VIII

NUNC ITAQUE ET UERSUS ET CETERA LUDICRA PONO : HORACE POÈTE DES *ÉPÎTRES*

par Anne-Marie LATHIÈRE

Maître de conférences à l'Université de Poitiers

SOMMAIRE. — ***Horace*** *annonce, aux vers 10-12 de la première épître du livre I, qu'il renonce au* ***badinage*** *pour s'adonner à la recherche du* ***vrai*** *et du* ***bien***, *et il définit sa* ***méthode*** *grâce à des métaphores. Qu'apporte de nouveau le genre de l'****épître*** *? Les* Épîtres *témoignent-elles d'une évolution de la pensée et de l'art d'Horace ?*

EPITOME. — *In* Ep. *I 1, 10-12, Horatius se ludicra deponere, quid uerum atque decens curare et rogare nuntiat, translationibusque rationem declarat. Quid noui epistulae genere adfertur ? Mentemne Horatii artemque mutatas esse Epistulae ostendunt ?*

J'ai choisi de commenter, après de nombreux prédécesseurs, les vers 10, 11 et 12 de la première épître du livre I d'Horace :

> *Nunc itaque et uersus et cetera ludicra pono,*
> *quid uerum atque decens, curo et rogo et omnis in hoc sum;*
> *condo et compono quae mox depromere possim.*

« Aujourd'hui, par conséquent, j'abandonne les vers et autre badinage. Le vrai et le bien, voilà mon souci, l'objet de ma recherche, ce qui m'absorbe tout entier. Je mets en réserve les fruits de ma réflexion, et je les mets en ordre, afin d'être bientôt capable de les produire à la lumière ».

Ces vers très denses, dans lesquels chaque mot compte, énoncent avec fermeté un programme présenté comme une **rupture** avec l'œuvre déjà accomplie, et une méthode. La formule *Nunc itaque* conclut la *recusatio* adressée à Mécène, qui occupe les neuf premiers vers de l'épître. Horace a décliné la proposition de Mécène, qui lui demandait de composer de nouveaux *carmina* à la gloire du principat. Ce refus est exprimé par deux comparaisons non formulées, deux allégories mixtes, empruntées au monde du spectacle : celle du gladiateur qui a reçu la *rudis*, et qui n'a plus à se montrer dans l'arène, et celle du cheval de cirque devenu vieux dont le manque d'équilibre et d'harmonie ne peut qu'attirer les rires des spectateurs. La *recusatio* lie étroitement le thème du spectacle, qui, avec le mythe d'Hercule, va constituer la trame subtile de l'épître, à la question de l'âge, un des éléments du *decens* : il n'est plus temps, pour le poète âgé de 45 ans environ, — puisque l'on situe cette œuvre aux alentours de l'année 20 —, d'être le bateleur du régime, et, d'une manière générale, de faire preuve de légèreté. L'hendiadyn *uersus et cetera ludicra* assimile la poésie des *Odes* à un jeu futile.

L'adverbe *nunc*, si fréquent dans les œuvres d'Horace, annonce souvent un nouveau départ, dans le domaine de la logique ou dans la vie. Il introduit de nouveaux développements dans les satires II 2, 70; II 3, 224, et dans l'épître I 14, 31. Il souligne surtout la fragilité des choses humaines et traduit un sentiment **d'urgence**, dans des œuvres lyriques qui invitent au plaisir, comme l'ode I 9, où il apparaît deux fois, aux vers 18 et 21, et dans des œuvres qui, le plus souvent, invitent celui auquel elles s'adressent à participer au ***sumposion*** : c'est le cas, par exemple, au vers 8 de l'épode 13. La sagesse consiste à ne pas s'interroger sur l'avenir, qui ne débouche que sur la mort, et à concentrer son attention sur le présent, sur l'instant évoqué et enfermé par le poème. La première ode au printemps, l'ode 4 du livre I, revient par deux fois, aux vers 9 et 11, sur la notion de **convenance**, et, pourrait-on dire, de devoir, dicté par un moment précis, dont le retour est assuré pour la nature physique, mais qui, pour les humains, est on ne peut plus précaire : les mortels doivent célébrer les rites du printemps dont ils seront un jour exclus, mais dont ils peuvent seuls préserver la mémoire :

> *Nunc decet aut uiridi nitidum caput impedire myrto*
> *aut flore...*
> *nunc et in umbrosis Fauno decet immolare lucis*
> *seu poscat agna siue malit haedo (v. 9-12).*

« Maintenant il convient d'enlacer nos chevelures avec le myrte vert... Maintenant il convient aussi d'immoler à Faunus, dans l'ombre des bois sacrés, une agnelle, s'il la réclame, ou un chevreau, s'il le préfère... »

De même qu'il ne convient plus à la femme d'Ibycus, héroïne de l'ode III 15, de folâtrer parmi les jeunes filles, *inter ludere uirgines... non... decet* (v. 5-8), le *decens* conduit le poète, qui a déjà franchi la ligne d'ombre, à s'interroger sur le seul sujet qui lui paraisse alors vraiment sérieux, c'est-à-dire sur le *decens* lui-même, sur le convenable qui, dans la pensée d'Horace, étrangère à toute révélation, à toute transcendance, — du moins lorsqu'il s'agit de morale —, est la seule forme de vérité accessible à l'homme. Les préoccupations d'Horace rejoignent celles de Cicéron qui, dans le premier livre du *De officiis*, s'interroge sur le *decorum*, qu'il associe à la vérité, et sur la beauté morale. Je cite la traduction de la C. U. F. d'une phrase empruntée au paragraphe 94 : « en toute chose voir ce qu'il y a de vrai et le défendre, c'est le convenable ».

Il n'en reste pas moins vrai que l'antagonisme entre la poésie lyrique et la recherche morale dont témoignent les vers 10 et 11 de la première épître laisse perplexe. Les exemples que nous avons cités pour éclairer l'emploi de l'adverbe *nunc* montrent que la notion de convenance, de *decens*, est présente dans les *Odes*. Notre étonnement grandit lorsque nous songeons aux Odes civiques et à de nombreuses odes d'inspiration morale, qui stigmatisent la *luxuria* et la *cupiditas*, avec plus de sévérité que les autres œuvres, puisque l'ode 24 du livre III propose, de façon tout à fait exceptionnelle, l'éradication des passions : *Eradenda cupidinis/praui sunt elementa et tenerae nimis/mentes asperioribus/formandae studiis* « Il faut arracher les germes

du désir qui engendre le mal, et former les âmes tendres par des exercices plus violents » (v. 51-54). La comparaison du poète lyrique et du gladiateur, qui introduit le mythe d'Hercule, autre fil directeur autour duquel s'enroule l'épître, a de quoi surprendre elle aussi, puisque le *carmen* est toujours présenté comme un rite d'apaisement : l'ode 11 du livre IV, qui invite Phyllis à célébrer l'anniversaire du Mécène, se termine par une formule qui peut s'appliquer à toute la poésie lyrique d'Horace : *minuentur atrae/carmine curae* « grâce au chant, les noirs soucis s'apaiseront » (v. 35-36). Le *carmen* est un assemblage indissoluble de mots qui enferme l'auditeur dans un instant de bonheur, d'harmonie, qui peut sans cesse renaître. La *recusatio* qui ouvre la première épître du livre I nous offre, dès l'abord, un exemple de l'ambivalence des images chez Horace, et de la manière dont il en joue. Le mythe d'Hercule, en effet, se prête à une double interprétation. On honorait en lui le dieu protecteur des gladiateurs et des gymnases, dont les travaux exprimaient aussi, dans la pensée stoïcienne, l'extermination des monstres intérieurs à la conscience [1]. D'après Pline (*H. N.* XXXV, 66), Fulvius Nobilior, après la guerre d'Étolie, avait placé dans un temple d'Hercule les statues des Muses enlevées à Ambracie. Héraclès Musagète, qui figure sur des monnaies grecques, était une divinité apotropaïque, ἀλεξίκακος, à laquelle Athènes avait élevé une statue pendant la grande peste. Le dieu incarnait à la fois **la force et le charme**, les deux moyens d'action qu'Horace avait jusqu'ici revendiqués pour le poète et pour le *princeps*, et qu'il répartit parfois entre eux, le *carmen* agissant par le charme et le *princeps* par la force. Hercule rejoint les dieux guerriers et citharèdes, modèles et inspirateurs du poète, Apollon et Bacchus. Jouant sur la même ambiguïté, le substantif *ludus*, au v. 3, renvoie à l'école de gladiateurs, mais aussi au jeu de paroles, à l'art de jongler avec les mots qui, au vers 48 de l'épître I 19, engendre des luttes féroces entre les poètes. Le refus du *ludus* amène insidieusement, par un de ces glissements furtifs qui caractérisent l'art d'Horace, celui des *ludicra*, qui lui sont liés et opposés.

Par l'intermédiaire du mythe d'Hercule, ce sont non seulement les vers lyriques demandés par Mécène, *uersus et cetera ludicra*, — au nombre desquels il faut sans doute mettre aussi les *Épodes* —, qui sont rejetés par Horace, mais aussi, malgré leur intention morale, les *Satires*. La première satire du livre II définit en effet le genre satirique comme une arme de guerre dirigée contre les vices : au vers 21, Horace emploie la formule *tristi laedere uersu* « déchirer à l'aide d'un vers impitoyable », au vers 40, il compare le poinçon à un glaive.

Dès lors, deux questions, qui sont elles-mêmes doubles, se posent :

> Quel sens faut-il accorder aux vers 10-12 de la première épître du livre I ? Peut-on parler de rupture entre les *Épîtres* et le reste de l'œuvre ?

1. P. DECHARME, *Mythologie de la Grèce antique*, Paris, Garnier, 1878, p. 547. J. PRÉAUX, Commentaire du livre I des *Épîtres*, P. U. F., 1968, p. 28.

Pourquoi Horace renie-t-il son œuvre antérieure, et plus précisément sa poésie lyrique ? Comment envisage-t-il désormais *l'officium* du poète et qu'apporte de nouveau l'épître en vers, dont Horace ne revendique pas la nouveauté en temps que genre littéraire, mais qu'il présente au contraire comme une œuvre qui l'éloigne de la poésie ?

L'accumulation des verbes, aux vers 11 et 12, et la progression qu'ils expriment, soulignent l'importance qu'attache Horace à ce projet. Le verbe *curo* marque l'intérêt, tandis que *rogo* évoque la méthode, une recherche qui, dans un souci d'approfondissement, est à la fois interrogation personnelle et prise en compte de la pensée d'autrui, comme le montre son emploi deux vers plus loin : *Ac ne forte roges quo me duce, quo Lare tuter* « Et ne va pas me demander auprès de quel chef, auprès de quel Lare je m'abrite » (v. 13. Trad. F. VILLENEUVE). Avec la formule *omnis in hoc sum*, nous passons du fait à sa conséquence. Il s'agit là d'une déclaration inhabituelle chez un poète qui se pique d'élégance, qui prétend observer une certaine distance par rapport à ses préoccupations. La démarche est ensuite exprimée, et, pourrait-on dire, « explicitée », au vers 12, par des métaphores. On a rapproché à juste titre le verbe *condo* de la métaphore du Ταμεῖον, du cellier, que Démocrite avait utilisée dans son traité Περὶ εὐθυμίας, adapté par Panétius, et dans lequel il décrivait la recherche de *l'aequus animus*, qui règle les trésors enfouis dans l'être. Cicéron écrit à ce sujet (*Secondes Académiques*, XII) : *ut Democritus [dixit], in profundo ueritatem esse demersam* « comme l'a écrit Démocrite, la vérité est enfouie dans les profondeurs de la conscience ». Et J. PRÉAUX, dans son commentaire du premier livre des *Épîtres* : « l'essentiel est thésaurisé au fond de chaque être »[2]. Il faut cependant préciser qu'Horace n'est pas le petit esclave du *Ménon*. La technique littéraire, commune à toute l'œuvre, montre qu'il s'agit d'accumuler, de mettre en réserve, pour leur donner ensuite un tour littéraire, des réflexions suscitées par le **spectacle des *exempla***. Horace n'est pas un poète « voleur de feu ». Il ne force ni les « barrières enflammées de l'univers » comme Épicure et Lucrèce, ni les mystères de la conscience. Il pense même que, dans certains domaines, l'ignorance de l'homme est nécessaire, définitive, et bénéfique. Aux vers 29-33 de l'ode III 29, il fait l'éloge de la nuit qui enveloppe la conscience des mortels : *Prudens futuri temporis exitum/caliginosa nocte premit deus/ridetque, si mortalis ultra/fas trepidat. Quod adest memento// componere aequus* « Dans sa prévoyance, la divinité enveloppe de ténèbres épaisses l'issue de l'avenir, et elle rit, si un mortel, au-delà de ce qu'elle permet, vient à s'inquiéter. Le présent, n'oublie pas de le régler d'un esprit serein ». On remarque, dans ces vers de l'ode III 29, l'emploi du verbe *componere*, qui exprime, comme au vers 12 de l'épître I 1, un souci d'ordre, de lucidité, d'efficacité. En effet, la seule connaissance qui importe est celle qui est nécessaire à la conduite de la vie, celle qui permet d'accéder au bien et au bonheur. Or, elle s'offre à qui sait observer autour de

2. J. PRÉAUX, *op. cit.*, p. 30.

lui le comportement de ses contemporains et ses conséquences bonnes ou mauvaises. Les êtres cultivés enrichissent leurs observations personnelles de l'expérience des grands exemples, dont la mémoire est transmise par les artistes et les philosophes. La méthode qu'Horace tient de son père, et qu'il consigne aux vers 105 et suivants de la satire I 4, n'a pas changé, lorsqu'il écrit, aux vers 309 et suivants de l'*Art Poétique* :

> *Scribendi recte sapere est et principium et fons.*
> *Rem tibi Socraticae poterunt ostendere chartae...*
>
> « Pour bien écrire, il faut des connaissances, là est le principe, là est la source. En ce qui concerne le sujet, les écrits socratiques pourront t'éclairer... »

Les vers suivants nous montrent ce qu'Horace désigne par le terme *res* : il s'agit de *l'officium* des rôles que peut jouer l'être humain. Il cite, entre autres, « le devoir d'un sénateur ou d'un juge » (« *iudicis officium* »), « le rôle d'un général envoyé à la guerre » (« *partes in bellum missi ducis* » v. 314-315). Horace ajoute, parlant de l'écrivain qui se propose de mettre sur le théâtre de tels rôles :

> *Respicere exemplar uitae morumque iubebo*
> *doctum imitatorem et uiuas hinc ducere uoces* (*Art Poétique*, v. 317-318).
>
> « Je l'inviterai à tourner ses regards, en imitateur averti, vers le modèle que proposent la vie et les caractères, et à en tirer un langage vivant ».

Cette méthode est valable pour tous les genres littéraires pratiqués par Horace, car tous présentent l'univers comme un ensemble de rôles.

Le travail de création, qui constitue la dernière phase du programme énoncé au vers 12 de la première épître, consiste à restituer avec des mots les *exemplaria*, les modèles des rôles, dont l'écrivain a su isoler la forme, dégagée de la confusion du monde sensible. On aura noté, dans les vers de l'*Art Poétique* qui viennent d'être cités, la présence de deux verbes qui, pour désigner la connaissance, se réfèrent à la vue, et dénoncent une philosophie empirique : *ostendere* au vers 310, et *respicere* au vers 317. Évoquant, au vers 311, un sujet que l'écrivain a bien cerné grâce aux œuvres de Socrate, Horace avait déjà employé la formule *prouisam rem*. Tandis que le travail de construction d'un modèle qui n'est jamais achevé et que la Nature reproduit indéfiniment, semblable à lui-même, se déroule à l'intérieur de la conscience, la création artistique est au contraire une œuvre de communication. L'écrivain, quel que soit le genre qu'il illustre, est un intercesseur entre la Nature créatrice de types, évoquée aux vers 108 et suivants de l'*Art Poétique*, et les autres hommes, qui ne savent pas trier, dans la profusion du monde sensible, ce qui est le propre de chaque caractère. Ce sont ces deux mouvements complémentaires d'intériorisation et d'extériorisation qu'expriment, aux deux extrémités du vers 12, les verbes antithétiques *condo* et *depromere*.

Or il existe, dans l'œuvre d'Horace, deux séries de verbes complémentaires dotées d'une importance fondamentale, car elles rendent compte de la création et du fonctionnement de l'univers tout entier. La Nature, considérée comme un principe transcendant ou comme un mécanisme, a créé les types évoqués aux vers 108 et suivants de l'*Art Poétique* (*Format enim Natura*), en **unissant** un certain nombre de caractéristiques; l'identité de ces modèles les isole, les **sépare** du reste de l'univers[3]. Les gestes créateurs, opposés et complémentaires, qui consistent **à joindre et à séparer**, à établir des limites[4], sont remplacés, aux vers 24-25 de l'épître 6 du livre I, où le Temps se substitue à la Nature, par le couple **cacher/dévoiler** :

> *Quicquid sub terra est, in apricum proferet aetas,*
> *defodiet condetque nitentia.*
>
> « Tout ce qui est sous la terre, le temps l'exposera à la lumière du soleil, tandis qu'il enfouira et cachera ce qui brille ».

Ce double mouvement, calqué sur le mécanisme de la germination, suggère une ronde verticale de réalités, et en particulier d'individus, qui passent alternativement dans l'ombre et dans la lumière, le retour éternel, sur une scène à deux niveaux, au-dessus desquels un troisième niveau est réservé aux dieux, des mêmes rôles.

Ces gestes complémentaires entrent dans des allégories qui expriment divers phénomènes grâce à l'intervention de divinités. C'est ainsi que Jupiter, au vers 14 de l'ode I 34, « affaiblit celui qui attire les regards, et tire à la lumière ce qui était dans l'ombre » *insignem attenuat deus/obscura promens*. Ces gestes allégoriques concernent tout particulièrement les dieux qui inspirent le poète, le poète qui, à son tour, va pratiquer un art qui unit et sépare, cache et dévoile, par l'intermédiaire de la *iunctura*, de l'élagage, et de l'allégorie :

> Dans la dixième ode du livre I, Mercure, « père de la lyre courbe », intervient chez les dieux ouraniens, dont il est le messager, sur terre, et aux Enfers. Sur terre, le dieu qui a révélé aux hommes la civilisation est, en même temps, le dieu des larcins, qui a caché les bœufs d'Apollon, *callidum quicquid placuit iocoso/condere furto* (v. 7-8) « habile à cacher tout ce qu'il te plaît par des larcins qui sont des jeux ». Il a également dérobé Priam aux yeux de ses ennemis. Il est aussi l'Hermès psychopompe qui cache sous la terre la troupe légère des morts : l'ode I 24 évoque, aux vers 17-18, le dieu qui refuse d'ouvrir la porte fatale derrière laquelle il a poussé le noir troupeau.
>
> Apollon et Bacchus, les dieux guerriers et citharèdes, sont aussi des dieux de l'obscurité et de la lumière, des dieux qui cachent et dé-

3. Sat. I 3, 113-114 : *Natura... diuidit...*
4. Sat. I 2, 111 : *modum statuat.*

voilent. Apollon est le dieu ouvreur qui assure le retour du jour, au vers 24 de l'ode III 21. Il est le dieu qui disparaît sous l'Océan quand le soir tombe : *cum sol Oceano subest*, au vers 40 de l'ode IV 5. Le Chant Séculaire évoque le double rôle du dieu, au vers 10 :

Alme Sol, curru nitido diem qui
promis et celas, aliusque et idem
nasceris...

« Soleil nourricier, qui, sur ton char brillant, fais surgir le jour et le caches, toi qui le fais renaître différent et semblable... »

Bacchus est le dieu des festins nocturnes chassé par Phoebus (*Od.* III 21, 21-24), le dieu qui remonte chaque printemps des ténèbres infernales. Ce dieu de la poésie est aussi le dieu du vin, de l'ivresse qui dévoile les pensées cachées : *condita cum uerax aperit praecordia Liber* « lorsque Liber à la parole sincère révèle les sentiments cachés », lit-on dès la quatrième satire du livre I (v. 89). À travers l'éloge de l'amphore, Bacchus apparaît, dans l'ode III 21, comme un véritable dieu civilisateur. Je ne donnerai que la traduction des vers 13 à 20 : « C'est toi qui soumets à une délicieuse torture l'esprit qui, d'ordinaire, a du mal à créer; c'est toi qui dévoiles (*retegis*), dans les jeux de Lyaeus (*iocoso.../...Lyaeo*), les soucis des sages et les pensées cachées (*arcanum.../consilium*), c'est toi qui ramènes l'espoir dans les âmes tourmentées; c'est toi qui donnes au pauvre la force et les cornes du taureau; en te quittant, il ne tremble plus devant le diadème des rois irrités ni devant les armes des soldats ». Bacchus réalise ici les objectifs du poète, par l'intermédiaire du vin, allégorie de la poésie : il suscite l'inspiration créatrice, lui permet de s'extérioriser, il assure l'émergence d'une vérité cachée, mais accessible à tous, il apaise les soucis, et fournit à la volonté l'impulsion qui lui permettra de soutenir la justice, le vrai et le bien. D'une manière générale, le mythe de Bacchus donne aux odes sumposiaques une dimension allégorique : elles représentent la création poétique qui apporte aux hommes l'oubli de leurs soucis, de la *Cura* qui les hante, et conserve, dans le filet indestructible des mots que réunit la *callida iunctura*, la mémoire d'un univers voué à la mort. Le vin du *sumposion* représente l'art et la connaissance enfouis dans le poète, le principe caché qu'il convient de tirer du cellier et de mettre en œuvre pour échapper à l'ombre des Enfers. Horace dit d'Homère, dont il fait l'éloge : « Il ne songe pas à produire de la fumée après un éclair, mais de la fumée, à faire sortir la lumière pour dévoiler d'éclatantes merveilles » *ut speciosa dehinc miracula promat* (*Art Poétique* 143-144).

Les allusions ironiques assez fréquentes à l'avarice de l'hôte qui cache son vin ne doivent pas occulter la valeur allégorique du geste, qui, dans ce cas de figure, est double, puisque la *stultitia* de l'avare consiste précisément à enfouir ce qui doit rester à la surface de la terre, ou à extraire les trésors qui gisent dans le sol, c'est-à-dire à **parodier les gestes créateurs.** Je ne citerai ici que deux exemples : l'avare anonyme de la satire II 3 enfouit ses écus et son or, *nummos aurumque recondit* (v. 109); Rome au contraire

gouvernera le monde, si elle se montre assez courageuse pour mépriser « l'or enfoui qui connaît sa meilleure place, lorsque la terre le cache », *aurum inrepertum et sic melius situm, cum terra celat*. Cette citation est extraite de la prophétie de Junon, aux vers 49 et 50 de l'ode III 3.

Lorsqu'Horace fait allusion au vin caché qu'il faut tirer du cellier, il évoque tantôt le geste qui le rend à la lumière, tantôt celui qui le met en réserve dans des resserres ou des entrepôts. On trouve ainsi :

- *deprome quadrimum Sabina/...merum diota* « tire un vin de quatre ans d'un vase sabin à deux anses », dans l'ode I 7, 7-8,
- *depromere Caecubum* au vers 5 de l'ode I 37,
- *promere languidiora uina* au vers 8 de l'ode III 21,
- *uina promens dolio* au vers 47 de la seconde épode.
- Le verbe exprime l'invention dans le contexte parodique de la satire II 4 : *Sunt quorum ingenium noua tantum crustula promit*. « Il est des hommes dont le génie se borne à inventer de nouvelles friandises » (v. 47).

Inversement, lorsque, dans l'ode I 20, Horace invite Mécène à participer à un *sumposion* modeste, il lui promet un vin sabin qu'il a lui-même enfermé dans une argile grecque : *Sabinum/...Graeca...testa/conditum* (v. 1-3). L'invitation désinvolte de l'ode IV 12 évoque une jarre « qui pour le moment repose dans les entrepôts de Sulpicius » *qui nunc Sulpiciis accubat horreis* (v. 18).

Au second vers de l'ode III 28 au contraire, Horace juxtapose les deux mouvements, lorsqu'il invite Lydé à célébrer les *Neptunalia* :

> *prome reconditum,*
> *Lyde, strenua Caecubum*
> *munitaeque adhibe uim sapientiae.*
> *Inclinare meridiem*
> *sentis ac, ueluti stet uolucris dies,*
> *parcis deripere horreo*
> *cessantem Bibuli consulis amphoram ?* (v. 2-8).

« Hâte-toi de tirer le Cécube de sa cachette, Lydé, et d'attaquer la sagesse dans ses retranchements. Midi s'incline vers l'autre pente, tu le vois, et comme si le jour s'arrêtait dans son vol, tu hésites à enlever du cellier l'amphore qui s'y repose depuis le consul Bibulus ? ».

La métaphore militaire contenue dans le vers 4, *munitae adhibe uim sapientiae*, exprime le désir provocateur d'introduire la guerre dans le rite d'apaisement. Cet appel à l'excès traduit la réaction du poète hanté par la marche du temps, par l'approche de la mort, par **l'urgence**.

Il est rare cependant que le désespoir conduise Horace à une démesure plus rhétorique que réelle. Les odes sumposiaques contiennent quelques appels à l'ivresse, à la folie, qui traduisent le plus souvent la joie de retrou-

ver un ami, la joie d'un retour, dans un poème qui enferme ce moment de bonheur et le place hors d'atteinte du temps : lors du retour de Numida, par exemple, Horace s'exclame : « tirons sans mesure l'amphore du cellier » *neu promptae modus amphorae* (*Od.* I 36, 11) ; lors du retour de Pompeius, il manifeste son allégresse en déclarant : *Non ego sanius/bacchabor Edonis* « Quant à moi, je ne me prêterai pas aux transports bachiques avec moins de folie que les Édoniens » (*Od.* II 7, 26-27). Ces désirs fugitifs de transgression, même lorsqu'ils sont dictés par la pensée de la mort, comme c'est le cas dans l'ode IV 12 dont les derniers vers incitent à une courte folie (« car il est doux de délirer à l'occasion » *dulce est desipere in loco*, v. 28), ne remettent pas en cause les convictions morales et esthétiques du poète : sa sagesse et son art se réclament de la mesure, quel que soit le genre qu'il pratique. L'allégorie du *modicus Liber* (*Od.* I 18, 7) exprime la foi du poète dans un équilibre entre l'inspiration et la réflexion, et entre les excès complémentaires, à travers la condamnation, dans l'ode I 18, des abstinents et des ivrognes, dont la *fabula* des Centaures et des Lapithes (v. 8 et suivants) est l'illustration. Horace condamne ceux qui, dans les transes du culte bachique, trahissent la pensée de dieu, et **dévoilent** aux yeux de tous les objets sacrés, aux vers 11-16 de la même ode. Les huit premiers vers de l'ode I 27, comme les vers 15-16 de l'ode III 8, refusent l'ivrognerie qui relègue les Romains au rang des Barbares, et exigent un « Bacchus respectable » *uerecundum Bacchum*. Les vers 21-28 de l'ode 19 du livre II soulignent la double personnalité du dieu, que l'on dit fait pour les jeux de la paix, *choreis aptior et iocis/ludoque* (v. 25-26), mais qui sut aussi combattre auprès de Jupiter pour défendre un état de droit menacé par la démesure des Géants. L'épître I 5 enfin, fait un éloge de l'ivresse qui « ouvre la porte aux secrets » *operta recludit* (v. 16), et qui assure aux mortels les bienfaits évoqués dans l'ode III 21. Mais à la bonne tenue de la maison, à la **mesure** qu'Horace entend maintenir entre le luxe et la malpropreté, s'ajoute une exigence de discrétion et d'harmonie entre les convives.

Les exemples que nous avons cités montrent que les verbes complémentaires ***condere/depromere***, bien avant leur emploi dans la première épître du livre I, sont chargés d'une valeur allégorique que le commentaire ne saurait négliger. L'universalité des gestes créateurs, et la cohérence du mythe bachique dans l'ensemble de l'œuvre, soutiennent l'unité de l'inspiration horatienne, et justifient l'usage des mêmes termes pour évoquer la création poétique, dont la scène sumposiaque est une allégorie, et la recherche morale du vrai et du bien qui ne s'en sépare jamais. Il n'y a pas de rupture dans le vocabulaire, il n'y a pas de rupture dans la démarche, il n'y a pas de rupture dans la pensée, illustrée par des *exempla* et des *fabulae* adaptés aux différents genres, entre l'esthétique et la morale, entre le *sermo* et le *carmen*. Faut-il dès lors ne voir dans les vers 10-12 de l'épître I 1 que la *recusatio* habile d'un poète qui n'a plus envie d'obéir aux demandes officielles ? Les *Épîtres* témoignent-elles d'une évolution de la pensée et de l'art d'Horace ?

On peut en effet faire observer que l'emploi de termes identiques est aussi, chez Horace, une manière d'opposer deux attitudes : nous avons vu

que le couple *condere/depromere* exprime la recherche de la sagesse, mais aussi la *stultitia*. La pensée d'Horace se dévoile à travers des glissements, des ambiguïtés, qui la rendent aussi insaisissable que Protée. Quel que soit le crédit que l'on accorde aux déclarations de la première épître du livre I, il convient de signaler qu'Horace confirme son refus d'écrire des vers lyriques dans la lettre à Florus, à un moment où il a déjà écrit, ou bien où il s'apprête à écrire, — car la chronologie est incertaine —, le quatrième livre des *Odes*. Les vers 141-144 de la seconde épître du livre II reprennent les motifs déjà invoqués dans la première épître :

> *Nimirum sapere est abiectis utile nugis,*
> *et tempestiuum pueris concedere ludum,*
> *ac non uerba sequi fidibus modulanda Latinis,*
> *sed uerae numerosque modosque ediscere uitae.*
>
> « Une chose est sûre : il est bon d'abandonner les bagatelles pour la sagesse, de laisser aux enfants un jeu qui convient à leur âge, et de ne plus poursuivre les mots pour les soumettre aux accords de la lyre latine, mais d'étudier le rythme et la mesure de la vie véritable ».

Ce second reniement, qui applique avec dédain au lyrisme le substantif catullien de *nugae*[5], et le terme de *ludus*, déjà employé dans la première épître témoigne des contradictions et des revirements du poète, et ceux-ci reflètent une inquiétude qui a marqué toute son œuvre. Même s'il formule la question différemment, selon l'époque et selon le genre dans lesquels il la pose ; Horace s'interroge sans relâche sur **l'officium du poète**. Jusqu'aux *Épîtres*, l'interrogation prend la forme d'un affrontement entre le charme et la lutte, les deux aspects complémentaires des dieux qui l'inspirent. Nous avons signalé, dans la première satire du livre II, un certain nombre d'images, qui assimilent la satire à une lutte contre les vices : la *recusatio* qui occupe les vers 12 à 15 oppose à cette lutte le genre noble de l'épopée, réservé aux poètes capables de célébrer les exploits guerriers du maître de Rome, qui sont un témoignage de la puissance romaine et de sa valeur morale. Le lyrisme, poésie de la paix qui détourne du souci, de la guerre intérieure et extérieure, malgré l'inspiration civique et morale des *Odes*, suscite à la fois, chez Horace, l'orgueil et la culpabilité. L'abandon du bouclier, dans l'ode II 7, est une allégorie de cette désertion, à laquelle succède l'insouciance du *sumposion* qui célèbre le retour de Pompeius, après quelque campagne guerrière. Alors que, dans l'épode 16, que l'on place habituellement au début de la carrière d'Horace, au moment de la guerre de Pérouse, le poète propose à ses concitoyens de fuir les combats et de trouver refuge dans les Îles Fortunées de la poésie, l'évasion dans l'univers de l'art, l'abandon du monde sensible et de son incessant tourbillon posent à Horace, au fil des ans, le problème de la responsabilité du poète dans la cité. De nombreuses *recusationes* empruntées à la vie champêtre, à la faiblesse phy-

5. Catulle, *Carmina* 1, 4.

sique, à la navigation, et l'ambivalence de certaines métaphores, comme les métaphores néotériques du **jeu**, que nous avons vues appliquées à Mercure (*Od.* I 10, 7) et à Bacchus (*Od.* II 19, 25-26 et III 21, 15), mettent en évidence l'embarras du poète. Horace est tiraillé entre l'art et l'efficacité morale, entre la justification de l'ode bachique, d'un lyrisme gardien de la mémoire et des valeurs dans un univers sans pesanteur, éloigné des outrages infligés à la matière, et la condamnation des *nugae* qui se jouent de la *grauitas*.

La métaphore du jeu s'applique au lyrisme modeste d'Horace, à la *tenuitas*, qui ne saurait rivaliser ni avec le lyrisme de Pindare, ni avec l'épopée : on trouve le terme *iocis* au vers 37 de l'ode II 1, ou encore *iocosae lyrae* au vers 69 de l'ode III 3.

Mais cette métaphore exprime aussi l'élégance d'un genre sans prétention, qui s'oppose à la grandiloquence épique d'un Furius Bibaculus, au vers 37 de la satire I 10 : *haec ego ludo*.

Dans l'ode I 32, où Horace accepte d'emblée de répondre à la demande qui lui est faite, *Poscimur* « on nous demande », s. e. « des vers lyriques », le jeu poétique, évoqué au vers 2 par le verbe *ludere*, est placé sous le patronage d'Alcée, qui en garantit la valeur.

L'ode 9 du livre IV, enfin, proclame l'égalité des genres littéraires, dès lors que l'écrivain se place au premier rang dans le genre qui est le sien. L'ode accorde la même valeur aux différentes formes de lyrisme qu'à l'épopée homérique, aux « graves Camènes de Stésichore » qu'aux « jeux auxquels s'est amusé jadis Anacréon » *Stesichori graues Camenae* (v. 8), *siquid olim lusit Anacreon* (v. 9).

C'est cette hésitation constante entre le jeu et la *grauitas*, entre le charme et la lutte, qu'il ne se sent pas même capable de mener sur le mode héroïque, que refuse Horace dans les épîtres I 1 et II 2. Si les valeurs demeurent identiques, les *Épîtres*, et plus particulièrement celles du livre II, insistent sur le rôle formateur du poète, sur les notions d'éducation et de pédagogie, puisque la *Cura*, qui fait de l'homme un être double, à la fois proie et chasseur, ne peut pas être charmée de façon constante, et ne peut pas être supprimée, comme l'annonçait déjà la troisième satire du livre I : *quatenus excidi penitus uitium.../...nequeunt...* « enfin, puisqu'il est impossible d'extirper le vice » (v.76). La seconde épître du livre I nous apprend qu'Horace considère les poèmes homériques, pour lesquels il ressent une immense admiration, comme des allégories morales. Semblable à la Nature qui forme des types (*Format enim Natura, Art Poétique*, 108), semblable à Mercure qui a formé les hommes par le chant (*uoce formasti, Od.* I 10, 3), le poète de la première épître du livre II assure l'éducation de la jeunesse :

Os tenerum pueri balbum poeta figurat...
mox etiam pectus praeceptis format amicis...
orientia tempora notis
instruit exemplis... (*Ep.* II 1, 126-131).

> « Le poète façonne la bouche tendre et bégayante de l'enfant... plus tard, il forme aussi son cœur au moyen de préceptes amis... il munit d'exemples illustres les générations naissantes ».

Les verbes rappellent la métaphore platonicienne du potier qui, dans le *Timée* (41 d), façonne les âmes.

On voit que la méthode n'a pas changé depuis la satire I 4, dans laquelle le père du poète assurait la formation morale de son fils en lui mettant devant les yeux le spectacle des *exempla* contemporains : *Sic me/formabat puerum dictis* dit Horace aux vers 120-121 de cette satire. Le poète réclamait l'éducation morale de la jeunesse dès l'ode III 24, où l'on trouve la formule *mentes... formandae* (v. 53-54). Mais il s'agissait alors d'une éducation de type militaire, destinée à forger l'endurance des jeunes Romains, amollis par la culture grecque. L'épître II 1 propose au contraire une éducation artistique et morale. Lorsqu'Horace, dans l'*Art Poétique*, donne des conseils aux auteurs dramatiques, il précise, par exemple, que le chœur ne doit rien chanter qui ne « s'ajuste étroitement au sujet de la pièce » (v. 195), mais il ajoute qu'il doit aussi prendre parti pour les gens de bien.

Horace va s'efforcer, dans les *Épîtres*, de mettre en pratique cette conception de *l'officium* qui n'est pas nouvelle mais qui devient plus pressante. Il ne se contente plus d'accumuler des *exempla* proverbiaux, amusants ou grandioses selon les genres, pour illustrer des passions convenues. Les passions fondamentales n'ont pas disparu : l'épître I 1 condamne l'*auaritia*, l'*ambitio* et la *leuitas*. Mais la discussion prend le pas sur l'énumération des *exempla*, et la réflexion se veut plus convaincante et plus proche de l'interlocuteur réel ou fictif : c'est ainsi que la métaphore de la magie, au vers 34, et l'allégorie double de l'Hercule de foire (v. 49-51), expriment avec humour la facilité de l'entreprise et encouragent l'élève à progresser. Il ne s'agit plus ici de faire rire aux dépens de tel personnage proverbial. L'humour est destiné à rassurer le *stultus*. Les *exempla* de Lyncée et de l'athlète Glycon, aux vers 28-31 de l'épître, tout comme la pirouette finale, qui rejette avec désinvolture l'esprit de sérieux, illustrent les ambitions modérées du poète, qui ne demande pas à son auditeur de prétendre à une vertu excessive.

Le poète, qui a approfondi ses connaissances au cours du temps, qui a accumulé des expériences dont le bilan est, jusqu'ici, demeuré enfoui au plus profond de sa conscience, aborde, avec la même philosophie que par le passé, de nouveaux sujets : la dépendance envers les puissants dans l'épître I 7 par exemple, la *scurrilitas* et les rapports du philosophe, — de ce que nous appellerions les « intellectuels » —, avec la société, dans l'épître I 17. Il s'attache à **l'apprentissage de la vie morale individuelle**, il place ses espoirs dans l'accès progressif à une vertu qui n'est plus seulement définie par la juste mesure entre deux excès, mais qui est aussi une vertu moyenne, adaptée à chaque individu, et acquise par l'habitude. L'homme qui aspire à la sagesse doit à son tour accumuler des expériences (*condere*), et mettre en œuvre dans ses actes la sagesse acquise (*depromere*). Cette conception de l'apprentissage d'une vertu moyenne, empruntée à Aristote et à certains Stoïciens, est illustrée, dans la seconde épître du livre I, par

deux allégories mixtes : celle du dressage de jeunes animaux, et celle de l'imprégnation de l'argile neuve par le parfum qu'elle contient (v. 64-70). Ces exemples étaient courants, mais ils avaient le mérite d'être compris de tous. On peut considérer que la comparaison non formulée de l'*imbuta testa* préfigure la métaphore platonicienne du potier qui définit le poète, aux vers 126-131 de l'épître II 1. Il convient cependant de remarquer que les *Épîtres* se réfèrent volontiers au règne animal et aux *realia*, à cause de leur simplicité, et du caractère nécessaire de leurs réactions et des phénomènes qui les affectent. L'instinct animal, la stabilité de la matière, les rendent plus aptes à garantir une vérité immuable : pour mettre son lecteur en garde contre *l'ambitio*, Horace fait appel à la *fabula* du lion malade et du renard, aux vers 73-75 de l'épître I 1 ; il définit le *decens* propre à chaque homme par une comparaison avec la chaussure, aux vers 43-44 de l'épître I 10 (« plus grande que le pied, elle ne manque pas de le faire trébucher ; plus petite, elle le brûle ». Trad. F. VILLENEUVE). De même que l'allégorie de *l'imbuta testa* met en parallèle l'âme et le vase, qui désigne le corps réceptacle dans les philosophies spiritualistes (Platon, *Timée*, 48 e ; *Rsp.* II 363 d ; Cicéron, *Tusculanes* I 52), et chez Lucrèce (*De rerum natura* III 434 et 440), les métaphores complémentaires contenues dans les verbes *condere* et *depromere* assimilent l'esprit du poète à un vase, ou plutôt, étant donné le sens allégorique de ces verbes, à une amphore. L'image de *l'imbuta testa* était annoncée, dans l'épître I 2, par la sententia du vers 54 : *Sincerum est nisi uas, quodcumque infundis acescit* « Si le vase n'est pas propre, tout ce qu'on y verse s'aigrit » (Trad. F. VILLENEUVE).

Comme on le voit d'après ce dernier exemple, l'auteur des *Épîtres* n'a pas renoncé aux méandres de la poésie, dont il n'ignore pas le pouvoir de persuasion, que Platon et Lucrèce avaient souligné. Mais Horace ne confond pas le Beau et le Bien, et il désire mettre la Beauté au service d'une sagesse utile à tous. Plutôt que de choisir entre l'agréable et l'utile, l'écrivain doit s'efforcer de les unir :

> *Omne tulit punctum qui miscuit utile dulci,*
> *lectorem delectando pariterque monendo* (*Art Poétique*, 343-344).
>
> « Il enlève tous les suffrages, celui qui mêle l'utile à l'agréable, charmant son lecteur et l'instruisant tout à la fois ».

Le poète des *Satires* se montrait élitiste et se souciait peu d'être lu dans les écoles élémentaires (*Sat.* I 10, 75) ; il voulait être reconnu par un public cultivé. Le poète des *Épîtres* est toujours sensible à la critique des ignorants, et refuse d'être un camelot qui vend sa marchandise, que ce soit dans la première épître du livre II (v. 264-270), ou dans l'*Art Poétique* (419 sq.). Mais il désire que les notions utiles à la vie morale soient diffusées le plus largement possible — ce qu'indique le verbe *depromere* —, auprès des riches et des pauvres, des enfants et des vieillards, comme il le dit aux vers 25-26 de la première épître, même s'il craint qu'il ne soit un peu tard pour qu'il réalise lui-même ce projet.

L'examen des vers 10-12 de la première épître du livre I nous a montré :

> Qu'il n'y a pas de véritable rupture entre les *Épîtres* et le reste de l'œuvre. Les *Épîtres* reprennent, avec quelques aménagements, la méthode des *exempla* dont le spectacle et l'évidence sollicitent la volonté. Elles reprennent une technique poétique qui se joue des images, les cache pour les faire resurgir, en un réseau de ramifications complexes et chatoyantes, ou, comme le disait Mallarmé, « de reflets réciproques comme une virtuelle traînée de feu sur des pierreries ».
>
> Mais les *Épîtres* témoignent d'une évolution. Horace a découvert qu'il ne suffisait pas de préserver du temps un univers sensible dont les mots conservent la mémoire et les valeurs. Il a découvert que le pouvoir de la poésie, qui met en lumière le vrai et le bien, qui arrache à l'ombre les modèles créés par la Nature, peut aussi inciter les humains à faire du temps linéaire qui les emporte vers la mort un temps constructif, dans lequel ils trouveront, par la répétition des mêmes efforts, et de façon limitée, la sagesse et le bonheur. Horace désire faire partager le plus vite et le plus largement possible des certitudes qui sont le fruit de son expérience, et que le poète a le devoir d'approfondir et de communiquer, parce qu'il en a reçu le don. Les *Épîtres* offrent une variante, une nouvelle forme de la lutte et du charme, et le poète y apparaît, comme Apollon dans le Chant Séculaire, *qui/promi[t] et cela[t] alius... et idem.*