth Pythians* and Horace's *Odes* 4.2) », dans Bénédicte Delignon, Nadine Le Meur, Olivier Thévenaz (dir.), *La poésie lyrique dans la cité antique. Les Odes d'Horace au miroir de la lyrique grecque archaïque*, Lyon, De Boccard, Collection Études et Recherches sur l'Occident Romain, 2016, pp. 131-158.

BARCHIESI, A., « Poetry, Praise and Patronage : Simonides in Book 4 of Horace's *Odes* », [in] *Classical Antiquity*, vol.15, pp. 5-47, *University of California Press*, avril 1996.

—, « Rituals in Ink : Horace on the Greek Lyric Tradition », [in] *Matrices of Genre, Authors, Canons, and Society*, chapitre neuvième, pp.167-182, Mary Depew et D. Obbink (éd.), Cambridge, (Mass.), Harvard University Press, décembre 2000.

—, « Lyric in Rome », dans Felix Budelmann (dir.), *The Cambridge Companion to Greek Lyric*, Cambridge, Cambridge University Press, 2009, pp. 319-335.

BITTO, G., *Lyrik als Philologie. Zur Rezeption hellenistischer Pindarkommentierung in den Oden des Horaz*, Rahden / Westf., Leidorf, 2012.

BLACKETT, J. P. M., « A Note on the Alcaic Stanza », [in] *Greece and Rome, Second Series*, vol.3, n°1, pp. 83-84, Cambridge University Press, mars 1956.

BOUCHAUD, G., *Inspiration politique, mythologique et philosophique chez Pindare et Horace : réflexion sur le lyrisme antique*, thèse soutenue en 2014 à l'université de Clermont-Ferrand 2, sous la direction de Rémi Poignault et de Michel Briand.

—, « Pouvoir et impuissance poétiques : éléments de comparaison entre Pindare et Horace », dans Bénédicte Delignon, Nadine Le Meur, Olivier Thévenaz (dir.), *La poésie lyrique dans la cité antique. Les Odes d'Horace au miroir de la lyrique grecque archaïque*, Lyon, De Boccard, Collection Études et Recherches sur l'Occident Romain, 2016, pp. 243-262.

BRIAND, M., « Entre spectacle et texte : contextes, instances et procédures pragmatiques chez Pindare et Horace », dans Bénédicte Delignon, Nadine Le Meur, Olivier Thévenaz (dir.), *La poésie lyrique dans la cité antique. Les Odes d'Horace au miroir de la lyrique grecque archaïque*, Lyon, De Boccard, Collection Études et Recherches sur l'Occident Romain, 2016, pp. 193-212.

CAIRNS, F., « Horace *Odes* 1.2 », *Eranos*, 69, 1996, pp. 68-88.

CALBOLI, G., *Orazio, Carm. I 12 : Giove e Augusto*, in *Humanitas in honorem Antonio Fontàn*, Madrid, 1992, pp. 217-238.

CAVARZERE, A., *Sul limitare : Il 'motto' e la poesia di Orazio*, Bologne, 1996.

CHARLET, J.-L., « Les mètres sapphiques et alcaïques de l'antiquité à l'époque humaniste », [in] *Faventia* 29/1-2, pp.133-155, Université de Provence, 2007.

CITRONI, M., « Occasion e piani di destinazione nella lirica di Orazio », *Materiali e discussioni per l'analisi dei testi classici*, 10-11, 1983, pp. 133-214 = « *Occasion and Levels of Address in Horatian Lyric* », dans Michèle Lowrie (dir.), *Horace. Odes and Epodes*, Oxford, Oxford University Press, 2009, pp. 72-105.

—, « *Res publica restituta* et la représentation du pouvoir augustéen dans l'oeuvre d'Horace », dans Hurllet F. et Mineo B., *Le principat d'Auguste, Réalités et représentations du pouvoir autour de la Res publica restituta*, 2009, PUR, pp. 245-266.

—, « Cicéron, Horace et la légitimation de la lyrique comme poésie civique », dans Bénédicte Delignon, Nadine Le Meur, Olivier Thévenaz (dir.), *La poésie lyrique dans la cité antique. Les Odes d'Horace au miroir de la lyrique grecque archaïque*, Lyon, De Boccard, Collection Études et Recherches sur l'Occident Romain, 2016, pp. 225-242.

COFFTA, D. J., « Programmatic synthesis in Horace *Odes* III, 13 » dans Carl Deroux (dir.), *Studies in Latin Literature and Roman History* 9, Bruxelles, Latomus, 1998, pp. 268-281.

COLLINGE, N. E., *The structure of Horace's Odes*, London, 1961.

COMIATI, G., « Horace chez Bernardo Tasso : réécrire les odes en vers italiens » in *Chacun son Horace – Appropriations et adaptations du modèle horatien en Europe (XV^e-XVII^e siècles)*, sous la direction de Nathalie Dauvois, Michel Jourde et Jean-Charles Monferran, Honoré Champion, Paris, 2019, pp. 69-89.

COMMAGER, S., *The Odes of Horace. A Critical Study*, New Haven, Yale University Press, 1962.

COPPINI, D., « Rimpasti oraziani nelle odi del Poliziano » in *Chacun son Horace – Appropriations et adaptations du modèle horatien en Europe (XV^e-XVII^e siècles)*, sous la direction de Nathalie Dauvois, Michel Jourde et Jean-Charles Monferran, Honoré Champion, Paris, 2019, pp. 39-52.

CUCCHIARELLI, A., « La tempesta e il dio (forme editoriali nei *Carmina* d'Orazio) », in *Dictynna*, 3, 2006 (<http://dictynna.revues.org/204>).

DAVIS, G., *Polyhymnia. The Rhetoric of Horatian Lyric Discourse*, Berkeley / Los Angeles / Oxford, University of California Press, 1991.

DELIGNON, B., « Les *Odes* I, 36 et I, 25 d'Horace : des 'poèmes-modèles' », *Vita Latina*, 185-186, 2012, pp. 61-73.

—, « Lyrique érotique et lyrique politique dans le *Carm.* 4.1 d’Horace », dans Bénédicte Delignon, Nadine Le Meur, Olivier Thévenaz (dir.), *Le poète lyrique dans la cité antique : les Odes d’Horace au miroir de la lyrique grecque archaïque*, Lyon, De Boccard, Collection Études et Recherches sur l’Occident Romain, 2016, pp. 263-273.

—, *Le Prince et les bonnes mœurs : la restauration du mos maiorum dans les Odes érotiques d’Horace*, dans Sabine Luciani et Patricia Zuntow (dir.), *Entre mots et marbre : Les métamorphoses d’Auguste*, Ausonius, Bordeaux, 2016, pp. 119-133.

—, *La morale de l’amour dans les Odes d’Horace, Poésie, Philosophie et Politique*, Sorbonne Université Presses, Paris, 2019.

DELIGNON, B., LE MEUR, N., THEVENAZ, O., *La poésie lyrique dans la cité antique, Les Odes d’Horace au miroir de la lyrique grecque archaïque*, collection Études et Recherches sur l’Occident Romain – CEROR, Diffusion De Boccard, Paris, 2016.

DI LIDDO, A. D., « *Pindarum quisquis studet aemulari* (Hor.*Carm.* 4, 2) », *Aufidus* 18 (53-54), pp. 21-69, 2004.

DU QUESNAY, Ian M. LE M., « *Horace, Odes 4.5 : Pro Reditu Imperatoris Caesaris Diui Filii Augusti* », in S. J. Harrison (éd.), *Homage to Horace : A Bimillenary Celebration*, Oxford / New York, Clarendon Press, 1995, pp. 128-187.

EICKS, M. *Liebe und Lyrik. Zur funktion des erotischen Diskurses in Horazens erster Odensammlung*, Berlin / Boston, De Gruyter, 2011.

FABRE, I., « Le modèle horatien dans les *Carmina de Rebus Divinis* de Marcantonio Flaminio (1550) : renoncement ou conversion ? » in *Chacun son Horace – Appropriations et adaptations du modèle horatien en Europe (XV^e-XVII^e siècles)*, sous la direction de Nathalie Dauvois, Michel Jourde et Jean-Charles Monferran, Honoré Champion, Paris, 2019, pp. 91-109.

FEENEY, D. C., *Horace and the Greek lyric poets* in N.Rudd (ed). *Horace 2000 : A celebration. Essays for the Bimillennium*, Londres, 1993.

—, « Horace and the literature of the past : lyric, epic and history in *Odes* 4 », dans Bénédicte Delignon, Nadine Le Meur, Olivier Thévenaz (dir.), *Le poète lyrique dans la cité antique : les Odes d’Horace au miroir de la lyrique grecque archaïque*, Lyon, De Boccard, Collection Études et Recherches sur l’Occident Romain, 2016, pp. 295-312.

FEENEY, D., WOODMAN, J. (dir.), *Traditions and Contexts in the Poetry of Horace*, Cambridge / New York, Cambridge UP, 2002.

FEDELI, P., « *Il fons Bandusiae* : Hor. *Carm.* 3. 13 », dans Luciano Celi (dir.), *Studi offerti ad Alessandro Perutelli*, Roma, Aracne, 2 vol., t. I, 2008, pp. 475-496.

FRAENKEL, E., *Horace*, Oxford, Clarendon Press, 1957.

FRANK, F., *How Horace employed Alcaeus*, *Class. Philology*, XXII, 1927, pp. 291-295.

GLINATZIS, R., « De la satire I, 4 à l'Épître aux Pisons : modalités et cohérence du discours critique horatien », [in] *Camenae* n°12, juin 2012.

—, « Les *Odes* I, 36 et I, 25 d'Horace : des 'poèmes-modèles' » in *Vita Latina*, 185-186, 2012, pp. 61-73.

GÜNTHER, H.-C., « Horace : poetry and politics », dans Bénédicte Delignon, Nadine Le Meur, Olivier Thévenaz (dir.), *La poésie lyrique dans la cité antique. Les Odes d'Horace au miroir de la lyrique grecque archaïque*, Lyon, De Boccard, Collection Études et Recherches sur l'Occident Romain, 2016, pp. 63-69.

HARRISON, S. J., *Horace, Daedalus, Pindar & Augustus : Odes 4.2 in Homage to Horace : A bimillenary edition*, Oxford, 1995.

—, « Horace *Odes* 2.7 : Greek models and Roman civil war », dans Bénédicte Delignon, Nadine Le Meur, Olivier Thévenaz (dir.), *La poésie lyrique dans la cité antique. Les Odes d'Horace au miroir de la lyrique grecque archaïque*, Lyon, De Boccard, Collection Études et Recherches sur l'Occident Romain, 2016, pp. 89-98.

—, *Horace, Odes, Book II*, Cambridge Greek and Latin Classics, Cambridge University Press, 2017.

HEINZE, R., *Die lyrischen Verse des Horaz*, Leipzig, B. G. Teubner, [1918] 1959.

—, « Die Horazische Ode », *Neue Jahrbücher* 51, 1923, pp. 153-168 = « the Horatian Ode » dans Michèle Lowrie (dir.), *Horace. Odes and Epodes*, Oxford, Oxford University Press, 2009, pp. 11-32.

HIGHBARGER, E. L., *The Pindaric Style of Horace*, Trans. of the Amer. Philol. Assoc. LXVI, 1935, pp. 222-255.

HOLLARD, V., « La fonction politique du poète dans la cité à l'époque d'Auguste : l'exemple d'Horace (*Odes* et *Carmen Saeculare*) » dans Bénédicte Delignon, Nadine Le Meur, Olivier Thévenaz (dir.), *La poésie lyrique dans la cité antique. Les Odes d'Horace au miroir de la lyrique grecque archaïque*, Lyon, De Boccard, Collection Études et Recherches sur l'Occident Romain, 2016, pp. 49-62.

JOCELYN, H. D., Horace, *Odes I 12. 33-36*, *Antichthon* 5, 1971, pp. 68-76.

JOHNSON, T. S., *A Symposium of Praise. Horace Returns to Lyric in Odes IV*, Madison (Wisc.), University of Wisconsin Press, 2004.

LEACH, Eleanor W., « Hypermnestra's *querela* : coopting the Danaids in Horace *Ode* 3.11 and in Augustan Rome », pp. 12-32, *Classical World*, 102/1, 2008.

LEE, M. O., « Horace, *Carm.* I. 23 : simile ad metaphor », *Classical Philology*, pp. 185-186, 1965.

LE DOZE, Ph., « *Vox Apollinis / Vox Augusti* : liberté d'inspiration des poètes et principat augustéen » dans Sabine Luciani et Patricia Zuntow (dir.), *Entre mots et marbre : Les métamorphoses d'Auguste*, Ausonius, Bordeaux, 2016, pp. 85-104.

LE MEUR, N., « Prier pour la cité : présence de la communauté civique dans les *Péans* de Pindare », dans Bénédicte Delignon, Nadine Le Meur, Olivier Thévenaz (dir.), *La poésie lyrique dans la cité antique. Les Odes d'Horace au miroir de la lyrique grecque archaïque*, Lyon, De Boccard, Collection Études et Recherches sur l'Occident Romain, 2016, pp. 161-175.

LOWRIE, M., *Horace's narrative Odes*, Oxford, 1997.

—, « A parade of lyric predecessors : Horace C. 1.12-1.18 », *Phoenix*, 49.1, 1995, pp. 33-48, dans Michèle Lowrie (dir.), *Horace. Odes and Epodes*, Oxford, Oxford University Press, 2009, pp. 335-355.

—, « Le salut, la sécurité et le corps du chef : transformations dans la sphère publique à l'époque d'Horace », dans Bénédicte Delignon, Nadine Le Meur, Olivier Thévenaz (dir.), *La poésie lyrique dans la cité antique. Les Odes d'Horace au miroir de la lyrique grecque archaïque*, Lyon, De Boccard, Collection Études et Recherches sur l'Occident Romain, 2016, pp. 71-86.

LYNE, R. O. A. M., « Horace, *Odes* Book I and the Alexandrian edition of Alcaeus », *Classical Quaterly*, 55, 2005, pp. 542-558.

Mc DERMOTT, E. A., « Greek and Roman Elements in Horace's lyric program », *Aufstieg und Niedergang der römischen Welt* II, 31.3, Berlin-New-York, pp. 1640-1672, 1981.

MOLINARI, D., « Problématique du 'vates' chez Horace », [in] *Noesis 4, L'antique notion d'inspiration*, Jacqueline Assaël (éd), Nice, 2000.

MURRAY, O., « Symposium and genre in the poetry of Horace », *Journal of Roman Studies*, 75, 1985, pp. 39-50.

NAGY, G., « Copies and Models in Horace "Odes 4.1 and 4.2" », [in] *The Classical World*, vol. 87, n°5, pp.415-426, Classical Association of the Atlantic States, Mai-Juin, 1994.

NISBET, R. G. M. and HUBBARD, M., *A Commentary on Horace, Odes, Book I*, Clarendon Press Oxford, 1970 (première édition), réimprimé en 2001.

—, *A Commentary on Horace, Odes, Book II*, Clarendon Press Oxford, 1970 (première édition), réimprimé en 2004.

NISBET, R. G. M. and RUDD, N., *A Commentary on Horace, Odes, Book III*, Oxford University Press, publié en 2004, réimprimé en 2007.

NORBERG, D., *L'Olympionique, le poète et leur renom éternel...*, Uppsala Univers., Arsskrift, 1945, 6 (complété, confirmé plutôt que critiqué par G. Carlsson, *L'Ode I, I d'Horace, ses idées et sa composition*, *Eranos* XLIV, 1946, pp. 404-420).

—, *Le quatrième livre des Odes d'Horace*, *Emerita*, XX, 1952, pp. 95-107.

PASCUCCI, G., *Coscienza di poeta (Hor. Carm. 4, 3)*, *RFIC* 110, 1982, pp. 150-165.

PASQUALI, G., *Orazio Lirico*, Florence, F. Le Monnier, 1920 (rev. Antonio La Penna, 1966).

PICHON, R., *Les mètres lyriques d'Horace*, *Rev. De philologie*, XVIII, 1893, pp. 132-140.

- PÖSCHL, V., *Horazische Lyrik. Interpretationen*, Heidelberg, C. Winter, [1970] 1991.
- PUTNAM, M. C. J., *Artifices of eternity : Horace's fourth book of Odes*, Cornell University Press, Ithaca / Londres, 1986.
- , *Poetic Interplay. Catullus and Horace*, Princeton / Oxford, Princeton University Press, 2006.
- ROSSI, L., « Orazio, un lirico greco senza musica », dans *Seminari Romani di cultura greca*, 1 (Università di Roma, 1998), p. 163-181 = « Horace, a Greek Lyric without Music », dans Michèle Lowrie (dir.), *Horace. Odes and Epodes*, Oxford, Oxford University Press, 2009, pp. 356-377.
- SANTIROCCO, M. S., *Unity and design in Horace's Odes*, Chapel Hill and London, 1986.
- SCHILLING, M., *Rome et le prince dans les Odes d'Horace : construction d'une mythologie impériale romaine*, Littératures, Université de Strasbourg, 2018. Français. ffnNT : 2018STRAC028ff. Fftel-02076319.
- SCHMIDT, P. L., *Structure and Sources of Horace, Ode 1, 12*, in *MNE-MAI. Classical Studies in Memory of Karl K. Hulley*, Chico, 1984, pp. 139-149.
- SCHORK, R. J., « *Aemulos reges* : allusion and theme in Horace 3.16 », *Transactions and proceeding of Americam Philological Association*, 102, pp. 515-539, 1971.
- SCODITI, F., « Lo stile musicale di Orazio fra tradizione e innovazione », [in] *Classica et Christina*, 2, pp. 125-132, 2007.
- SMITH, P. L., « Poetic tensions in the Horatian *recusatio* », *American Journal of Philology*, 89, pp. 56-65, 1968.
- STRAUSS CLAY, J., « Horace et le frère cadet d'Apollon », dans Bénédicte Delignon, Nadine Le Meur, Olivier Thévenaz (dir.), *La poésie lyrique dans la cité antique. Les Odes d'Horace au miroir de la lyrique grecque archaïque*, Lyon, De Boccard, Collection Études et Recherches sur l'Occident Romain, 2016, pp. 285-293.
- SYNDIKUS, H. P., *Die Lyrik des Horaz. Eine interpretation der Oden*, Darmstadt, Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1972-1973, 2 vol.

THEVENAZ, O., « Le cygne de Venouse. Horace et la métamorphose de l'Ode II, 20 », *Latomus* 61, 861-888, 2002.

—, « Poétiques comparées : de l'Aphrodite de Sappho à la Vénus d'Horace », *Poétiques comparées des mythes. De l'Antiquité à la Modernité*, éd. U. Heidmann, Lausanne, Payot, 2003, pp. 107-127.

—, « Echos de Sappho et éléments nuptiaux dans les Odes d'Horace », *Dictynna*, 2007, 4 (<http://dictynna.revues.org/155>).

—, *Sappho à Rome. Poétiques en échos de Catulle à Horace*, thèse de lettres, Lausanne 2010. Version revisitée dans la collection ÉCHO, éd. Peter Lang, Bern.

—, « Sappho au banquet d'Horace » [in] *Camenae* n°12, juin 2012.

—, « Actium aux confins de l'iambe et de la lyrique », dans Bénédicte Delignon, Nadine Le Meur, Olivier Thévenaz (dir.), *La poésie lyrique dans la cité antique. Les Odes d'Horace au miroir de la lyrique grecque archaïque*, Lyon, De Boccard, Collection Études et Recherches sur l'Occident Romain, 2016, pp. 99-130.

TRONCHET, G., « Horace miniaturiste : une poétique du mot à mot (Odes I, 23) », in *Vita Latina*, n°195-196, Abbeville, Anno MMXVII.

WIDA, E. M., « *The lyricus vates potens in Horace's Odes* : expression of role and establishment of status », University of California, Irvine, 2004, p. 355.

WILKINSON, L. P., *Horace on his lyric poetry*, Cambridge University Press, 1945.

WOODMAN, A. J., « *Biformis vates : the Odes, Catullus and Greek Lyric* », *Traditions and contexts in the poetry of Horace*, éd. A. J. Woodman, D. C. Feeney, Cambridge / New York, Cambridge University Press, 2002, pp. 53-64.

ZIMMERMANN, P., *Rythme métrique et rythme théorique dans la poésie lyrique d'Horace : recherches sur une poétique du sens*, thèse soutenue en 2009 à l'université de Rennes II, sous la direction de Marc Reydellet et consultée sur <https://tel.archives-ouvertes.fr/tel-00451035>.

7. Ouvrages généraux et théories de la littérature grecque et latine

ALFONSI, L., *Poetae novi : storia di un movimento poetico*, Côme, 1945.

ARNOULD, D., « Le poète et son double, d'Homère à Pindare » in *Le poète au miroir de ses vers. Études sur la représentation du poète dans ses œuvres*. Textes réunis par Hélène Casanova-Robin et Alain Billault, Jérôme Millon, Grenoble, 2013, pp. 21-35.

BARDON, H., *Les Empereurs et les lettres latines*, Paris, 1940.

—, *La littérature latine inconnue*, t. II, Paris, C. Klincksieck, 1956.

—, *Le génie latin*, Bruxelles, Latomus, 1963.

BAYET, J., *Littérature latine*, Armand Colin, Paris, 1965 (première édition), 2006 (neuvième édition).

BOMPAIRE, J., *Lucien écrivain, Imitation et création*, Les Belles Lettres / Nino Aragno Editore, Paris, 1958 (première édition), 2000 (dernier tirage).

BRISSON, J.-P., *Rome et l'Âge d'Or. De Catulle à Ovide, vie et mort d'un mythe*, Éditions La Découverte, Paris, 1992.

CAIRNS, F., *Generic Composition in Greek and Roman Poetry*, Edinburgh University Press, Edinburgh, 1972.

CALAME, C., *Le récit en Grèce ancienne*, L'Antiquité au présent, Paris Klincksieck, 1986 (première édition) ; Belin, 2000 (deuxième édition).

CITRONI, M., *Poesia e lettori in Roma Antica*, Editori Laterza, Roma-Bari, 1995.

CONTE, G. B., *Memoria dei poeti e sistema letterario : Catullo, Virgilio, Ovidio, Lucano*, G. Einaudi, Torino, 1974, 1985 (2^e édition).

CUSSET, C., *La Muse dans la Bibliothèque, Réécriture et intertextualité dans la poésie alexandrine*, CRNS Editions, Paris, 1999.

DANGEL, J., « Faunes, Camènes et Muses : le premier art poétique à Rome ? » dans *Bolletino di Studi Latini* 27, 1997, pp. 3-33.

—, « Le poète latin et son temps. Essai esthétique de la République aux Flaviens » in *Le poète au miroir de ses vers. Études sur la représentation du poète dans ses œuvres*. Textes réunis par Hélène Casanova-Robin et Alain Billault, Jérôme Millon, Grenoble, 2013, pp. 53-66.

DEREMETZ, A., *Le Miroir des Muses, Poétiques de la réflexivité à Rome*, Septentrion Presses Universitaires, 1995.

—, « La terre inspirée et le poète-paysan », *Noesis* 4, 2000, pp. 155-179.

DOMINIK, W. J., *The style is the man : Seneca, Tacitus and Quintilian's canon*, p. 42 in *Roman Eloquence, Rhetoric in Society and Literature*, dir. William J. Dominik, Londres et New York, 1997 et 2005.

ERNOUT, A. et MEILLET, A., *Dictionnaire étymologique de la langue latine, Histoire des mots*, Klincksieck, Paris, 1932 (première édition), 1939 (deuxième édition), 1951 (troisième édition), 1959 (quatrième édition), 1985 (révision), 2020 (retirage de la quatrième édition).

FEENEY, D., *Beyond Greek. The Beginnings of Latin Literature*, Harvard University Press, Cambridge (Mass.), London (Eng.), 2016.

FRANCHET D'ESPEREY, S., « Les Métamorphoses d'Astrée », *REL* n°75, 1997, pp. 175-191.

— « La fonction encomiastique des allégories dans la poésie et l'art figuré sous le règne d'Auguste », in *La Littérature et les Arts Figurés de l'Antiquité à nos jours*, actes du XIV^{ème} Congrès de l'association Guillaume Budé, pp. 349-357, Limoges, 25-28 août 1998.

—, « *Vos quoque sacra* » in *La poétique, théorie et pratique*, XV^{ème} Congrès international et quinquennal de l'association Guillaume Budé, Faculté des Lettres, Langues et Sciences Humaines d'Orléans la Source, 25-28 août 2003.

—, « Réception et transmission des modèles – L'Énéide comme modèle aux époques néronienne et flavienne », in *Réceptions antiques – Lecture, transmission, appropriation intellectuelle*, Textes édités par Laetitia Ciccolini, Charles Guérin, Stéphane Itic et Sébastien Morlet, éditions rue d'Ulm, 2006.

FONTAINE, J., *La littérature latine chrétienne*, PUF, 1970.

GALAND-HALLYN, P., *Le reflet des fleurs : description et métalangage poétique d'Homère à la Renaissance*, Genève, 1994.

GRANAROLO, J., *D'Ennius à Catulle*, Paris, 1971.

GRIMAL, P., *Le Lyrisme à Rome*, PUF, 1978.

GRUBE, G. M. A., *The Greek and Roman Critics*, Londres, Methuen & Co Ltd, 1965.

GUILLEMIN, A.-M., *L'imitation dans les littératures antiques et en particulier la littérature latine*, REL 2, 1924.

KARDOS, M.-J., *Topographie de Rome*, Paris, L'Harmattan, 2000, 2 vol., t. I, Les Sources littéraires latines.

JACHMAN, G., *Die Originalität der römischen Literatur*, Antrittsvorlesung, Köln, Leipzig, 1926.

LA BUA, G., *L'Inno nella letteratura poetica latina*, pref. di Leopoldo Gamberale, San Severo, Gerni Editori, 1999.

LEVI, N., *La Révélation finale à Rome, Cicéron, Ovide et Apulée*, PUPS, Paris, 2014.

LEVY, C. (textes réunis et présentés par), *Devenir dieux, Désir de puissance et rêve d'éternité chez les Anciens*, précédé d'un entretien avec John Scheid, Les Belles Lettres, Paris, 2010.

LOWRIE, M., *Writing Performance and Authority in the Age of Augustus*, Oxford / New York, Oxford University Press, 2009.

LYNE, R. O. A. M., *The Latin love poets. From Catullus to Horace*, Oxford, 1980.

MARTIN, R. et GAILLARD, J., *Les Genres Littéraires à Rome*, éditions Nathan, Paris, 1990.

MARROU, H.-I., *Histoire de l'éducation dans l'antiquité*, 5^e édition, Paris, éditions du Seuil, 1960.

MILLER, J-F., *Apollo, Augustus and the Poets*, Cambridge, 2009.

NERAUDAU, J.-P., *La littérature latine*, Hachette Supérieur, Paris, 2000.

O'SULLIVAN, N., *Caecilius, the 'canons' of writers and the origins of Atticism*, p. 27 in *Rhetoric in Society and Literature*, dir. William J. Dominik, Londres et New York, 1997 et 2005.

PERNOT, L., *La rhétorique de l'éloge dans le monde gréco-romain*, volumes 1 et 2, Institut d'études augustiniennes, 1993.

PERNOUD, R., *Pour en finir avec le Moyen-Âge*, Seuil, Points Histoire, 1977.

SAÏD, S., TREDE, M. et LE BOULLUEC, A., *Histoire de la littérature grecque*, PUF, Paris, 1997, 2004.

SALAT, P., *Poetarum Opificina – L'Atelier des poètes*, collection ERGA Recherches sur l'antiquité 4, Presses Universitaires Blaise Pascal, Clermont-Ferrand, pp. 23-41, 2004.

STEINRÜCK, M. avec la collaboration d'Alessandra Lukinovich, *À quoi sert la métrique ? Interprétation littéraire et analyse des formes métriques grecques : une introduction*, Jérôme Millon, Grenoble, 2007.

SYME, R., *The Roman Revolution*, Oxford, 1939.

THILL, A., *Alter ab illo, Recherches sur l'imitation dans la poésie personnelle à l'époque augustéenne*, Paris, 1979.

WASZINK, J., *Fonction et formes principales de l'imitation dans la poésie préovidienne* in *Compte-rendus des séances de l'Académie des inscriptions et belles lettres*, 116, 1972, pp. 240-253.

WEST, D. & WOODMAN T., *Creative imitation and Latin Literature*, Cambridge, University Press, 1979.

WILLE, G., *Musica romana*, Amsterdam, P. Schippers, 1967.

WILLIAMS, G., *Tradition and originality in Roman poetry*, Oxford University Press, Londres, 1968.

8. Ouvrages généraux et théorie de la littérature française et étrangère

ALEXANDRE, D., CAMMAGRE G. et HUET-BRICHARD, M.-C., *L'ode en cas de toute liberté poétique*, Actes du colloque de l'Université de Toulouse-Le Mirail, les 14-15-16 janvier 2004, Peter Lang, Bern 2007.

BARTHES, R., « Texte (théorie du) », *Encyclopaedia Universalis*, 1973.

BESSIERE, J., *Dire le littéraire*, Points de vue théoriques, Mardaga, Bruxelles, 1990.

BLOOM, H., *The Anxiety of Influence, A Theory of Poetry*, Oxford, Oxford University Press, 1973.

BRUNN, A., *L'Auteur*, GF-Corpus, 2001.

COMPAGNON, A., *La Seconde Main ou le travail de la citation*, Seuil, 1979.

ECO, U., *Lector in fabula. Le rôle du lecteur ou la coopération interprétative dans les textes narratifs*. Traduit de l'italien par M. Bouzaher, Paris, 1979.

GEFEN, A., *La Mimèsis*, GF-Corpus, 2002.

GENETTE, G., *Introduction à l'architexte*, Collection Poétique aux éditions du Seuil, Paris, 1979.

—, *Palimpsestes, La littérature au second degré*, Paris, 1982.

GUERRERO, G., *Poétique et poésie lyrique*, traduit de l'espagnol par Anne-Joëlle Stéphan et l'auteur, Poétique Seuil, Paris, 2000.

GUILLAUMONT, F. (dir.); LAURENCE, P. (dir.), *La présence de l'histoire dans l'épistolaire*, nouvelle édition, Tours, Presses universitaires François Rabelais, 2012.

JENNY, L., « La stratégie de la forme », *Poétique* 8, 1976.

KRISTEVA, J., « Le mot, le dialogue, le roman », *Sémiotikè, Recherches pour une sémanalyse*, Seuil, 1969.

MAROUZEAU, J., *Lexique de la terminologie linguistique*, Paris, 1951.

MAULPOIX, J.-M., *Du lyrisme*, En lisant en écrivant, José Corti, Paris 2000.

MORTIER, R., *L'Originalité. Une nouvelle catégorie esthétique au siècle des Lumières*, Droz, Genève, 1982.

PIEGAY-GROS, N., *Introduction à l'intertextualité*, Dunod, 1996.

—, *Le lecteur*, GF-Corpus, 2002.

RABAU, S., *L'intertextualité*, Corpus Lettres, GF Flammarion, 2002.

RIFFATERRE, M., *La Production du texte*, Seuil, 1979.

—, « La trace de l'intertexte », *La Pensée*, n°215, octobre 1980.

SAMOYAU, T., *L'Intertextualité, Mémoire de la littérature*, Nathan, 2001.

SOLLERS, Ph., *Théorie d'ensemble*, Seuil, 1971.

VAILLANT, A., « La latinité hugolienne : bouche d'ombre et langue morte », in *La crise de la littérature, Romantisme et modernité*, UGA Editions, Grenoble, 2005.

VIGNEST, R., *Victor Hugo et les poètes latins, Poésie et réécriture pendant l'exil*, Classiques Garnier, Paris, 2011.

WELLER, R., WARREN, A. *La théorie littéraire*, traduction française, Paris, éditions du Seuil, 1971.

9. Ouvrages généraux d'histoire et d'histoire des arts

BALTY, J.-C., « *Quasi deo*. Types statuaires héroïsants et divinissants de la *gens Augusta* », in le catalogue de l'exposition « L'empereur romain, un mortel parmi les dieux », pp. 19- 25, Musée de la Romanité, Ville de Nîmes, 2021.

Catalogue de l'exposition « L'empereur romain, un mortel parmi les dieux », Musée de la Romanité, Ville de Nîmes, 2021.

Catalogue de l'exposition « Moi, Auguste, Empereur de Rome... », Grand Palais, Paris, RMN, 2014.

COSME, P., *Auguste*, Paris, 2005, rééd. 2009.

DARDENAY, A., « Rome, les Romains et l'art grec : *translatio, interpretatio, imitatio, aemulatio...* » C. Bonnet et F. Bouchet. *Translatio : Traduire et adapter les Anciens*, Garnier, pp. 331, Classiques Garnier, 2013.

Dossiers d'Archéologie, « L'empereur romain, un mortel parmi les dieux », n°405, mai / juin 2021.

ÉTIENNE, R., *Le siècle d'Auguste*, Préface de Pierre Cosme, Armand Colin, Paris, 1970 (première édition), 2014 (dernier tirage).

FISHWICK, D., *The Imperial Cult in the Latin West*, vol. 2, 1, Leyde, 1991.

FLAMERIE DE LACHAPELLE, G., *Clementia. Recherches sur la notion de clémence à Rome, du début du I^{er} s. a. C. à la mort d'Auguste*, Bordeaux, Ausonius, 2011.

FRASCHETTI, A., *Rome et le Prince*, Paris, 1996.

GALINSKY, K., « Augustan Classicism : The Greco-Roman Synthesis », in *The Eye expanded : Life and the Arts in Greco-Roman Antiquity*, F.B. Titchener et R.F.Moorton Jr (dir.), Berkeley, 1999, pp. 18-205.

GRADEL, I., *Emperor Worship and Roman Religion*, Oxford, 2002.

HURLET, F. et MINEO, B. (dir.), *Le Principat d'Auguste. Réalités et représentations du pouvoir. Autour de la « Res Publica restituta »*, actes de colloque (Nantes, 1^{er}-2 juin 2007), Rennes, 2009.

HURLET, F., *Auguste, les ambiguïtés du pouvoir*, Armand Colin, 2015 (premier tirage), 2017 (dernier tirage).

KELLUM, B., « Sculptural programs and propaganda in Augustan Rome : the temple of Apollo on the Palatine », dans Rolf Winkes (dir.) *The Age of Augustus*, Louvain-la-Neuve, Institut supérieur d'archéologie et d'histoire de l'art, 1985, pp. 169-176.

LE GLAY, M., LE BOHEC, Y. et VOISIN, J.-L., *Histoire Romaine*, PUF, Paris, 1991 (première édition), 2005 (première édition « Quadrige »), 2008 (quatrième édition).

LA PENNA, A., *Orazio e l'ideologia del principato*, Turin, Giulio Einaudi Editore, 1963.

LUCIANI, S. et ZUNTOW, P., *Entre mots et marbre : Les métamorphoses d'Auguste*, Ausonius, Bordeaux, 2016.

PAPINI, M., « Les dieux protecteurs d'Auguste », in le catalogue de l'exposition « Moi, Auguste, Empereur de Rome... », pp. 34-37, Grand Palais, Paris, RMN, 2014.

PARISI PRESICCE, C., « L'avènement d'un nouvel âge d'or », in le catalogue de l'exposition « Moi, Auguste, Empereur de Rome... », pp. 162-167, Grand Palais, Paris, RMN, 2014.

PÖTSCHER, W., « 'Numen' und 'numen Augusti' », ANRW 2, 16, 1, 1978, pp. 380-392.

RODDAZ, J.-M., « Auguste et la transmission du message idéologique » dans Bresson A. – Cocula A.-M. – Pébarthe C. (éd.), *L'écriture politique du pouvoir*, Bordeaux, Ausonius, 2005, pp. 35-44.

ROSSO, E., « Représenter le *Genius Augusti* sous les Julio-Claudiens », in le catalogue de l'exposition « L'empereur romain, un mortel parmi les dieux », pp. 27-33, Musée de la Romanité, Ville de Nîmes, 2021.

—, “Les multiples visages de l’empereur Jupiter”, in *Dossiers d’Archéologie*, « L’empereur romain, un mortel parmi les dieux », pp. 40-45, n°405, mai / juin 2021.

SAURON, G., « Messages esthétiques des rinceaux de *l’ara Pacis Augustae* », *Revue archéologique*, 1, pp. 3-40, 1988.

—, *Quis deum ? L’expression plastique des idéologies politiques et religieuses à Rome, à la fin de la République et au début du principat*, Rome, 1994.

—, “Mythe et pouvoir : la mystification augustéenne”, in le catalogue de l’exposition « Moi, Auguste, Empereur de Rome... », pp. 32-33, Grand Palais, Paris, RMN, 2014.

SCHEID, J., « Les restaurations religieuses d’Octavien / Auguste », dans Hurllet F. et Mineo B., *Le principat d’Auguste, Réalités et représentations du pouvoir autour de la Res publica restituta*, 2009, PUR, pp. 119-128.

SCHIESARO, A., « Auguste et les poètes, Auguste poète », in le catalogue de l’exposition « Moi, Auguste, Empereur de Rome... », pp. 40-41, Grand Palais, Paris, RMN, 2014.

WINCKELMANN, J. J., *Pensées sur l’imitation des œuvres grecques en peinture et en sculpture*, traduit de l’allemand par Laure Cahen-Maurel, éditions Alia, Paris, 2005.

ZANKER, P., *The power of Images in the Age of Augustus*, Ann Arbor, 1988.

10. Sources audio

DAITZ S. G., *Chants lyriques de Sappho*, coll. « The Living voice of Greek and Latin », catalogue complet : Audio Forum 31, Kensington Church St., London W84U.

France CULTURE, *Poésie sur parole*, émission réalisée par André Velter : *Sapphô*, 9-14 décembre 1991.

—, *Une vie, une oeuvre*, émission réalisée par Francesca Isidori et Jean-Claude Loiseau : *Sapphô, poétesse grecque*, 4-8 mars 1993.

IONATOS A. et VENETSANOÛ N. chantent Sappho de Mytilène, CD Audivis Tempo A6168, 1991.

Index locorum

Aélius Théon

Progymnasmata – 30-33.

Alcée

Fragments

34 V. – 175n.

38a V. – 185, 196.

50 V. – 188n.

141 V. – 218, 251.

206 V. – 199n.

208a V. – 195, 250.

307 V. – 228n, 229n.

308 V. – 226-231, 237, 250, 251.

327 V. – 126.

332 V. – 199-201.

338 V. – 192-193, 250.

346 V. – 126.

348 V. – 219n.

368 V. – 126.

Ambroise de Milan

De Officiis – 469.

Hymnes – 469-471, 473, 487.

Anacréon

Fragments

12 P.M.G. – 181.

348 P.M.G. – 228n.

395 P.M.G. – 188.

396 P.M.G. – 188-189.

417 P.M.G. – 239-240.

Ange Politien

Ad Horatium Flaccum – 476-477, 487.

Aristote

Poétique – 25, 28.

Rhétorique – 112n, 113n.

Aulu-Gelle

128, 129, 373, 386n.

Bacchylide

Fragments – 106n, 119n, 341, 345, 401.

Bartolomeo Ricci

De Imitatione – 477.

Bernardo Tasso

Inni e Ode – 477-478.

Callimaque

Aitia – 100, 156-157, 307, 310, 320n, 397, 428, 430, 435n, 439, 458.

Épigrammes – 81n, 255n, 428-430, 439.

Fragments – 125n.

Hymnes – 120n, 121n, 147, 257n, 327n, 330n.

Catulle

Carm. 4 – 132.

Carm. 8 – 167n.

Carm. 11 – 130-131, 134, 137, 162.

Carm. 30 – 132.

Carm. 34 – 131.

Carm. 36 – 213, 250.

Carm. 50 – 156n.

Carm. 51 – 27n, 128, 130, 134, 137, 162, 173, 178-180, 249, 489n.

Carm. 61 – 131, 489n.

Carm. 62 – 131, 177n, 366.

Carm. 63 – 132.

Carm. 64 – 221, 304n, 384n, 396n, 452-453, 455.

Carm. 65 – 155n.

Carm. 68 – 355.

Carm. 116 – 155n.

Cicéron

Brutus – 39.

De Leg. – 51n, 282n.

De Oratore – 27n, 40n.

De Republica – 299.

Du meilleur genre d'orateurs – 27n.

Off. – 282n.

Phil. – 282n.

Tusculanes – 126n, 261n.

Denys d'Halicarnasse

Περὶ μιμήσεως – 32, 39, 44n, 58.

Dion Cassius

270n, 271n, 367n, 375n.

Ennius

Annales – 98-100, 102, 283, 298-300, 311n, 363, 382, 389, 393, 395.

Hermoclès de Cyzique

Panégryrique – 279-280, 399.

Hésiode

La Théogonie – 303, 428-429, 439, 458.

Les Travaux et les Jours – 295, 296n, 303, 313, 363, 400.

Homère

Hymnes – 226-232, 237n, 238, 251, 356.

Iliade – 109, 111-112, 115, 204n, 245n, 257n, 382, 444, 446, 452, 455, 458.

<i>Odyssee</i> – 109, 112-115, 443n, 445, 452, 455, 458.	<i>Carm.</i> I, 17 – 81n, 162, 189, 212n, 215, 302n, 478.
	<i>Carm.</i> I, 18 – 188n, 194n.
Horace	<i>Carm.</i> I, 19 – 167, 183n.
<i>Ars Poetica</i> – 7-8, 26, 29, 37, 41-43, 47, 52n, 55-56, 60, 86n, 87-88, 109, 113n, 154, 158, 159n, 174n, 233n, 237n, 240n, 421n, 463n, 466, 474, 482, 487, 489n.	<i>Carm.</i> I, 20 – 194n, 202n, 327n, 408n, 484, 486n.
<i>Carm.</i> I, 1 – 5, 83-85, 86n, 87, 89, 93, 107n, 108-109, 117, 125n, 184n, 253, 254, 255, 285, 289, 325n, 407n, 411, 431, 432, 434, 436, 439, 458, 461, 477, 486n, 490.	<i>Carm.</i> I, 21 – 279n, 331n, 358n, 453.
<i>Carm.</i> I, 2 – 135n, 151, 278n, 284n, 288n, 301n, 303, 311n, 315n, 321, 344, 345, 346-361, 384, 401, 449, 461, 491.	<i>Carm.</i> I, 23 – 240n, 486n.
<i>Carm.</i> I, 3 – 213n, 331n, 355n, 478.	<i>Carm.</i> I, 24 – 231n, 477, 486n.
<i>Carm.</i> I, 4 – 198n, 355n, 473n.	<i>Carm.</i> I, 25 – 481.
<i>Carm.</i> I, 5 – 355n.	<i>Carm.</i> I, 26 – 80-82, 101n, 103, 253, 255n.
<i>Carm.</i> I, 6 – 377, 412n.	<i>Carm.</i> I, 28 – 360.
<i>Carm.</i> I, 7 – 196, 432n.	<i>Carm.</i> I, 29 – 358n.
<i>Carm.</i> I, 8 – 115n, 350n, 483.	<i>Carm.</i> I, 30 – 167.
<i>Carm.</i> I, 9 – 185n, 188n, 191-198, 250, 486n.	<i>Carm.</i> I, 32 – 118, 120, 123-127, 156, 162, 479.
<i>Carm.</i> I, 10 – 115n, 182, 225-233, 235, 237n, 251, 356, 360, 361, 471, 472.	<i>Carm.</i> I, 33 – 213n, 355n, 486n.
<i>Carm.</i> I, 11 – 194n, 197, 481.	<i>Carm.</i> I, 35 – 294n, 311n, 353n.
<i>Carm.</i> I, 12 – 102n, 121n, 298n, 315n, 321-346, 354n, 355, 358, 360, 367, 368n, 369, 372, 376, 377, 383, 391, 395, 401, 414n, 438, 461.	<i>Carm.</i> I, 36 – 81, 188n, 201n, 294n.
<i>Carm.</i> I, 13 – 167, 182.	<i>Carm.</i> I, 37 – 194, 198-210, 250, 263n, 284, 285n, 290, 351n, 483.
<i>Carm.</i> I, 14 – 119n, 478n.	<i>Carm.</i> I, 38 – 188n, 198, 201n, 209-210, 250, 258, 290.
<i>Carm.</i> I, 15 – 115n, 135n, 212, 215.	<i>Carm.</i> II, 1 – 162, 258n, 336n, 351n, 412n.
<i>Carm.</i> I, 16 – 193n, 210-217, 250-251.	<i>Carm.</i> II, 2 – 135n, 183n, 254n.
	<i>Carm.</i> II, 3 – 136, 183n, 187n, 350n.
	<i>Carm.</i> II, 4 – 115n.
	<i>Carm.</i> II, 5 – 167.
	<i>Carm.</i> II, 6 – 86n, 120n, 135n, 246n, 432n.
	<i>Carm.</i> II, 7 – 232.

<i>Carm. II, 8 – 486n.</i>	<i>Carm. III, 13 – 225, 233-235, 251, 481.</i>
<i>Carm. II, 9 – 115n, 478.</i>	<i>Carm. III, 14 – 190n, 235, 294, 304, 344, 371n.</i>
<i>Carm. II, 10 – 183n, 310n.</i>	<i>Carm. III, 16 – 408n, 486n.</i>
<i>Carm. II, 11 – 182-190, 249-250.</i>	<i>Carm. III, 17 – 81.</i>
<i>Carm. II, 12 – 408n, 412n.</i>	<i>Carm. III, 19 – 86n, 222n.</i>
<i>Carm. II, 13 – 107n, 117-123, 125, 126, 127n, 141n, 162, 241, 294n, 358n.</i>	<i>Carm. III, 20 – 167, 381n.</i>
<i>Carm. II, 14 – 187n, 304, 360.</i>	<i>Carm. III, 23 – 136.</i>
<i>Carm. II, 16 – 104n, 478n.</i>	<i>Carm. III, 24 – 284, 314n.</i>
<i>Carm. II, 17 – 118, 232, 408n, 486n.</i>	<i>Carm. III, 25 – 341-342.</i>
<i>Carm. II, 18 – 123n.</i>	<i>Carm. III, 26 – 125n, 238n, 486n.</i>
<i>Carm. II, 19 – 119n, 122n.</i>	<i>Carm. III, 27 – 135n.</i>
<i>Carm. II, 20 – 86n, 148, 254-258, 288, 289n, 290, 292n, 408n, 434, 461, 463n, 478.</i>	<i>Carm. III, 28 – 189, 246n.</i>
<i>Carm. III, 1 – 73, 84, 121n, 126, 149n, 160, 255n, 257, 258, 289n, 344n, 429, 430n, 473.</i>	<i>Carm. III, 29 – 136, 278, 290, 312n, 331n, 344, 408n, 432n, 486n.</i>
<i>Carm. III, 2 – 149n, 219n.</i>	<i>Carm. III, 30 – 5, 66, 81n, 98, 107n, 117, 119, 133, 146n, 149, 155-156, 160, 208, 254n, 256n, 258n, 285-291, 348n, 399-400, 431, 432, 436, 437, 439, 455, 458, 461, 476, 478, 481, 489n, 490.</i>
<i>Carm. III, 3 – 102n, 108, 115n, 278, 284, 291-293, 327n, 332-333, 358, 360, 365n, 368n, 369, 372, 391, 414n, 447, 486.</i>	<i>Carm. IV, 1 – 168-182, 249, 318, 319, 427, 430, 436n, 439.</i>
<i>Carm. III, 4 – 88-89, 118, 123, 151, 325n, 331, 385n, 387n, 432n, 438, 441, 449, 479.</i>	<i>Carm. IV, 2 – 41, 56-57, 59, 135n, 138-152, 154n, 157n, 161, 162, 255n, 256n, 284n, 286n, 289, 297, 303, 323n, 378n, 381, 412n, 427, 432, 434, 439, 463n, 475, 476, 479.</i>
<i>Carm. III, 5 – 136, 278-284, 288, 290, 293-294, 314n, 326n, 337, 358n, 399, 414n.</i>	<i>Carm. IV, 3 – 6, 86n, 119, 255n, 278, 284, 289, 307n, 427-439, 449n, 456n, 458, 459-460, 491.</i>
<i>Carm. III, 6 – 136, 217-225, 251, 314n, 317, 390n, 391.</i>	<i>Carm. IV, 4 – 223n, 300n, 306, 369, 372, 377, 378-397, 402, 410n, 437, 448, 455, 458.</i>
<i>Carm. III, 7 – 436n, 486n.</i>	<i>Carm. IV, 5 – 102n, 276, 297-306, 313, 315, 317, 318n, 320, 321, 344, 358n, 362-373, 384,</i>
<i>Carm. III, 8 – 118, 294, 408n, 486n.</i>	
<i>Carm. III, 9 – 213n, 486n.</i>	
<i>Carm. III, 11 – 122n, 123n, 166, 189n, 225n, 235-247, 252, 327n.</i>	

400, 401-402, 410n, 411, 414n, 437, 441, 448, 454, 455, 458, 489.	<i>Epist. I</i> , 18 – 358n.
<i>Carm. IV</i> , 6 – 86n, 115n, 372, 427n, 434n, 440-456, 458-460, 462, 490.	<i>Epist. I</i> , 19 – 6, 35-37, 42n, 46, 52-54, 55n, 116-117, 160-161, 162, 206n, 255n, 289n, 434n, 438n, 449n.
<i>Carm. IV</i> , 8 – 86n, 96-105, 135n, 148-149, 163n, 247, 254n, 286, 287n, 332n, 340, 425n, 427n.	<i>Epist. I</i> , 20 – 254n, 256n, 289n, 462-463, 467.
<i>Carm. IV</i> , 9 – 65n, 86n, 103-109, 115, 119, 125, 162, 163n, 247, 253, 254n, 255n, 331n, 340, 427n, 436, 459.	<i>Epist. II</i> , 1 – 27, 86-87, 205n, 255n, 262n, 311n, 332n, 358n, 367n, 368n, 377n, 410-427, 457-458, 460, 466, 469n.
<i>Carm. IV</i> , 11 – 189, 408n.	<i>Epist. II</i> , 2 – 55, 86n, 155n, 157n, 163n, 221n, 338n.
<i>Carm. IV</i> , 12 – 486n.	<i>Ep. I</i> – 207n.
<i>Carm. IV</i> , 13 – 318, 436.	<i>Ep. II</i> – 478n.
<i>Carm. IV</i> , 14 – 267n, 294, 300n, 306, 344n, 358n, 377, 378, 385n, 402, 410n, 411n.	<i>Ep. V</i> – 152n, 212.
<i>Carm. IV</i> , 15 – 284n, 297, 305n, 306-320, 344, 360, 363n, 371n, 377, 400, 411, 425n, 430, 489.	<i>Ep. VII</i> – 205n, 312n, 350.
<i>Carmen Saeculare</i> – 93, 96, 124n, 135n, 168, 174, 181, 236, 260n, 276, 302n, 305n, 306, 331n, 360n, 408, 409, 410n, 422, 434, 440, 449, 452-455, 457, 459, 462, 465, 477, 490.	<i>Ep. IX</i> – 200, 202, 209, 347n, 447n.
<i>Epist. I</i> , 1 – 114n.	<i>Ep. XIII</i> – 237n.
<i>Epist. I</i> , 2 – 109-115, 162, 197n, 221n.	<i>Ep. XV</i> – 334n.
<i>Epist. I</i> , 3 – 81n, 139n, 325n, 377, 465-466.	<i>Ep. XVI</i> – 86n, 224n, 295-297, 306, 331n, 351n, 400.
<i>Epist. I</i> , 7 – 86n, 432n.	<i>Ep. XVII</i> – 86n, 123n, 211, 212, 222n, 237.
<i>Epist. I</i> , 8 – 377n.	<i>Serm. I</i> , 1 – 412.
<i>Epist. I</i> , 9 – 377n.	<i>Serm. I</i> , 2 – 338n.
<i>Epist. I</i> , 10 – 55n, 194n.	<i>Serm. I</i> , 3 – 229n, 412.
<i>Epist. I</i> , 12 – 331n, 377n.	<i>Serm. I</i> , 4 – 47-49, 50n, 51n, 52n, 83, 92, 158-159, 219n, 311n, 421n.
<i>Epist. I</i> , 14 – 81, 430.	<i>Serm. I</i> , 5 – 160.
<i>Epist. I</i> , 16 – 182-183, 233n.	<i>Serm. I</i> , 8 – 212.
	<i>Serm. I</i> , 10 – 34, 47, 49-50, 92, 153, 157-158, 159, 255n, 425.
	<i>Serm. II</i> , 1 – 51, 92, 106n, 407n, 411.
	<i>Serm. II</i> , 2 – 189n.

Serm. II, 4 – 81n.

Serm. II, 5 – 86, 430.

Serm. II, 6 – 232, 237.

Serm. II, 7 – 412.

Lucain

Pharsale – 75n.

Lucrèce

De Rerum Natura – 41, 81n, 117n, 160n, 184, 255n, 318, 390.

Macrobe

Sat. – 29, 369, 404.

Marcantonio Flaminio

Carmina de rebus divinis – 478-479.

Ménandre le Rhéteur

304.

Ovide

Amours – 222n.

Fastes – 226n.

Héroïdes – 212-213, 243.

L'Art d'aimer – 404n.

Métamorphoses – 122n, 204n, 284n, 286n, 349n, 441.

Pontiques – 374.

Tristes – 279n, 404n, 435n, 436n, 439.

Pétrarque

Épîtres Familières – 475-476, 487.

Pierre de Ronsard

Odes – 480-481, 487.

Pindare

Fragments – 121n, 122n, 197n, 329.

Isth. – 102n, 124n, 126n, 257n, 381n, 385.

Ném. – 88-89, 102n, 103-104, 120n, 124n, 143, 149n, 243n, 286n, 288n, 323n, 327n, 334n, 339-340, 345, 385, 401.

Ol. – 102n, 103n, 124n, 143, 228n, 238n, 257n, 322-323, 325, 326, 329, 334n, 345, 380-381, 383, 387, 401.

Péans – 361, 443-446, 447, 455, 458.

Pyth. – 102n, 120n, 122n, 124n, 147-148, 151, 219n, 228n, 232, 241n, 286-287, 290, 327n, 340-341, 381n, 382-383, 394, 399.

Platon

La République – 23-24.

Phèdre – 157n.

Pline l'Ancien

Histoire Naturelle – 105, 390n.

Plutarque

De la disparition des oracles – 277, 321, 361, 400, 401.

Vie de Marcellus – 27n.

Polybe

Hist. – 27n.

Propertius

Élégies – 205n, 221n, 301n, 308-311, 320n, 340n, 360n, 434-435, 439, 441n, 442n.

Prudence

Cathemerinon Liber – 471-473, 487.

Liber Peristephanon – 472.

Psychomachia – 471.

Pseudo-Longin

Περὶ ὑψους – 32, 58.

Quintilien

Institutio Oratoria – 30, 31, 33-36, 38, 40, 41n, 42-46, 52n, 57n, 59, 63n, 76, 109-110, 115n, 120n, 236n, 418.

Rhétorique à Hérennius – 32-33.

Salluste

Cat. LI – 26-27.

Salmon Macrin

De Q. Horatii Flacci Laudibus – 479-480.

Sappho

Fragments

1 V. – 124n, 167, 169-171, 175, 354n, 355.

2 V. – 167.

5V. – 355n.

22V. – 355.

31 V. – 128, 130, 167, 172-175, 178-179.

34 V. – 342n.

54 V. – 181.

55 V. – 82n.

94 V. – 120n.

96 V. – 342n.

104 V. – 222n.

118 V. – 126-127, 325n.

Sénèque Le Philosophe

Dial. – 282n.

Lettres à Lucilius – 41n, 43-45, 76n, 261.

Sénèque Le Rhéteur

Controverses et Suasoirs – 40, 361.

Simonide de Céos

Fragments – 100, 118n, 149n, 196, 286-287, 327n, 399, 443n.

Stace

Silves – 467.

Thébaïde – 75n.

Stésichore

Palinodie à Hélène – 211-212, 250.

Suétone

Vie d'Auguste – 265n, 268n, 284n, 370, 373, 374n, 375n, 376n, 404-406.

Vie d'Horace – 407-409, 412n, 413n.

Vie de Tibère – 386n.

Tacite

Annales – 105.

Théocrite

Encomium de Hiéron de Syracuse – 329n.

Encomium de Ptolémée Philadelphie – 329-330, 340, 346, 401.

Tibulle

Élégies – 288n, 302n.

Tite-Live

Histoire romaine – 27n, 282-283, 284n, 336, 389n, 392, 396n.

Velleius Paterculus

Histoire romaine – 96, 105.

Victor Hugo

Les Chansons des rues et des bois – 485, 487.

Les Contemplations – 485-486, 487.

L'Utilité du Beau – 484.

Odes et Ballades – 483-485, 487.

Virgile

Bucoliques – 155-156, 207, 280n, 288n, 307-308, 310, 311, 316n, 319n, 320n, 329n, 330n, 365-366, 371, 430, 453n, 472n.

Énéide – 41n, 75n, 102, 119n, 122n, 204n, 205n, 218n, 259, 272-273, 282, 288, 291n, 294n, 307n, 311n, 312n, 313n, 320, 340n, 355n, 381-382, 389n, 392, 393-394, 395-396, 397, 398, 400, 402, 403, 445, 447, 450n, 453, 455, 459, 461, 482, 489, 490, 491.

Géorgiques – 123n, 290n, 300n, 327n, 347-349, 351n, 359, 367n, 371, 401.

Table des matières

Remerciements.....	3
Introduction.....	5
1. Difficultés de définition de la lyrique.....	6
2. Problématique et approche personnelle.....	10
3. État de la question.....	11
3. 1. La question de l'imitation dans les <i>Odes</i> d'Horace.....	11
3. 2. Les <i>Odes</i> d'Horace comme poésie civique, un héritage de la lyrique grecque.....	13
3. 3. L'éternité en acte : la postérité des <i>Odes</i> d'Horace.....	16
4. Grandes étapes de l'enquête et corpus.....	18
Prolégomènes – Pour un cadre conceptuel.....	21
1. L'imitation.....	23
1. 1. Origines philosophiques de l'imitation.....	23
1. 2. L'imitation à Rome.....	26
1. 3. Méthodes et procédés pour bien imiter.....	30
1.3.1. De la lecture et des exercices variés d'imitation.....	30
1.3.2. Éviter l'imitation sans création.....	35
1.3.3. De la véritable imitation pour créer une œuvre personnelle.....	38
1.3.4. De la nécessité d'un progrès.....	45
1.3.5. Étude du vocabulaire de l'imitation propre à l'œuvre horatienne.....	47
1.3.5.1. <i>Analyse du vocabulaire de l'imitation dans les pièces réflexives d'Horace</i> ..	47
1.3.5.2. <i>L'aemulatio, au cœur de l'œuvre d'Horace ?</i>	58
2. L'intertextualité.....	60
2. 1. L'intertextualité face aux notions de source et d'influence.....	60
2. 2. Les transformations du texte et la notion de modèles : cadre théorique.....	63
2. 3. La mort de l'auteur et celle du monde, conditions nécessaires à l'intertextualité ?.....	67
2. 4. Et le lecteur dans tout cela ?.....	71
Bilan.....	76

Partie I : Pour une double éternité de la poésie lyrique – La recréation des modèles grecs par un *uates* romain

Introduction – L'éternité par et pour le <i>uates lyricus</i>	80
Les destinataires de l'éternité dans les <i>Odes</i>	80
Horace et le statut de <i>uates lyricus</i>	85
Fonctions du <i>uates</i>	85
Difficultés de l'adaptation de la lyrique grecque à Rome.....	89
Horace et la création d'une illusion de la performance.....	91
La <i>libertas</i> dans la composition des <i>Odes</i>	93
Chapitre 1 – Quels modèles grecs pour l'œuvre lyrique d'Horace ?.....	95
1. La poésie lyrique comme don d'éternité et le canon des <i>uates</i> grecs.....	96
2. Homère, « le meilleur maître à penser de toute l'Antiquité ».....	109
3. La poésie de Lesbos à l'honneur dans les <i>Carmina</i>	116

3. 1. Alcée et Sappho, garants de la primauté et de l'éternité lyrique.....	116
3. 2. Catulle : un initiateur tu par Horace.....	128
3. 3. « <i>Dicar... / princeps Aeolium carmen ad Italos / deduxisse modos</i> ».....	133
4. Quelle <i>recusatio</i> pindarique dans l'Ode IV, 2 ?.....	138
5. « L'influence de l'esthétique callimachéenne » dans les <i>Odes</i>	152
Bilan.....	162
Chapitre 2 – La théorie de l' <i>imitatio-aemulatio</i> en acte dans les <i>Carmina</i> d'Horace.....	165
1. Le chant de la passion entre tradition poétique érotique et dimension morale : l'Ode IV, 1.....	167
2. Un banquet entre lyrique grecque archaïque et sagesse épicurienne : l'Ode II, 11.....	182
3. Le tableau moral d'un art de vivre – Héritage lyrique et doctrines philosophiques : l'Ode I, 9.....	191
4. La recreation d'un poète grec archaïque dans un poème lyrique aux consonances belliqueuses et romaines : les <i>Odes</i> I, 37 et I, 38.....	198
5. La paix, de la lyrique grecque aux valeurs érotiques et politiques romaines : l'Ode I, 16.....	210
6. Horace, entre lyrique grecque archaïque et collaboration au programme augustéen : l'Ode III, 6.....	217
7. Horace et sa poésie au miroir des odes religieuses : les <i>Odes</i> I, 10 et III, 13.....	225
8. Quelle compréhension pour un lecteur <i>non doctus</i> ? : l'Ode III, 11.....	235
Bilan.....	249
Conclusion.....	253

Partie II : *Fortunati ambo*
Éternité du *princeps*, éternité du *uates*

Introduction – Rome, le prince et le poète : le contexte historique des <i>Odes</i>	260
Rôle civique de la poésie lyrique d'Horace.....	260
Construction du principat, composition des <i>Odes</i>	262
Rome, Auguste et Horace.....	272
Chapitre 1 – Rome, Auguste et la dynastie, fragments d'éternité dans les <i>Odes</i>	275
1. Rome, l'éternelle.....	278
1. 1. L'éternité de Rome <i>intra muros</i>	278
1.1.1. Rome, <i>Vrbs aeterna</i>	278
1.1.2. Le Capitole, symbole métonymique de l'éternité de la Ville.....	284
1. 2. L'éternité de Rome, <i>extra muros</i> : la paix et le mythe de l'âge d'or.....	291
2. L'éternité d'Auguste.....	320
2. 1. Auguste parmi les <i>summi uiri</i> , les héros et les dieux.....	321
2. 2. Octave-Auguste et son panthéon.....	346
2. 3. Célébrer le <i>numen Augusti</i>	361
3. La dynastie d'Auguste.....	373
3. 1. Difficultés et ambiguïtés de la question successorale.....	373

3. 2. La figure de l' <i>optimus princeps</i> dans les <i>Odes</i>	376
Bilan.....	398
Chapitre 2 : Auguste, garant de l'éternité de la lyrique horatienne.....	404
1. Le regard du poète sur le patronage littéraire d'Auguste : l' <i>Épître</i> II, 1.....	410
2. Horace, le poète éternel, et ses figures protectrices.....	427
2. 1. Derrière la Muse, le prince : l' <i>Ode</i> IV, 3.....	427
2. 2. « Le couronnement personnel d'Horace » par Apollon et Auguste : l' <i>Ode</i> IV, 6.....	440
Bilan.....	457
Conclusion.....	461
Épilogue – Devenir modèle à son tour : Horace et la postérité.....	464
1. La lyrique chrétienne : Ambroise de Milan et Prudence.....	469
2. La Renaissance : entre imitation et éloge de l'Horace lyrique.....	474
3. L'époque romantique : les odes d'Hugo puisées à la source d'Horace.....	482
Bilan.....	487
Conclusion.....	488
Bibliographie.....	492
1. Œuvres d'Horace.....	492
2. Autres sources antiques.....	494
3. Œuvres de la postérité inspirées par Horace.....	498
4. Études sur la lyrique grecque.....	498
5. Études sur Horace et ses œuvres.....	501
6. Études spécifiques aux <i>Odes</i>	504
7. Ouvrages généraux et théories de la littérature grecque et latine.....	513
8. Ouvrages généraux et théorie de la littérature française et étrangère.....	517
9. Ouvrages généraux d'histoire et d'histoire des arts.....	519
10. Sources audio.....	521
<i>Index locorum</i>	522
Table des matières.....	530

Statut du poète et question de l'éternité dans les *Odes* d'Horace entre héritage grec et romanité

Résumé

Plusieurs odes réflexives (*Odes* I, 1, II, 20, III, 30 ou encore IV, 3) se font le miroir du projet poétique d'Horace. Le poète y définit clairement son dessein : être reconnu comme le premier poète de Rome à avoir adapté en latin la lyrique lesbienne du VI^e siècle avant J.-C. et voir son nom inscrit dans la chaîne éternelle des *uates lyrici*, des poètes lyriques inspirés. L'imitation est un geste incontournable à Rome : tout auteur qui souhaite s'illustrer dans un genre particulier doit se mesurer à ses prédécesseurs grecs, selon le double principe de l'*imitatio-aemulatio*. Toutefois, le projet d'Horace est ambitieux : la lyrique grecque archaïque est une poésie de l'occasion, de la performance, contextes que la Rome augustéenne ignore. De plus, cette lyrique, Horace la connaît au travers de sa réception hellénistique, plus livresque. Mais que nous dit précisément le poète de ses modèles ? Et comment réussit-il à conjuguer l'imitation de ses différents héritages et influences à une inspiration profondément romaine, empreinte de morale et ancrée dans le *saeculum augustum* ?

La création d'une telle lyrique – qui a acquis une légitimité en tant que poésie civique – va permettre à Horace de faire entrer dans l'éternité non seulement les objets les plus humbles, mais aussi les *summi uiri* de Rome. Or, comment parvenir à faire du plus important d'entre eux, Auguste, le *princeps*, un fragment d'éternité ? Et que peut retirer le poète – qui revendique de façon jamais ouïe jusqu'alors que ses vers offriront l'immortalité à leur créateur – d'une telle entreprise ? C'est à ces questions que nous nous proposons, dans notre thèse, d'apporter des éléments de réponse.

Mots-clés : Horace (65-8 avant J.-C.) ; *Odes* ; éternité ; statut du poète ; lyrique archaïque grecque ; imitation ; poésie latine ; romanité ; principat d'Auguste ; Rome.

Status of the poet and question of eternity in Horace's *Odes* between greek heritage and romanity

Summary

Several reflexive odes (*Odes* I, 1, II, 20, III, 30 and IV, 3) are the mirror of Horace's poetic project. The poet clearly defines his aim : to be recognized as the first poet in Rome to have adapted into Latin the lesbian lyric of the 6th century B.C. and to see his own name inscribed in the eternal chain of *uates lyrici*, of inspired lyric poets. Imitation is an inevitable gesture in Rome : any author wishing to excel in a particular genre has to confront his Greek predecessors according to the double principle of *imitatio-aemulatio*. However, Horace's project is an ambitious one : archaic Greek lyric is a poetry of occasion, of performance, contexts that Augustan Rome is not familiar with. What's more, Horace knows this lyric through its Hellenistic, more book-based reception. But what does the poet precisely tell us about his models ? And how does he manage to combine the imitation of various heritages and influences with a profoundly Roman inspiration, imbued with morality and rooted in the *saeculum augustum* ?

The creation of such a lyric – which has acquired legitimacy as civic poetry – will enable Horace to bring into eternity not only the humblest objects, but also the *summi uiri* of Rome. But how can he turn the most important of them, Augustus, the *princeps*, into a fragment of eternity ? And what's in it for the poet – who claims in a way never heard before that his verses will bring immortality to their creator ? It is to these questions that we propose, in our thesis, to provide some answers.

Keywords : Horace (65-8 B.C.) ; *Odes* ; eternity ; status of the poet ; archaic Greek lyric ; imitation ; Latin poetry ; romanity ; principate of Augustus ; Rome.

UNIVERSITÉ SORBONNE UNIVERSITÉ

ÉCOLE DOCTORALE : I

ED 022 –Mondes antiques et médiévaux.

Maison de la Recherche, 28 rue Serpente, 75 006 Paris, FRANCE.

DISCIPLINE : Études latines.