VII

MVSA OU *MVSAE* ? POÉTIQUE OU POÉTIQUES CHEZ LES POÈTES AUGUSTÉENS ?

par Hélène KARAMALENGOU
Université d'Athènes

SOMMAIRE. — *L'examen de* ***l'invocation à la Muse*** *dans les proèmes de* ***Virgile*** *(ceux des* Bucoliques, *des* Géorgiques *et de l'*Énéide*), dans les* Odes *d'****Horace*** *(première ode,* Odes Romaines *et dernière ode du recueil des trois livres), et dans les* Élégies *de* ***Properce*** *(les élégies qui introduisent les trois premiers livres et l'élégie d'Actium, dans le livre IV) nous conduit à discerner, chez ces poètes, les traces d'une évolution artistique. Par ailleurs leurs œuvres semblent se rapprocher aussi bien dans le domaine de la thématique que dans celui de la poétique. Enfin, cette évolution ainsi que ce rapprochement se révèlent liés à l'avènement et à la progression de la* ***culture augustéenne****.*

EPITOME. — *The study of the* ***invocation of the Muse*** *or the Muses in the proems of* ***Virgil*** *(*Eclogues, Georgics *and the* Aeneid*), in the* Odes *of* ***Horace*** *(****first ode****,* Roman Odes, *and the last ode in the collection of the three books), as well as in the* Elegies *of* ***Propertius*** *(the introductory elegy of each book and the Actium elegy in the fourth book) reveals that there exists an evolutionary improvement in their artistic expression. In addition, the poetics of all three poets appear to converge both with regard to their themes and their means of expression. This evolutionary convergence seems to occur* in tandem *with the flourishing of* ***Augustan culture****.*

Le titre porte dans sa formulation les paramètres du sujet que nous allons traiter. L'invocation à la Muse sera ainsi notre point de repère textuel : c'est à partir de là que nous établirons la poétique d'une part sur le plan de l'écriture personnelle de chaque poète et d'autre part en fonction de parallèles textuels chez des poètes différents. Enfin, les normes culturelles de l'époque seront le lien unificateur des poétiques que nous allons examiner.

Notre intérêt se porte ainsi sur un domaine précis d'un vaste sujet : celui de la présence de la Muse dans la littérature latine et, en particulier, dans l'œuvre des poètes augustéens [1]. Plus précisément encore, la question

1. Une perspective plus ample sera développée dans un livre déjà en cours de rédaction. Par ailleurs, la notion de Muse dans la littérature latine n'a pas donné une quantité considérable de livres et n'a pas été non plus examinée dans sa totalité. L'article de W. SUERBAUM, *Musae*, dans l'*Enciclopedia Virgiliana*, vol. III, Roma, 1996, p. 625-641, nous offre une bibliographie presque exhaustive d'articles et d'ouvrages qui traitent du sujet de la Muse. Nous y ajoutons le livre de M. FANTUZZI-R. HUNTER, *Muse e Modelli. La poesia hellenistica da Alessandro Magno ad Augusto*, Ed. Laterza (Roma-Bari), 2002 (dont les p. 533-565 « Epilogo Romano » concernent l'adaptation romaine des modèles hellénistiques), celui de M.-T. CAMILLONI, *Le Muse*, Roma, 1998, qui concentre la recherche surtout sur la définition du sens qu'avait à l'origine le mot grec μοῦσα et insiste sur le rôle de la Muse dans la poésie d'Horace, ainsi que celui de A. DEREMETZ, *Le Miroir des Muses. Poétiques de réflexivité à Rome*, Paris, 1995. Enfin, nous citons les ouvrages collectifs : *Cultivating the Muse. Struggles for Power and Inspiration in Classical Literature* (ed. by E. SPENTZOU and D. FOWLER),

que nous voulons poser est de savoir s'il est possible, à partir d'un examen de l'invocation à la Muse, de constater une évolution à l'intérieur de l'œuvre de ces poètes en même temps que serait possible un rapprochement de leur art, si rattachées que soient leurs œuvres aux mouvements culturels de leurs temps. Précisons que notre recherche concernera l'adresse à la Muse placée aussi bien dans les proèmes des différentes œuvres d'un poète que dans des lieux représentatifs d'une même œuvre considérée dans ses différentes étapes — chronologiques ou artistiques.

Nous aborderons en premier l'invocation à la Muse dans le *proemium* virgilien (dans les *Bucoliques*, les *Géorgiques* et l'*Énéide*). Nous examinerons ensuite l'adresse aux Muses à l'intérieur du lyrisme horatien (première ode de chaque livre, *Odes Romaines*, et dernière ode du recueil des trois livres). Enfin nous nous intéresserons à la présence de la Muse chez Properce (dans les élégies qui introduisent les trois premiers livres du recueil ainsi que dans l'élégie d'Actium, dans le livre IV). Nous ne nous référerons qu'occasionnellement à Tibulle et à Ovide : le premier appartient à un autre cercle, le second a des critères trop différents des premiers auteurs cités, au point de marquer la fin de l'époque [2].

À l'époque augustéenne, la Muse apparaît habituellement dans un *proemium* qui contient aussi la poétique de son auteur [3]. Sa présence sous-tend ainsi une fonction herméneutique du *proemium*. L'invocation à la Muse exerce alors une fonction sémiotique qui non seulement concerne le genre littéraire, mais recouvre aussi un problème plus complexe, celui du processus d'intégration, voire de différentiation, du poète romain dans une tradition littéraire déjà définie. Exemplaire est en la matière le cas des œuvres virgiliennes.

Le début de la *Bucolique* IV repose sur l'évocation des *Sicelides Musae*, dont c'est la première invocation aux Muses [4] :

Oxford, 2002 ; *L'Antique notion d'inspiration* (volume dirigé par J. Assaël), *Noesis*, 4, 2000 ; A. Hurst et A. Schachter, *La Montagne des Muses*, Genève, 1996, qui se réfère à l'Hélikon, suite à un colloque qui « tente d'aborder les contextes culturel et naturel de la Montagne des Muses » (p. 11).

2. On pourrait discerner la différence déjà dans l'attitude de ces poètes envers un des thèmes majeurs de la poésie augustéenne : l'histoire romaine, ancienne et contemporaine. Voir C. J. Classen, *Clio exclusa*, dans *Clio and the Poets. Augustan poetry and the traditions of ancient historiography* (ed by D. S. Levene and D. P. Nelis), Brill, 2002, p. 5, 11, 16, 21-24 ; cf. T. Habinek, *Ovide and empire*, dans *The Cambridge Companion to Ovid* (ed. by P. Hardie), Cambridge Univ. Press, 2002, p. 46. P. Hardie, *Ovid and early imperial literature*, dans *The Cambridge Companion to Ovid*, p. 45, qualifie Ovide « at once a major Augustan poet and the first in the line of post Augustan, early imperial writers » et présente à propos de ce sujet une riche bibliographie commentée (p. 34-45).

3. G. B. Conte, *Proems in the middle*, dans *YClS*, 29, 1992, p. 147-159, se référant à l'ensemble de la poésie latine, considère comme essentiellement programmatique le *proemium* placé au milieu de l'œuvre (contenant le *quale*, la *recusatio*, le *ego primus* et la transformation de la Muse grecque en Muse latine). Nous pensons que le *proemium* du début des œuvres, loin de se limiter à une présentation de la thématique, s'étend à ces mêmes sujets mais d'une façon moins explicite. Une forme plus audacieuse est affirmée au milieu ou à la fin de l'œuvre, quand le poète considère que sa tâche a bien progressé ou qu'elle est déjà accomplie.

4. Dans *Buc.*, I, 2 (*Tityre, tu patulae recubans sub tegmine fagi/siluestrem tenui musam meditaris auena*) le mot *musam* est employé pour désigner le chant de Tityre, bien que le mot *tenui* ait, par sa place textuelle entre *siluestrem* et *musam*, une double fonction sémiotique : il constitue une allusion au chant *tenuis* et un sens antithétique par rapport aux « dures » et « graves » affirmations des vers 3 et 4. L. Morgan, *Creativity out of chaos : Poetry between the death of Caesar and the death of Virgil*, dans *Literature in the Greek and Roman Worlds. A new perspective* (ed. by O. Taplin), Oxford, 2000, p. 360-361, discerne dans l'indice d'intertextualité du mot *fagus* (v. 1), renvoyant au *phagos* théocritien, une référence allusive au ton « hellénistique » du recueil ; cf. M. Lipka, *Notes on Fagus in Vergil's Eclogues*, dans *Philologus*,

Virg., *Buc.*, IV, 1-3 :

Sicelides Musae, paulo maiora canamus ;
non omnis arbusta iuuant humilesque myricae :
si canimus siluas, siluae sint consule dignae. [5]

Par *Sicelides Musae*, le poète, dans ce quatrième chant du recueil, associe sa voix à celle de son prédécesseur grec, Théocrite, tandis que l'apostrophe aux Muses Siciliennes, offre au lecteur le moyen de reconnaître une poétique désormais intégrée dans la tradition bucolique. L'emploi du verbe *canamus* révèle l'idée d'une poétique en « progrès » dans une collaboration parfaite des Muses avec le poète. On remarquera seulement que le poète recourt à ces Muses emblématiques de la pastorale théocritéenne, au moment même où il décide de s'en éloigner, de s'en différencier : il procède en effet à cette apostrophe au moment du poème le plus « a-bucolique » du recueil. Le *paulo maiora* [6], comparatif « discret », renforce cette idée d'un éloignement, dont il précise en même temps la nature : le caractère « nouveau » et « particulier » de cette poésie naissante ressort de la construction lexicale même, comportant une création verbale (*Sicelides*) et un hapax virgilien (*paulo*) [7]. Le troisième vers contient une affirmation générique : une promesse allusive et métaphorique ressortit au respect d'un cadre imposé par le genre. Quant à la poétique, elle est voulue en accord avec les exigences d'exaltation d'un Pollion que *non arbusta iuuant humilesque myricae*.

Les vers qui suivent élèvent de fait la parole virgilienne jusqu'au niveau d'une annonce prophétique :

Virg., *Buc.*, IV, 4-13 :

Vltima Cumaei uenit iam carminis aetas ;
magnus ab integro saeclorum nascitur ordo.
Iam redit et Virgo, redeunt Saturnia regna ;
iam noua progenies caelo demittitur alto.
Tu modo nascenti puero, quo ferrea primum
desinet ac toto surget gens aurea mundo,
casta, faue, Lucina : tuus iam regnat Apollo.
Teque adeo decus hoc aeui, te consule, inibit,
Pollio, et incipient magni procedere menses
te duce. [8]

146, 2002, p. 133-138. Dans *Buc.*, III, 59-60 les références aux *Camenae* et à la *Musa* concernent le chant amébée qui va commencer.

5. « Muses de Sicile, élevons un peu le sujet de nos chants ; tous n'aiment pas les vergers et les humbles tamaris ; si nous chantons les bois, que les bois soient dignes d'un consul » (Texte et traduction des éditions de la C.U.F. ; *idem* pour tous les textes grecs et latins cités et traduits (pour l'*Énéide* ceux de J. Perret) dans cet article).

6. Sur la composition rhétorique du *paulo maiora canamus*, voir R. Häussler, *Iterum : paulo maiora canamus*, dans *Philologus*, 139, 1995, p. 15-22.

7. Sur ces deux mots voir W. Clausen, *A commentary on Virgil. Eclogues*, Oxford Clarendon Pr., 1994, p. 130.

8. « Le voici venu, le dernier âge prédit par la prophétie de Cumes ; la grande série des siècles recommence. Voici que revient aussi la Vierge, que revient le règne de Saturne ; voici qu'une nouvelle génération descend des hauteurs du ciel. Daigne seulement, chaste Lucine, favoriser la naissance de l'enfant qui verra, pour la première fois disparaître la race de fer, et se lever sur le monde entier, la race

L'autorité de la Sibylle de Cumes [9], son nom à peine prononcé, sacralise le chant du poète bucolique. En même temps elle introduit une atmosphère romaine et italienne [10], que renforce l'évocation des *Saturnia regna* (v. 6), de *Lucina* (v. 10), associée à Diane, et de *Pollio* (v. 12), destinataire de la dédicace. Le chant glorifiant le nouveau siècle prophétisé passe par l'idée philosophico-religieuse et politique du héros divinisé. Il accède par cet intermédiaire à l'exaltation épique placée au centre du poème. Enfin, il se termine par une nouvelle référence à l'idée romaine du *saeculum* et à la divinité romaine de Jupiter, puisqu'il présente l'enfant comme *magnum Iovis incrementum* (v. 49) (« grand prolongement de Jupiter »). La place de l'adjectif *magnum* n'est pas indifférente. Sa syntaxe l'associe à *incrementum* ; mais sa place textuelle l'associe à *Iouis*, suggérant l'invocation romaine à *Iuppiter maximus*. Le poème se termine par une exclamation contenant une annonce poétologique :

Virg., *Buc.*, IV, 53-59 :

> *O mihi tum longae maneat pars ultima uitae,*
> *spiritus et quantum sat erit tua dicere facta !*
> *Non me carminibus uincat nec Thracius Orpheus,*
> *nec Linus, mater quamuis atque huic pater adsit,*
> *Orphei Calliopea, Lino formosus Apollo.*
> *Pan etiam, Arcadia mecum si iudice certet,*
> *Pan etiam Arcadia dicat se iudice uictum.* [11]

Il s'agit, en l'occurrence, d'une œuvre poétique de haute inspiration. Le mot *spiritus* contient un double sens et renvoie à Hésiode :

Hés., *Trav. et Jours*, 174-175 :

> Μηκέτ' ἔπειτ' ὤφελλον ἐγὼ πέμπτοισι μετεῖναι
> ἀνδράσιν, ἀλλ' ἢ πρόσθε θανεῖν ἢ ἔπειτα γενέσθαι. [12]

d'or ; voici le règne de ton frère Apollon. C'est précisément sous ton consulat, oui, sous le tien, Pollion, que cette ère glorieuse débutera, et la Grande Année fera ses premiers pas sous tes ordres. »

9. Le contexte des vers virgiliens conduit à cette interprétation du mot *Cumaei*, acceptée sans discussion par la plupart des éditeurs (voir par exemple W. Clausen, *op. cit.*, p. 119, 131). Sur les différentes interprétations du mot voir J. Perret, *Virgile. Les Bucoliques. Édition, introduction et commentaire*, PUF, coll. « Érasme », Paris, 1970, p. 48. Sur l'importance du *Cumaeum carmen* pour l'exaltation de l'âge d'or chez Virgile voir J. -P. Brisson, *Rome et l'âge d'or. Fable ou Idéologie ?*, dans *Poikilia. Études offertes à J.-P. Vernant*, Paris, 1987, p. 128-131.

10. Cf. le rôle de la Sibylle dans le Livre VI de l'*Énéide*, ainsi que sa présence dans l'élégie II, 5 de Tibulle (composée sous l'influence de l'épopée virgilienne) où le poète s'adressant en *uates* à Phoebus (*te duce Romanos nunquam frustrata Sibylla*) la reconnaît comme le premier gage divin de la puissance romaine. Voir E. Delbey, *Existe-t-il une Muse élégiaque ?*, dans *L'Antique notion d'inspiration*, p. 185 ; cf. les remarques de R. Maltby, *Tibullus : Elegies. Texte, introduction and commentary*, Francis Cairns Publications, Cambridge, 2002, p. 430-431, 436-437.

11. « Oh ! que la fin de ma vie puisse alors se prolonger et assez de souffle me rester pour dire tes hauts faits ! Nul, par ses chants, ne me surpasserait, ni Orphée de Thrace, ni Linus, même assistés l'un par sa mère et l'autre par son père, Orphée par Calliope, Linus par le bel Apollon. Pan même devant l'Arcadie prise pour juge, aurait beau se mesurer à moi : Pan même, devant l'Arcadie prise pour juge, s'avouerait vaincu. »

12. « Et plût au ciel que je n'eusse pas à mon tour à vivre au milieu de ceux de la cinquième race, et que je fusse ou mort plus tôt ou né plus tard. » Voir J. Perret, *op. cit.*, p. 54 (comm. au v. 53).

Le caractère didactique de l'œuvre est ainsi très probablement suggéré à travers cette intertextualité hésiodique. Quant à l'orientation épique, elle est sous-jacente dans l'affirmation que cette œuvre se référera aux *facta*.

Les mentions d'Orphée et de Linos, replacées dans cette perspective, fonctionnent aussi comme des codes poétiques. L'association d'Orphée à Calliope et de Linos à Apollon indique l'orientation de l'art poétique. Pour ce qui est d'Orphée, l'idée de l'incantation de caractère purificatoire et mystique d'origine religio-philosophique, pythagoricienne surtout [13], est renforcée par la *dignitas* de la première des Muses hésiodiques [14], qui est protectrice des rois, inspiratrice des chants et dont le ton est élevé. Pour ce qui est de Linos, que le poète présente comme le fils et non comme le rival d'Apollon, selon une tradition possible du mythe [15], il rappelle d'une façon allusive les racines pastorales et rustiques du héros-musicien ainsi que les aspects philosophique et mystique que l'on avait attribués, surtout à l'époque classique, à des écrits qui, dit-on, portaient son nom. Ainsi Virgile, qui finit son églogue selon la poétique annoncée dans le *proemium*, élève encore le ton. Il promet une création poétique entièrement dépendante de l'accomplissement des *fata* qui sont révélés par ses vers inspirés des Muses grecques et en collaboration avec la Sibylle italienne. Le poète se présente lui-même rivalisant avec les dieux du chant. Pan, dernier rival vaincu, oriente (bien qu'avec une certaine ambiguïté) la définition générique de la poésie promise.

Une telle attitude peut également être discernée dans la *Bucolique* VI lors de l'évocation de Thalie et de Phébus. Le poète se sent obligé de préciser autant l'identité générique que la poétique et la thématique de sa poésie en évolution [16] :

Virg., *Buc.*, VI, 1-8 :

> *Prima Syracosio dignata est ludere uersu*
> *nostra, neque erubuit siluas habitare, Thalia.*
> *Cum canerem reges et proelia, Cynthius aurem*
> *uellit, et admonuit : « Pastorem, Tityre, pinguis*
> *pascere oportet ouis, deductum dicere carmen. »*
> *Nunc ego (namque super tibi erunt, qui dicere laudes,*
> *Vare, tuas cupiant, et tristia condere bella)*
> *agrestem tenui meditabor harundine musam.* [17]

13. Voir P. Boyancé, *Le Culte des Muses chez les philosophes grecs*, Paris, 1993, p. 151.

14. *Théog.*, 79-80 : Καλλιόπη θ' · ἥ δὲ προφερεστάτη ἐστὶν ἁπασέων. ἥ γὰρ καὶ βασιλεῦσιν ἅμ' αἰδοίοισιν ὀπηδεῖ. « et Calliope enfin, la première de toutes. C'est elle en effet qui justement accompagne les rois vénérés. »

15. Voir P. Grimal, *Dict. Myth.*, p. 263-264 où figurent les références aux textes des différentes versions.

16. Pour les topiques programmatiques de ce poème, ses liens avec la culture alexandrine, et ses rapports avec les *Géorgiques* et l'*Énéide* à venir, voir G. B. Conte, *Proems in the middle*, p. 152-153, 158.

17. « La première notre Thalie a daigné s'amuser au vers syracusain, et n'a pas rougi d'habiter les bois. Alors que je voulais chanter les rois et les combats, le dieu du Cynthe me tira l'oreille et m'admonesta : « Un berger, Tityre, doit engraisser des moutons, mais étirer un chant menu. » Aujourd'hui (car tu ne manqueras pas de poètes, Varus, pour vouloir dire tes louanges et chanter les affreuses guerres), j'essaierai un air champêtre sur un mince roseau. »

L'apostrophe aux Piérides (v. 13 : *Pergite, Pierides*) indique le commencement du chant qui vient d'être annoncé et où l'on retrouve Orphée, les Faunes, mais aussi les *Saturnia regna* [18].

On a l'impression d'une gradation qui arrive à un sommet avec la *Bucolique* X, la dernière du recueil, et l'invocation à Arethusa [19]. Cette invocation est suivie de références à Apollon, à Amor, à Silvain, à Pan (*deus Arcadiae*), aux Piérides. Elle laisse ouverte la possibilité d'une nouvelle perspective poétique qui est suggérée à travers l'anaphore optimiste à *Hesperus* indiquant à la fois une fin et un commencement [20].

En revanche, dans le *proemium* des *Géorgiques* la Muse est absente. On a déjà noté [21] que l'évocation allusive à l'œuvre des dieux qui remplacent les Muses hésiodiques, à Liber, à Cérès, aux Faunes, aux Dryades, à Pan, précise le statut générique du récit poétique qui va commencer et que cette évocation fonctionne en signe métatextuel incorporé dans le texte même ; il s'agit d'un poème métaphorique sur la création poétique et le travail du poète :

Virg., *Georg.*, I, 5-23 :

> *...Vos, o clarissima mundi*
> *lumina, labentem caelo quae ducitis annum,*
> *Liber et alma Ceres, uestro si munere tellus*
> *Chaoniam pingui glandem mutauit arista*
> *poculaque inuentis Acheloia miscuit uuis ;*
> *et uos, agrestum praesentia numina, Fauni,*
> *ferte simul Faunique pedem Dryadesque puellae :*
> *munera uestra cano. Tuque o, cui prima frementem*
> *fudit equom magno tellus percussa tridenti,*
> *Neptune, et cultor nemorum, cui pinguia Ceae*
> *ter centum niuei tondent dumeta iuuenci ;*
> *ipse, nemus linquens patrium saltusque Lycaei,*
> *Pan, ouium custos, tua si tibi Maenala curae,*
> *adsis, o Tegeaee, fauens ; oleaeque Minerua*
> *inuentrix, uncique puer monstrator aratri ;*
> *et teneram ab radice ferens, Siluane, cupressum ;*
> *dique deaeque omnes, studium quibus arua tueri,*
> *quique nouas alitis non ullo semine fruges*
> *quique satis largum caelo demittitis imbrem.* [22]

18. Virg., *Buc.*, VI, 27-30 ; 41. Voir R. A. Smith, *Poetic Allusion and Poetic Embrace in Ovid and Virgil*, The Univ. of Michigan Press, 1997, p. 85.

19. A. Deremetz, *op. cit.*, p. 92 sqq. discerne une position stratégique conforme à la division tripartite établie par Terpandre. J. Bayet, *L'évolution de l'art de Virgile des origines aux* Géorgiques, dans *Mélanges de Littérature Latine*, Roma, 1967, p. 119-168, voit l'art du poète progresser à l'intérieur même des *Bucoliques* et insiste sur les étapes des poèmes IV et X. La particularité du poème X est mise en relief par G. B. Conte, *The Rhetoric of Imitation. Genre and Poetic Memory in Vergil and Other Latin Poets* (ed. by Ch. Segal), Cornell Univ. Press, 1986, p. 100 sqq.

20. Virg., *Buc.*, X, 21-27 ; 77.

21. Voir A. Deremetz, *op. cit.*, p. 89-91.

22. « O vous, flambeaux éclatants du monde, qui guidez dans le ciel le cours de l'année ; vous Liber et Cérès nourricière, puisque, grâce à votre don, la terre a remplacé le gland de Chaonie par l'épi gonflé, et mélangé à la boisson de l'Achéloüs le jus des grappes par vous découvertes ; et vous, divinités tutélaires des campagnards, Faunes, portez ici vos pas, Faunes, ainsi que vous, jeunes Dryades : ce sont vos dons que je chante. Et toi qui, frappant la terre de ton grand trident, en fis jaillir, hennissant, le premier cheval, ô

Plusieurs points importants sont à prendre en considération :

D'abord cette invocation aux dieux rappelle, comme les éditeurs du texte l'ont signalé [23], celle qui ouvre le traité de Varron dans les *Res Rusticae*. Elle est pourtant beaucoup plus ample, puisque aux divinités italiques et romaines sont joints des dieux grecs et des allusions géographiques emportant le lecteur en Chaonie, en Étolie, en Thésalie, dans les Cyclades et en Arcadie.

Mieux encore : cette invocation est précédée par l'adresse-dédicace du poète à Mécène (v. 2) et elle est suivie de l'éloge d'Octave divinisé (v. 24 sqq.), dans un passage d'orientation philosophico-religieuse et astrologique (stoïcisme, croyances populaires, astrologie hellénistique), d'ailleurs diversement commenté [24]. Nous pouvons alors penser que dans les *Géorgiques*, le poète s'éloigne de la forme héritée du genre [25] par un mouvement opposé à celui des *Bucoliques*, malgré une affinité contextuelle entre les deux recueils.

Le poète n'invoque pas la Muse, probablement parce qu'une telle invocation serait directement liée à la définition hésiodique du genre didactique. Les indications poétologiques, qui sont insérées par le moyen de la métaphore des divinités et des lieux, révèlent la coexistence d'éléments grecs (aussi bien classiques qu'hellénistiques) et latins. La réminiscence de l'apport varronien des *Res Rusticae* se fait par un léger indice d'intertextualité, alors que la métaphore se fait plus allusive. Enfin les figures de Mécène et d'Octave encadrent ce passage de poétique textuelle, si bien qu'ils font partie de l'énoncé [26].

Les invocations à la Muse placées à l'intérieur du poème renforcent cette idée. Le vœu du chant II est presque réalisé dans le chant III. Les Muses sont évoquées dans un contexte triomphal : l'exaltation du caractère

Neptune ; et toi, habitant des bocages, pour qui trois cents taureaux blancs comme neige broutent les gras halliers de Céa ; et toi-même, quittant le bocage de ta patrie et les clairières du Lycée, Pan, gardien des moutons, si ton Ménale t'est cher, viens m'assister et me favoriser, ô Dieu de Tégée ; et toi, Minerve, créatrice de l'olivier ; et toi, enfant, qui enseignas l'usage de l'araire cintré ; et Silvain, qui portes un jeune cyprès déraciné ; vous tous, dieux et déesses, qui avez à cœur de protéger les guérets, qui nourrissez les plantes nouvellement germées sans aucune semence et qui, du haut du ciel, faites tomber sur les emblavures une pluie généreuse. »

23. Voir E. de Saint-Denis, *Géorgiques*, dans la C.U.F, Paris, 1974, p. 1. Sur la différentiation du texte virgilien (au sujet du nombre et du choix des divinités) voir R. A. B. Mynors, *Virgil. Georgics edited with a commentary*, Oxford Clarendon Pr., 1994, p. 1-2. Sur le caractère polysynthétique de l'intertextualité concernant ce passage voir N. Horsfall, *Georgics*, dans *A Companion to the Study of Virgil* (ed. by N. Horsfall), Mnemosyne Suppl. 151, 1995, 84 sqq. ; B. Otis, A New Study of the Georgics, dans P. Hardie, *Virgil. Critical Assessments of Classical Authors*, vol. II, London and New York, 1999, p. 119-125.

24. Déjà depuis G. Wissowa, *Das prooemium von Vergils Georgica*, dans *Hermes*, 52, 1917, 92-104 (voir la note de E. de Saint-Denis, *op. cit.*, p. 77-78) jusqu'à P. White, *Promised Verse. Poets in the Society of Augustan Rome*, Harvard Univ. Press, 1993, p. 173-175, à N. Horsfall, *Georgics*, p. 84, 99-100 et à W. Batstone, *Virgilian didaxis ; value and meaning in the Georgics*, dans *The Cambridge Companion to Virgil* (ed. by Ch. Martindale), Cambridge, 1997, p. 132-133.

25. P. Toohey, *Epic Lessons. An Introduction to Ancient Didactic Poetry*, New York, 1996, p. 110, décrit « three notable ways » par lesquels s'exprime cet éloignement dans l'ensemble du poème : « scale and a focus on political matters...The third is voice ».

26. G. B. Conte, *Latin Literature. A History (Transl. by J. B. Solodow, rev. by D. Fowler and G. W. Most)*, Baltimore and London, 1994, p. 273, note que Auguste et Mécène sont introduits dans l'œuvre « also as genuine inspirers ».

personnel et romain de la poésie en évolution [27] inclut celle de l'idéologie augustéenne, tandis qu'elle est imprégnée du mysticisme julien [28]. Le poète et le Prince apparaissent sur le même plan (v. 16 : *In medio mihi Caesar erit templumque tenebit*). Dans le chant IV les Muses sont interrogées conformément aux règles du genre didactique sur le *quis* et le *unde* (v. 315-316). Mais à l'aide de la parole prophétique du *uates Proteus* (v. 453 sqq.), elles font plus encore : elles illuminent la cause des choses et elles apportent le savoir [29]. Le texte annonce déjà l'*Énéide*, bien que la célébration d'Auguste semble rester à l'intérieur de normes conventionnelles. Ainsi, le *proemium* des *Géorgiques*, examiné en rapport avec ces textes, nous permet de discerner, chez Virgile, dans l'invocation même à la Muse, la démarche du poète en quête d'une forme plus achevée.

La troisième étape de cette gradation est marquée par le ou plutôt les *proemia* de l'*Énéide* [30].

Dans le *proemium* du livre I, le code poétologique qui est appliqué sert à définir la poétique virgilienne et ses rapports avec la tradition épique. L'art allusif du poète est fondé sur l'exploitation subtile des antithèses :

Virg., *Énéide*, I, 8-11 :

> *Musa, mihi causas memora, quo numine laeso*
> *quidue dolens regina deum tot uoluere casus*
> *insignem pietate uirum, tot adire labores*
> *impulerit. Tantaene animis caelestibus irae ?* [31]

Virgile introduit la Muse juste au v. 8 de son *proemium*. Il demande qu'elle « rappelle » les « causes » des choses. Il met ainsi l'accent sur la notion de mémoire [32], renvoyant à l'origine des Muses filles de *Memoria*. Plus précisément il insiste sur la notion d'une ré-interprétation des actes du passé, incluant le souci d'une explication [33]. Nous pouvons remarquer que l'énumération « pseudo-alternative » qui suit — *quo numine laeso* se

27. Virgile se réfère, selon nous, aux *Géorgiques*. S. Hinds, *Allusion and Intertext. Dynamics of Appropriation in Roman Poetry*, Cambridge Un. Press, 1998, p. 53, pense que le poète vise à un futur poème épique. Pourtant, l'intertexte d'Ennius (*Ann*., 208-210 Sk.) n'implique pas l'identification générique absolue.

28. Voir P. Grimal, Inuidia infelix *et la « conversion » de Virgile*, dans P. Grimal, *Rome. La Littérature et l'Histoire*, tome II, Roma, 1986, p. 843-854.

29. Il s'agit d'une forme complexe de savoir combinant le rationalisme avec les arguments de l'autorité et vérifiant les nouveaux composants révolutionnaires innés dans la culture des Romains. Voir A. Schiesaro, *The boundaries of knowledge in Virgils* Georgics, dans *The Roman Cultural Revolution* (ed. by T. Habinek and A. Schiesaro), Cambridge, 1997, p. 65-69.

30. Nous n'évoquons ici que les deux textes méritant la qualification de *proemium*, l'un au début de l'*Énéide*, l'autre au livre VII (v. 37 sqq.). D'autres textes ont un caractère programmatique beaucoup plus limité et sont souvent liés à ces deux majeurs. En ce qui concerne la fonction de ceux liés au *proemium* du livre I voir A. Laird, *Authority and ontologie of the Muse in Epic Reception*, dans *Cultivating the Muse* ..., p. 129-130.

31. « Muse, apprends-moi les causes : pour quelle atteinte à ses pouvoirs, pour quelle blessure la reine des dieux précipita en un tel cercle d'infortunes, au-devant de tels travaux, un homme insigne en piété. Est-il tant de colères dans les âmes célestes ? »

32. Sur l'importance de cette notion dans la poésie épique voir A. Laird, *Authority*..., p. 140 n. 55 où figure la bibliographie actuelle. D'autre part les « causes » des choses sont liées à la notion de l'*aition*. Voir B. Franchi, *L'epos virgiliano e l'eziologia*, dans *MD*, 34, 1995, 95-106.

33. Voir J. Dangel, *Chanter en dialogue dans la poésie latine : esthétique du vrai ou beau mensonge ?* (dans la présente livraison de la *RÉL*) .

référant au plan divin ; *quidue dolens regina deum* [34] se trouvant en équilibre entre le divin et l'humain, avec *dolens* et *regina* d'un côté, *deum* de l'autre — aboutit à une présentation du sort humain élaboré par la volonté divine. Malgré la règle selon laquelle la narration épique se fait à la troisième personne, le poète se met alors au premier plan. Il pose une question de nature à la fois philosophique et métaphysique : *Tantaene animis celestibus irae ?* L'adresse à la Muse conduit ainsi à une méditation sur le sort humain et sur la substance du divin qui rapproche la thématique virgilienne du domaine de la tragédie. Ainsi les relations du poète épique avec la tragédie, que la recherche a mise en évidence depuis longtemps, fût-ce de manière éparpillée dans l'œuvre [35], se trouvent allusivement annoncées dans le *proemium*.

Aussi le *proemium* de l'*Énéide*, annonce-t-il la thématique, tout en suggérant une référence à la poétique de Virgile. Une lecture parallèle des textes homérique et virgilien rend alors évidente une inversion à laquelle procède Virgile :

Homère, *Il.*, I, 1-10 :

> Μῆνιν ἄειδε θεὰ Πηληιάδεω Ἀχιλῆος
> οὐλομένην, ἣ μυρί' Ἀχαιοῖς ἄλγε' ἔθηκε,
> πολλὰς δ' ἰφθίμους ψυχὰς Ἄιδι προΐαψεν
> ἡρώων, αὐτοὺς δὲ ἑλώρια τεῦχε κύνεσσιν
> οἰωνοῖσί τε πᾶσι· Διὸς δ' ἐτελείετο βουλή·
> ἐξ οὗ δὴ τὰ πρῶτα διαστήτην ἐρίσαντε
> Ἀτρεΐδης τε ἄναξ ἀνδρῶν καὶ δῖος Ἀχιλλεύς.
> Τίς τάρ σφωε θεῶν ἔριδι ξυνέηκε μάχεσθαι;
> Λητοῦς καὶ Διὸς υἱός· ὁ γὰρ βασιλῆι χολωθεὶς
> νοῦσον ἀνὰ στρατὸν ὦρσε κακήν, ὀλέκοντο δὲ λαοί [36]

Homère, *Odyss.*, I, 1-10 :

> Ἄνδρα μοι ἔννεπε, Μοῦσα, πολύτροπον, ὃς μάλα πολλὰ
> πλάγχθη, ἐπεὶ Τροίης ἱερὸν πτολίεθρον ἔπερσε,
> πολλῶν δ' ἀνθρώπων ἴδε ἄστεα καὶ νόον ἔγνω·
> πολλὰ δ' ὅ γ' ἐν πόντῳ πάθεν ἄλγεα ὃν κατὰ θυμόν.
> ἀρνύμενος ἥν τε ψυχὴν καὶ νόστον ἑταίρων,
> ἀλλ' οὐδ' ὣς ἑτάρους ἐρρύσατο, ἱέμενός περ·

34. Sur la douleur de Junon voir J. Dion, *Les passions dans l'œuvre de Virgile*, Nancy, 1993, p. 220-221.

35. Voir par exemple R. Heinze, *Virgils epische Technik*, Leipzig, 1915, p. 31sqq. ; G. E. Duckworth, *Animae dimidium meae*, dans *TAPhA*, 87, 1956, p. 295 ; S. Farron, *Vergil's Aeneid. A poem of grief and love*, Mnemosyne Suppl. 122, 1993, p. 34-39 ; P. Hardie, *Virgil and Tragedy*, dans *The Cambridge Companion to Virgil* (ed. by Ch. Martindale), Cambridge, 1997, p. 312-326 ; G. B. Conte, *The Virgilian paradoxe : an epic drama and sentiment*, dans *PCPhS*, 45, 1999, p. 17-42 ; V. Panoussi, *Epic Transfigured : Tragic Allusiveness in Vergil's Aeneid*, Ph. Diss., Brown University, 1998 ; K. Galinsky, *Greek and Roman Drama and the Aeneid*, dans *Myth, History and Culture in Republican Rome. Studies in Honor of T. P. Wiseman* (ed. D. Braun-C. Gill), Exeter, 2003, p. 275-294.

36. « Chante, déesse, la colère d'Achille, le fils de Pélée ; détestable colère qui aux Achéens valut des souffrances sans nombre et jeta en pâture à Hadès tant d'âmes fières de héros, tandis que de ces héros mêmes elle faisait la proie des chiens et de tous les oiseaux du ciel — pour l'achèvement du dessein de Zeus. Pars du jour où une querelle tout d'abord divisa le fils d'Atrée, protecteur de son peuple, et le divin Achille. Qui des dieux les mit donc aux prises en telle querelle et bataille ? Le fils de Létô et de Zeus. C'est lui qui, courroucé contre le roi, fit par toute l'armée grandir un mal cruel, dont les hommes allaient mourant... »

αὐτῶν γὰρ σφετέρῃσιν ἀτασθαλίῃσιν ὄλοντο,
νήπιοι, οἳ κατὰ βοῦς Ὑπερίονος Ἠελίοιο
ἤσθιον· αὐτὰρ ὁ τοῖσιν ἀφείλετο νόστιμον ἦμαρ.
Τῶν ἀμόθεν γε, θεά, θύγατερ Διός, εἰπὲ καὶ ἡμῖν. [37]

Homère réfère le mot *μῆνιν*, cause de douleurs, à Achille, il attribue les douleurs aux hommes et il considère les dieux comme la force supérieure qui provoque cette douleur. La question qu'il pose est pourtant de nature autre que celle de Virgile : « Qui des dieux ? ». Le poète y garde la distance « qui convient » au narrateur épique, distance conforme à l'énoncé de la question.

Dans le *proemium* de l'*Odyssée*, la Muse est invoquée pour chanter les aventures du héros. Là aussi les dieux provoquent les douleurs. Le poète s'intéresse au *quid* et sa critique se porte sur la qualité et les actes des hommes (le héros est *πολύτροπος*, les compagnons d'Ulysse périssent par leurs propres fautes, ils sont *νήπιοι*). Virgile procède autrement : il fait de la Muse, évoquée au v. 8 du *proemium*, une aide divine. Il reste que si elle conduit le poète à la narration, elle l'initie d'abord à la compréhension des mystères de l'âme divine ainsi qu'à celle du destin humain. Plus que narrateur, le poète a ainsi l'intention de devenir herméneute [38]. Il agit comme si la présence de la Muse était alors indispensable pour dévier de la voie épique traditionnelle. Le reste du récit, les *facta hominum* (c'est-à-dire ceux de héros) *atque deorum*, annoncé avant le v. 8, a pu se faire sans l'intervention de la Muse [39]. Cette réaction du texte virgilien envers la tradition constitue une manifestation de généricité [40].

Ainsi dans l'*Énéide* également, mais avec un art poétique plus subtil que dans ses précédents recueils, le poète prend ses distances avec ses modèles. La référence l'aide à évoquer une tradition épique dans l'intention non seulement de s'y intégrer, mais plus encore de rendre évident son apport à l'évolution du genre [41] qui se fait à travers l'élaboration d'une

37. « C'est l'homme aux mille tours, Muse, qu'il faut me dire, celui qui tant erra quand, de Troade, il eut pillé la ville sainte, celui qui visita les cités de tant d'hommes et connut leur esprit, celui qui, sur les mers, passa par tant d'angoisses, en luttant pour survivre et ramener ses gens. Même à ce prix, tout son désir ne put sauver son équipage : ils ne durent la mort qu'à leur propre sottise, ces fous qui du Soleil avaient mangé les bœufs ; c'est lui qui raya de leur vie la journée du retour. Viens, ô fille de Zeus, nous dire, à nous aussi, quelqu'un de ces exploits. »

38. A l'intérieur de l'œuvre il présentera son héros en train d'agir de la même façon. La narration de ses aventures pendant le banquet de Didon se fait dans cet esprit bien différent de celui d'Ulysse dans l'*Odyssée*. Pour une comparaison de ces deux chants voir A. Deremetz, *Énée aède. Tradition auctoriale et (re)fondation d'un genre*, dans *L'histoire littéraire immanente dans la poésie latine*, *Entr. Fond. Hardt*, 47, 2001, p. 165.

39. La décision de Virgile d'éliminer l'invocation à la Muse dans le vers initial de son poème ne doit pas, à notre avis, passer inaperçue étant donnée l'importance qu'ont les premiers mots d'un poème ainsi que le début des poèmes évoqués par la mémoire poétique. Voir sur ce sujet G. B. Conte, *The Rhetoric of Imitation*..., p. 70 sqq. Cf. le commentaire de R. Tarrant, *Ovid and ancient literary history*, dans *The Cambridge Companion to Ovid*, p. 23-24, pour le mot *arma* qui est placé par Ovide au debut des *Amores* (I, 1).

40. En tant que fonction textuelle telle que définie par J. -M. Schaeffer, *Du texte au genre. Notes sur la problématique générique*, dans *Théories des genres* (dir. par G. Genette et T. Todorov), Paris, 1986, p. 197, 203.

41. Il s'agit d'une attitude qui s'affirme dans le reste du poème aussi. Voir A. J. Boyle, *The Canonic Text : Virgil's Aeneid*, dans *Roman Epic* (ed. by A. J. Boyle), London and N. York, 1993, p. 79-107 ; A. Barchiesi, *La traccia del modello. Effeti omerici nella narrazione virgiliana*, dans MD, Biblioteca 1, Pisa,

nouvelle poétique. Enfin, cette référence simultanée aux deux épopées homériques préfigure, par sa forme bien travaillée, des procédés analogues dans le reste du poème [42].

Dans le deuxième *proemium* de l'*Énéide* [43], c'est l'apostrophe à Érato, la Muse de la poésie chorale et du chant érotique, qui prédomine :

Virg, *Énéide*, VII, 37-45 :

> *Nunc age, qui reges, Erato, quae tempora rerum,*
> *quis Latio antiquo fuerit status, aduena classem*
> *cum primum Ausoniis exercitus appulit oris,*
> *expediam, et primae reuocabo exordia pugnae.*
> *Tu uatem, tu, diua, mone. Dicam horrida bella,*
> *dicam acies actosque animis in funera reges,*
> *Tyrrhenamque manum totamque sub arma coactam*
> *Hesperiam. Maior rerum mihi nascitur ordo,*
> *maius opus moueo.* [44]

Si le poète marque sa préférence pour Érato [45] et non pour la Muse de la poésie épique, c'est peut-être, entre autres, parce qu'il veut mettre l'accent sur la célébration des *res* héroïques d'un passé, presque référé à l'histoire romaine, en vue de chanter en *uates*, et non plus au *μῦθος*. Mais plus encore il veut en chercher les origines, il veut remonter aux *aitia* des choses, comme, plus tard, Ovide (*Fast.*, IV, 195) « interrogera » Érato sur les origines du culte de la *Magna Mater* [46]. Aussi, dans ce proème de Virgile, l'aide de la Muse devient-elle indispensable pour que le poète puisse non seulement arriver à narrer, mais aussi supporter la narration de choses horribles autant que merveilleuses. En revanche, les deux derniers

1984 ; id. *Speaking Volumes. Narrative and Intertext in Ovid and other Latin Poets* (ed. and transl. by M. Fox and S. Marchesi), Duckworth, 2001, p. 130.

42. Pour un exposé contre un avis séparant l'*Énéide* en *Iliade* et en *Odyssée* voir F. Cairns, *Virgils Augustan Epic*, Cambridge Univ. Pr., 1989 (1999 digit. print.), p. 194.

43. Sur les rapports de ce proème avec les œuvres virgiliennes antérieures à l'*Énéide* voir G. B. Conte, *Proems in the middle...*, p. 153 ; R. F. Thomas, *From Recusatio to Commitement : The Evolution of the Virgilian Program*, dans R. F. Thomas, *Reading Virgil and his Texts. Studies in Intertextuality*, Ann Arbor, The Univ. of Michigan Press, 1999, p. 103 ; A. Laird, *Design and designation in Virgil's Aeneid, Tacitus Annales and Michelangelo's Conversion of Saint Paul*, dans *Intratextuality. Greek and Roman textual Relations* (ed. by A. Scarrock & H. Morales), Oxford, p. 146-151 (les deux derniers sur les rapports de ce texte avec la *Buc. IV paulo maiora canamus*). Sur ses rapports avec le proème du troisième livre des *Argonautiques* d'Apollonios de Rhodes voir D. Nelis, *Virgil's Aeneid and the Argonautica of Apollonius Rhodius*, ARCA, 39, Cambridge, Francis Cairns Publ., 2001, p. 267-275. Enfin sur l'apport de Callimaque voir R. F. Thomas, *Callimachus and Roman Poetry*, dans *CQ*, 33, 1983, p. 92 sqq.

44. « Et maintenant, Érato, quels étaient les rois, les circonstances, l'état de notre antique Latium à ce moment où pour la première fois une armée étrangère fit aborder ses voiles aux rives d'Ausonie, j'en vais faire le tableau, j'évoquerai l'origine première des combats. Toi, déesse, toi, instruis ton poète. Je vais dire des guerres affreuses, des armées affrontés en bataille, des rois poussés à la mort par leurs ressentiments, l'armée des Tyrrhéniens, l'Hespérie tout entière rassemblée sous les armes. L'ordre des choses naît plus grand devant moi, j'entreprends tâche plus grande. »

45. Ce sujet préoccupa beaucoup la recherche. Voir D. Nelis, œuvre et pages citées plus haut et R. F. Thomas, *From Recusatio...*, p. 104-105, où figure une discussion sur les différentes interprétations proposées. S. Kyriakides, *Narrative Structure and Poetics in the Aeneid. The frame of Book VI*, Bari, 1998, p. 168-175, illumine les rapports qu'a Érato dans les sources (chez Cornutus entre autres) avec le sens de « interroger et répondre » lié au stoïcisme. Cette interprétation aide — plus que celles qui insistent sur le côté érotique de l'invocation — notre approche.

46. Dans un milieu textuel assez différent. Voir C. Newlands, *Mandati memores : political and poetic authority in the Fasti*, dans *The Cambridge Companion to Ovid*, p. 207-209.

vers du passage, malgré leurs affinités avec l'œuvre antérieure de Virgile — le nom même d'Érato, ne ferait-il pas penser, également, à cette autre Érato [47], nymphe prophétesse, inspirée par le dieu arcadien Pan ? —, ont un sens et une orientation artistique bien différents.

L'apostrophe à la Muse devient ainsi un indice d'art poétique qui insiste sur les deux parties distinctes de l'*Énéide* : elle rapproche et sépare, par des actes poétiques d'une grande finesse qui ont leur fondement dans la pensé rhétorique, philosophique et religieuse ainsi que dans les sentiments et la sensibilité.

Virgile paraît de ce fait prendre de plus en plus conscience de sa connaissance des règles de l'art. Plus ses goûts évoluent, plus se modifie la représentation textuelle du processus de l'inspiration. C'est pourquoi, quand il arrive à l'*Énéide*, il n'invoque plus les Muses traditionnelles, mais il s'adresse à sa propre Muse, la Muse virgilienne. Sa relation à la tradition n'est plus alors intégrée à l'invocation même. Elle se fait par un jeu d'allusions à la tradition poétique antérieure à son œuvre. Il n'est pas jusqu'aux personnages politiques de son épopée qui ne soit intégrés à la même démarche d'appropriation. La référence à ceux-ci s'étend jusqu'au niveau du récit mythique, de sorte que les personnages acquièrent la *dignitas* que leur confère la valeur éternelle du mythe. Et le poète parle en tant que *uates*.

Une démarche assez proche est discernable à l'intérieur du lyrisme horatien. Les invocations à la Muse, insérées à certains points cruciaux du recueil des *Odes*, nous permettent de suivre le processus de la formation d'un *uates* lyrique de l'époque augustéenne.

Particulièrement intéressantes sont les invocations incorporées d'une part aux odes « programmatiques » qui introduisent chaque livre, d'autre part aux odes qui fonctionnent en « σφραγὶς » ainsi que celles qui relèvent du procédé de la *recusatio*. En effet, elles constituent l' « apotypose » textuelle non seulement de la genèse, mais aussi de l'évolution de la poétique horatienne. Il faut noter qu'en la matière l'ordre dans lequel sont placées les odes dans le recueil importe plus que la date de leur composition : il présuppose une position critique de la part du poète, ce dernier devenant ainsi non seulement le créateur, mais aussi le présentateur et le juge de son propre art.

L'ambition artistique du poète s'exprime clairement à travers l'allusion aux Muses dans l'ode introduisant au recueil, l'ode I, 1 [48]. Cette allusion se trouve en harmonie avec le « statut » conventionnel de ces Muses.

Horace, *Odes*, I, 1, 29-36 :

> *Me doctarum hederae praemia frontium*
> *dis miscent superis, me gelidum nemus*
> *Nympharumque leues cum Satyris chori*
> *secernunt populo, si neque tibias*

47. Sur cette nymphe voir P. Grimal, *Dict. Myth.*, p. 44, 143.

48. D. West, *Horace. Odes I. Carpe Diem*, Oxford, 1995, p. 4-7, se réfère à l'air dégagé par l'ensemble de l'ode et pose la question « How serious is Horace about poetry ? » pour répondre ensuite « Horace is deeply serious, but not solemn ».

Euterpe cohibet nec Polyhymnia
Lesboum refugit tendere barbiton.
Quod si me lyricis uatibus inseres,
sublimi feriam sidera uertice. [49]

Euterpe et Polhymnie sont invitées à accorder à la poésie d'Horace l'empreinte générique désirée. Pourtant le mot *uates* indiquant l'orientation romaine de la poésie naissante constitue déjà un signe de particularité [50]. Aussi, les Muses sont-elles simplement mentionnées, Bacchus suggéré, tandis que l'invocation réelle qui conclut le chant est adressée à Mécène que concerne également la dédicace des deux premiers vers du poème [51] :

Horace, *Odes*, I, 1, 1-2 :

Maecenas atauis edite regibus,
o et praesidium et dulce decus meum, [52]

La poétique annoncée dérive de la combinaison subtile de l'*ingenium* et de l'*ars* [53]. Un héritage littéraire, philosophique et religieux constitue le fondement solide de ce travail. Plus précisément, des signes d'intertextualité établissent des rapports avec le lyrisme éolien mais aussi avec Callimaque (*doctarum frontium*) [54]. Par le langage « hermétique » de la fin du poème, Mécène est sous-entendu comme étant le « garant » de la « valeur artistique » d'Horace. Il ouvre au poète solitaire la perspective d'une collectivité, dès lors que celui-ci participe à l'ordre idéal des *uates* [55]. Ce texte élargit alors ses limites, comme le donne à entendre l'expression de liens d'amitié et de reconnaissance qui unissent un poète à son protecteur au point que ce dernier exerce un rôle proche de celui qui vient d'être attribué aux Muses [56]. Le poète vise une gloire éternelle qui, comme le suggère le champ lexical, combine des éléments relevant de l'archaïsme grec et de

49. « Moi, le lierre, parure des doctes fronts, me mêle aux dieux du ciel ; moi, le frais bocage, les chœurs légers des nymphes unis à ceux des Satyres me séparent du peuple, si Euterpe ne fait pas taire ses flûtes, si Polhymnie ne refuse point d'accorder le luth lesbien. Mais si tu me donnes une place parmi les lyriques inspirés, j'irai, au haut des airs, toucher les astres de ma tête. »

50. Voir A. J. Pomeroy, *A Man at a Spring : Horace* Odes *I, 1*, dans *Ramus*, 9, 1980, p. 42 ; R. G. M. Nisbet and M. Hubbard, *A Commentary on Horace :* Odes *Book I*, Oxford, 1970, p. 3.

51. Pour les adresses d'Horace à Mécène voir B. K. Gold, *Literary Patronage in Greece and Rome*, Chapel Hill, 1987, p. 113 sqq. ; J. -M. André, *Mécène. Essai de biographie spirituelle*, Paris, 1967, p. 133 sqq. ; E. Fraenkel, *Horace*, Oxford, 1957, p. 69 n. 1.

52. « Mécène, issu d'aïeux royaux, ô toi mon appui, ma douce gloire. »

53. Sur ce sujet combiné avec une discussion sur des questions d'héritage et d'originalité (la coexistence des éléments grecs classique, alexandrin et romain) voir E. A. Mc Dermott, *Greek and Roman Elements in Horace's Lyric Program*, dans *ANRW* II. 31. 3, 1981, p. 1640-1643 ; S. Commager, *The Odes of Horace : a Critical Study*, New Haven, 1962, p. 20-49.

54. Sur l'emploi ainsi que sur la transformation des principes du poète alexandrin chez Horace voir J. V. Cody, *Horace and Callimachean Aesthetics*, Coll. Latomus, vol. 147, Bruxelles, 1976.

55. D. Molinari, *Problématique du* uates *chez Horace*, dans *L'Antique notion d'inspiration...*, p. 205-206, entend par cette notion « un firmament absolu où s'absorbent les éclats personnels au profit d'une lumière universelle ». Elle ajoute que dans l'ode IV, 3, 13-15 le rôle de Mécène est joué par le peuple de Rome : Rome accomplit sur elle-même une révolution dont le poète est partie prenante.

56. B. K. Gold, *Opening in Horace's Satires and Odes : poet, patron and audience*, dans *YClS*, 29, 1992, p. 178, note que les sujets du verbe *inseres* pourraient être aussi bien Mécène, les Muses ou les lecteurs de la postérité (voir aussi p. 179, 184).

l'alexandrinisme (*lyricis*) — combinaison relevée déjà dans l'invocation aux Muses — avec l'élément romain (*uates*) [57].

L'ode qui introduit au deuxième livre du recueil contient une autre forme d'apostrophe à la Muse : elle est incorporée au procédé de la *recusatio* [58].

Horace, *Odes*, II, 1, 37-40 :

> *Sed ne relictis, Musa procax, iocis*
> *Ceae retractes munera Neniae,*
> *mecum Dionaeo sub antro*
> *quaere modos leuiore plectro.* [59]

La *recusatio* apparaît au moment où le poète, après avoir eu comme point de départ l'histoire des guerres civiles écrite par Pollion, se laisse entraîner à chanter le malheur de ces guerres. L'apostrophe à la Muse est placée juste après l'élévation suprême des tons quand le poète aborde le thème des carnages de son pays natal [60]. Bien que *Dauniae cedes* désigne, par métonymie, l'Italie entière [61], l'intention allusive du poète y est évidente. Ainsi la *recusatio* qui pourrait paraître concerner la thématique et la poétique de son œuvre se réfère en réalité au genre même de ce dernier, elle est générique. En effet, elle fait suite à un texte qui porte les traces d'une rhétorique épidictique fondée sur l'exploitation habile des questions successives, de caractère exclamatif. Le poète exprime par ce moyen un vrai drame, celui de son pays ou encore le sien propre, puisque les derniers mots placés avant la *recusatio* sont *cruore nostro*. L'invocation à la Muse rétablit alors l'ordre en réintroduisant la poétique dans le cadre du genre lyrique. La Muse *procax* est critiquée pour son attitude paradoxale : avoir conduit par un élan « spontané » l'*ingenium* du poète à l'exploitation d'une poétique héritée et déjà structurée. Mais ce paradoxe était inclus dans le sujet même du chant de la Muse : les guerres civiles de Rome. Le poète invite ainsi la Muse à participer à son *labor* (*mecum quaere modos*) pour la création d'une poétique qui saura répondre aux exigences d'un chant « consacré à Vénus ». Dans cette apostrophe à la Muse, nous discernons désormais un ton plus personnel et intime par rapport à la simple évocation — à la troisième personne — des Muses génériques dans l'ode introduisant au recueil.

57. J. K. Newman, *The Concept of* Vates *in Augustan Poetry*, Coll. Latomus, vol. 89, Bruxelles, 1967, p. 45, note « The whole history of the Augustan experiment in poetry can be read in this two words ».

58. L'apport de l'esthétique de Callimaque dans la formation de la *recusatio* chez les poètes augustéens est trop marqué chez W. Wimmel, *Kallimachos in Rom. Die Nachfolge seines apologetischen Dichtens in der Augusteerzeit*, Hermes Einzelschriften 16, Wiesbaden, 1960. Nous remarquons que l'origine hellénistique de ce procédé est suivie d'un développement romain assez particulier.

59. « Mais tu ne dois point, Muse sans retenue, laisser là tes jeux et entreprendre sur les attributs de la Ménie de Céos ; viens avec moi chercher, au fond de la grotte dionéenne, des rythmes frappés d'un plectre moins grave. »

60. V. 33-36. Le ton personnel qui suit cette évocation n'est alors pas surprenant. Pourtant il a posé des problèmes aux commentateurs d'Horace. Est-ce à Pollion ou à lui-même que le poète s'adresse ? Voir D. West, *Horace Odes II. Vatis Amici*, Oxford, 1998, p. 11-12.

61. Voir F. Villeneuve, *Horace. Tome I. Odes et Epodes*, Paris, C.U.F., 1970, p. 57 n. 5.

Au début du Livre III, le poète des *Odes Romaines* peut ainsi se présenter comme *sacerdos Musarum* [62].

Horace, *Odes*, III, 1, 1-4 :

> *Odi profanum uolgus et arceo.*
> *Fauete linguis : carmina non prius*
> *audita Musarum sacerdos*
> *uirginibus puerisque canto.* [63]

L'archaïsme, compris dans l'expression et conforme au contexte ainsi qu'à l'esprit général des *Odes Romaines*, conduit à l'idée du *uates*. Il s'agit d'un *uates* qui aura recours à un langage poétique puisant à la langue oraculaire afin de prononcer une parole prophétique [64]. Selon la particularité de la divination latine, il appuiera son inspiration sur l'observation de faits concrets qu'il aura la capacité d'interpréter [65]. Il va ainsi chanter des *carmina non prius audita*. L'énoncé et la forme de l'énonciation suggèrent l'idée d'un retour à travers qui inclut un nouveau commencement, selon une formule rhétorique qui rappelle celle d'un *exordium* cicéronien [66]. L'ancien *uates*, en prononçant des *carmina non prius audita*, réussit de ce fait une synthèse de l'ancien et du nouveau, emblème même d'une culture de l'époque augustéenne. La Muse des *Odes Romaines* est ainsi une Muse qui se souvient du passé et prophétise l'avenir. Elle se souvient de la victoire de Jupiter sur les Géants [67] et annonce par un langage métaphorique la civilisation augustéenne. Cette civilisation se révèle basée autant sur l'expérience du passé que sur les nouvelles forces créatrice du présent. Elle fait d'ailleurs suite à l'établissement de la paix dans l'empire.

Il en va de même dans l'ode III, 3, ode de « polyphonie générique » [68], où la Muse introduit le poème dans une atmosphère divine à l'aide de l'image typique d'un Jupiter foudroyant. Elle fait également apparaître la

62. L'importance de cette affirmation pour le développement du poème fut signalée par tous les commentateurs. Pour un exposé plus détaillé voir T. Woodman, *Horace's first Roman Ode*, dans *Poetry and politics in the age of Augustus* (ed. T. Woodman & D. West), Cambridge Univ. Press, 1984, p. 85. Sur les diverses interprétations des *Odes Romaines* voir V. Cremona, *Orazio poeta civile*, dans *Horace. L'œuvre et les imitations. Un siècle d'interprétation*, *Entr. Fond. Hardt*, 39, 1993, p. 95-129 ; P. Grimal, *Odi Romane*, dans *Orazio. Enciclopedia Oraziana*, vol. I, Roma, 1996, p. 289-293.

63. « Je hais la foule des profanes et la tiens écartée. Gardez vos langues recueillies : prêtre des Muses, je chante pour les vierges et les jeunes garçons des hymnes qu'on n'avait pas encore entendus. »

64. D. Molinari, *Problématique du* uates... , p. 198-199, discerne dans l'œuvre d'Horace d'une part une acception du *uates* au sens de « prophète », « devin », d'autre part une désignation du poète épique et, enfin, une recomposition sous le même terme d'un archétype du poète dont Orphée devient la figure emblématique.

65. Sur les rapports du langage poétique avec la langue oraculaire aux premiers temps de la poésie latine voir J. Dangel, *Faunes, Camènes et Muses : Le premier art poétique latin ?*, dans *Bollettino di Studi Latini*, 27, 1997, p. 4.

66. Voir Cicéron, *Pro Marc.*, I :...*idemque initium quae uellem quaeque sentirem meo pristino more dicendi*.

67. Le rapport de ce triomphe de Jupiter avec le reste de l'ode se révèle ainsi évident. Sur ce sujet voir G. Williams, *Tradition and Originality in Roman Poetry*, Oxford, 1968, p. 586-589.

68. S. Harrison, *The literary form of Horace's Odes*, dans *Horace. L'œuvre et les imitations...*, p. 141 la considère « one of the prime cases of multiple generic crossing in the *Odes*, moving from Stoic philosophy through Hellenistic ruler-panegyric to Ennian epic and Sibylline prophecy, all within a lyric poem. »

figure d'Auguste divinisé [69]. L'évocation des vertus de la *iustitia* et de la *constantia* est incorporée dans un « pro-texte » préparant le texte principal de la première partie de l'ode. Ce dernier consiste en une « exaltation par image » : Auguste divinisé buvant le *nectar* au milieu des héros-dieux.

La recherche a déjà démontré le sens politique de cette image de l'apothéose d'Auguste chez Horace [70]. Nous pouvons ajouter que la parole prophétique de la Muse sert de prétexte à l'audace du poète. Deux remarques s'imposent ici : le Prince se trouve à côté des héros-dieux civilisateurs ; le discours de Junon renforce le caractère prophétique des annonces de la Muse tout en même temps qu'il contient une menace, esquissé déjà par la figure du Jupiter foudroyant. Aussi ce discours vise-t-il à l'établissement d'un nouvel équilibre entre le passé et l'avenir. La menace du passé troyen marqué par le crime de la race de Priam est rééquilibrée du côté de l'avenir par Romulus porteur d'espoir. Le rôle civilisateur de Rome peut alors de nouveau être célébré :

Horace, *Odes*, III, 3, 42-44 :

> *...stet Capitolium*
> *fulgens triumphatisque possit*
> *Roma ferox dare jura Medis.* [71]

Mais Horace termine l'ode par une apostrophe à la Muse lyrique sous la forme d'une *recusatio* « déguisée ». Le poète interdit à la Muse de répéter les paroles des dieux, voire celles de Junon au conseil des dieux pour l'apothéose de Romulus :

Horace, *Odes*, III, 3, 69-72 :

> *Non hoc iocosae conueniet lyrae ;*
> *quo, Musa, tendis ? desine peruicax*
> *referre sermones deorum et*
> *magna modis tenuare paruis.* [72]

Pourtant la Muse a déjà atteint son but : elle a réussi tout à la fois à *referre sermones deorum*, et à *magna tenuare paruis modis*, si bien qu'elle a procédé à la réalisation de ces *carmina non prius audita*, qui, annoncés au *proemium* des *Odes Romaines*, sont propres à révéler le nouvel art poétique d'Horace. Le poète, par le recours à un langage critique, devient alors non seulement le présentateur indirect, mais aussi le juge de sa propre poétique : la *Musa* est *peruicax*, voire marquée par sa persévérance. Aussi, répète-t-elle les *sermones deorum* visant ainsi à la grandeur et au sublime tout en ayant recours à l'art de la rhétorique. Enfin, elle *tenuat magna*

69. Sur les fondements religieux de cette image voir E. Doblhofer, *Horaz und Augustus*, dans *ANRW* II. 31. 3, 1981, p. 1951-1952.

70. Voir D. Little, *Politics in Augustan poetry*, dans *ANRW* II. 30. 1, 1982, p. 282-285 ; E. Doblhofer, *Horaz und Augustus*, dans *ANRW* II. 31. 3, 1981, p. 1951-1952 ; V. Pöschl, *Horazische Lyrik. Interpretationen*, Heidelberg, 1970, p. 148 sqq.

71. « ...le Capitole peut se dresser resplendissant et la fière Rome être assez puissante pour triompher des Mèdes et leur donner des lois. »

72. « Mais ces accents ne sauraient convenir à une lyre badine. Où t'en vas-tu, ma Muse ? Cesse de rapporter intrépidement les entretiens des dieux et de réduire de grandes choses à la petitesse de tes rythmes. »

parvis modis. Par ce moyen d'une nouvelle réflexion poétologique, Horace cache derrière l'ironie l'affirmation d'un art poétique. Son art peut désormais combiner l'expression de la grandeur et du sublime (*magna*) avec l'emploi des mètres du lyrisme. Le verbe *tenuare* évoque précisément une propriété de la poésie lyrique, surtout du lyrisme alexandrin. Ainsi la poésie lyrique d'Horace nous révèle, à partir des invocations à la Muse, la « *contaminatio* » suggestive des genres littéraires.

En même temps cette dernière apostrophe à la Muse sert d'introduction à l'ode III, 4. Cette ode est d'inspiration divine, puisque la Muse *peruicax* de l'ode III, 3 a élevé la voix lyrique au niveau du langage divin : elle a participé de fait à l'acte de re-confirmation des destins de Rome.

P. Grimal [73] remarqua que l'ode III, 3 fut écrite au moment du départ d'Auguste pour la guerre contre l'Espagne, voire au moment où le désir d'affirmer les « vertus » romaines est présenté comme étant le mobile de la conquête romaine. Nous pouvons ainsi penser que le thème de la conquête civilisatrice entreprise par le Prince fonctionne en « texte caché » dans le poème d'Horace. La parole de la Muse confirme à nouveau que la guerre d'Auguste en Espagne sera dirigée par un *iustum et tenacem propositi uirum* et qu'elle accomplira le fatum de Rome.

J.-M. André nota que la vertu de la justice « inspire à la fois l'action du chef idéal dans l'ode 3 et le gouvernement du dieu suprême dans l'ode 4 » et que dans cette même ode 4 les Muses « associent la guerre juste à la paix harmonieuse. Ce qui vaut pour l'Olympe vaut également pour l'*imperium Romanum* » [74].

Ainsi, dans l'ode III, 4, le poète passe aisément à l'invocation de Muses telles que les Camènes archaïques et Calliope *regina*. Les apostrophes qui leur sont adressées combinent le ton solennel avec l'élément personnel et accentuent les liens unissant le poète à la source de l'inspiration [75]. Le caractère olympien de Calliope est exalté dès le premier vers de l'ode :

Horace, *Odes*, III, 4, 1-4 :

Descende caelo et dic age tibia
regina longum Calliope melos,
seu uoce nunc mauis acuta,
seu fidibus citharaue Phoebi. [76]

Les Camènes, en revanche, ont un côté terrestre signalé par le moyen de l'évocation allusive et métaphorique du paysage italien [77] dans le contexte de l'apostrophe :

73. *Les Odes Romaines d'Horace et les causes de la guerre civile*, dans *RÉL*, 53, 1976, p. 153-154.

74. *Les Odes Romaines : mission divine*, otium *et apothéose du chef*, dans *Hommages à Marcel Renard I*, Coll. Latomus, vol. 101, Bruxelles, 1969, p. 35-40.

75. G. Lieberg, *Horace et les Muses*, dans *Latomus*, 36, 1977, p. 967 discerne une « espèce d'identité entre Calliope et l'auteur ».

76. « Descends du ciel et dis, ô reine, ô Calliope, dis un long chant sur la flûte, ou, si tu le préfères aujourd'hui, de ta seule voix sonore, ou bien sur les cordes, sur la cithare de Phébus. »

77. Sur l'art allusif d'Horace dans la présentation du paysage italien voire mon livre *Le sentiment de la Nature dans les Odes d'Horace*, Athènes, 1982, p. 89-90. Sur la contribution de ce paysage italien d'Horace à la formation d'une poésie italienne qui porterait l'empreinte du « nouveau » qu'exigeait le programme culturel d'Auguste, voir D. West, *Horace. Odes III. Dulce Periculum*, Oxford Univ. Press, 2002, p. 48.

Horace, *Odes*, III, 4, 21-24 :

Vester, Camenae, uester in arduos
tollor Sabinos, seu mihi frigidum
Praeneste seu Tibur supinum
seu liquidae placuere Baiae. [78]

Ce paysage italien est également utilisé comme arrière plan dans le texte évoquant la possession du poète par l'inspiration divine (v. 5-20). Il constitue ainsi le lien unificateur des deux apostrophes aux Muses, l'une à Calliope, l'autre aux Camènes, de sorte que la Muse céleste et les Camènes italiennes se confondent. Cette surimposition permet au poète, par le moyen de deux apostrophes successives, de signaler l'influence que ces divinités exercent sur Auguste. Il est vrai que le *lene consilium* est adressé à un Auguste se reposant après la guerre, si bien que ce rôle conviendrait mieux, selon la tradition hésiodique [79], à Calliope. Pourtant la synthèse effectuée dans les vers précédents facilite l'attribution de ce même rôle aux Camènes aussi.

L'image d'Auguste est suivie par celle de Jupiter triomphant sur les Titans [80]. Le lien de ces deux images n'est pas exprimé dans le texte. Il est pourtant suggéré dans l'invocation aux Muses qui le précède : le chant le plus ancien des Muses est celui qu'elles chantèrent après la victoire des Olympiens sur les Titans pour célébrer la naissance d'un ordre nouveau.

Les Muses, devenues ainsi la référence principale, de manière directe ou indirecte, tiennent alors lieu de principes unificateurs des différentes parties du texte autant que des éléments majeurs dans chacune d'elles : le poète, le Prince et le Dieu suprême. Le *uates* non seulement chante l'œuvre civilisatrice du Prince inspiré, mais participe aussi à sa réalisation [81] ; l'intervention des Muses met cette œuvre sous la protection de Jupiter tout en faisant du Prince un parallèle du dieu sur terre. Horace affirme ainsi l'idée que l'*otium* de l'empire est acquis, dans une réminiscence probable du *De consulatu suo* cicéronien [82].

De fait, à l'époque des *Odes Romaines*, Horace évolue dans sa manière d'exprimer le processus de l'inspiration : des indications explicites ou

78. « Je suis à vous, Camènes, à vous soit que je m'élève sur les hauteurs de la Sabine, soit que me plaisent la fraîche Préneste, ou Tibur allongé en pente, ou la limpide Baïes. »

79. Voir Hésiode, *Théogon.*, 79-90. P. Connor, *The Nature of Horace's Odes*, dans *ANRW* II. 31. 3, 1981, p. 1617-1618, interprète cette image de la Muse chez Horace comme exaltant le rôle de la poésie dans la société ainsi que le rôle du poète lui-même en tant que créateur de cette poésie.

80. P. Grimal, *À propos des Odes Romaines*, dans *Quattro lezioni su Orazio*, Firenze, 1993, p. 31, considère l'ode 4 comme l'une des deux premières composées et l'invocation aux Muses ainsi que l'image de Jupiter lui font penser que « l'idée première du cycle ait pris naissance à partir d'une réflexion sur la victoire et les limites assignables à la violence ».

81. E. Oliensis, *Horace and the Rhetoric of Authority*, Cambridge Un. Press, 1998, p. 134, par contre, note que « The Muses thus form a kind of communicating wall, enabling Horace to address Caesar without directly confronting him » et qu'Horace par la référence à la victoire de Jupiter sur les Titans « demonstrates to Augustus and to the world that the poet recognizes and accepts his subordinate place within the Augustan order ».

82. Dans l'évocation allusive de la contribution de Jupiter, de la Muse Uranie et du poète-consul à l'acquisition de l'*otium* de la cité. Voir mon article *L'œuvre poétique de Cicéron et le loisir romain*, dans *Les loisirs et l'héritage de la culture classique. Actes du XIII^e Congrès de l'Association Guillaume Budé (Dijon, 27-31 août 1993)*, Coll. Latomus, vol. 230, Bruxelles, 1996, p. 385.

simplement suggérés en « texte caché » la font coïncider ou se confondre avec celle de l'idéologie politique. Elle est fondée sur les rapports internes établis entre le poète, la personne ou l'idéologie politique et la force divine représentant l'*ingenium*. Les limites séparant les genres deviennent plus subtiles. Le chant du poète — dicté par la Muse — acquiert le prestige d'une parole de révélation prophétique, tout en conservant — et même en fortifiant — le ton personnel.

Dans l'ode-σφραγὶς III, 30, le poète procède à une synthèse ainsi qu'à une valorisation de ces éléments indiquant le sommet d'un itinéraire :

Horace, *Odes*, III, 30, 1-2 ; 10-16 :

Exegi monumentum aere perennius
regalique situ pyramidum altius,

Dicar, qua uiolens obstrepit Aufidus
et qua pauper aquae Daunus agrestium
regnauit populorum, ex humili potens
princeps Aeolium carmen ad Italos
Deduxisse modos. Sume superbiam
quaesitam meritis et mihi Delphica
lauro cinge uolens, Melpomene, comam. [83]

La phrase *exegi monumentum* exprime l'idée d'un aboutissement. La Muse qui y est évoquée est Melpomène, Muse de la tragédie. Sans insister ici sur le vaste problème des noms des Muses chez Horace [84], nous pouvons penser que le poète reconnaissait des fonctions différentes à chaque Muse. La Muse de la tragédie est d'ailleurs mentionnée dans une ode [85].

Ce que Melpomène représente pour la poésie d'Horace ne devient évident que si l'on examine l'ode III, 30 en corrélation avec les odes I, 24 (qui contient une invocation à cette Muse) et IV, 3 (qui lui est entièrement dédiée). Ces odes examinées ensemble se révèlent être de véritables poèmes poétologiques. La Muse en question inspire, selon Horace, une poésie dont la vertu principale est le style pur et limpide [86]. Prolongement et exploitation féconde du lyrisme éolien [87], le lyrisme horatien apparaît fondé sur un équilibre de l'*ingenium* avec l'*ars* [88], réussissant ainsi l'union de deux notions qui, à première vue, sont antithétiques. L'antithèse est plus précisément encore comprise dans des métaphores condensées : autour du mot

83. « J'ai achevé un monument plus durable que le bronze, plus haut que la décrépitude des royales Pyramides...On dira que né au pays où résonne l'impétueux Aufide, où Daunus, mal pourvu d'eau, régna sur des peuples rustiques, devenu un maître d'humble que j'étais, j'ai le premier annexé le chant d'Éolie aux cadences italiennes. Prends un orgueil que justifient mes mérites, Melpomène, et viens, de bon gré, ceindre ma chevelure du laurier delphique. »

84. Il s'agit d'un problème qui a préoccupé souvent la recherche. Voir, par exemple, le livre de M.-T. Camilloni mentionné *supra*.

85. II, 1, 9.

86. Voir I, 24, 1-4 ; IV, 3, 1-3. Cf. Cic., *Brutus*, 274.

87. Dont le caractère romain est soigneusement marqué : III, 30, 13-14 ; IV, 3, 12-14.

88. Horace dans *AP*, 408-411 donne une nouvelle orientation à un sujet qui préoccupa les théoriciens de l'antiquité : Platon, *Ion*, 533e-534a ; *Aristote*, *Poét.*, 8, 30-35 p. 1451a ; 17, 33-35 p. 1455a ; *Rhét.*, 1408b 19. Sur l'équilibre de ces deux notions chez Horace, voir F. Sbordone, *La poetica oraziana alla luce degli studi più recenti*, dans *ANRW* II. 31. 3, 1981, p. 1880-1882.

deduxisse et de l'oxymore *ex humili potens* [89]. La réconciliation des contraires s'inscrit dans le cadre d'une lutte visant à dépasser les apparences, ce que l'on peut définir comme une quête de la vérité.

La métaphore de la Nature, qui symbolise l'idée de l'*ingenium* et la peinture d'un travail personnel, qui est insérée dans un paysage italien représentant l'idée de l'*ars*, expriment cette synthèse [90]. Le pays natal d'Horace, intégré à l'univers sacré de la poésie des *Odes Romaines*, illustre un art poétique horatien, capable de participer au domaine de la métaphysique que représente la Muse. Par une démarche analogue, la métaphore architecturale, qui est ordinairement utilisée pour désigner une fonction générique précise, celle de l'épopée, peut être appliquée ici au genre lyrique. Enfin Melpomène, la Muse de la tragédie, est propre à rendre sacré cet art qui essaie de dévoiler et d'exprimer par le langage poétique le mystère de la condition humaine, caché derrière les apparences. L'œuvre poétique peut ainsi être à la fois simple et intense, humble et majestueuse, expression même du sublime et d'une *grauitas* conforme aux aspirations de l'époque augustéenne.

Nous remarquons ainsi que dans ce chant concluant le recueil, le choix de la Muse inspiratrice contribue conjointement à l'histoire de l'évolution même de l'art du poète. Aussi l'élément personnel domine-t-il dans l'ode et des traits spécifiques du statut traditionnel de la Muse s'y intègrent-ils par le moyen du trope métaphorique, de l'art allusif et des images à forte puissance évocatrice. Le texte contient ainsi l'affirmation de sa propre poétique et l'apotypose de l'idéologie de son auteur. Enfin, la conscience d'une réalité civique et culturelle conduit à l'expression d'une vérité de caractère universel. Le *uates* augustéen chante et en même temps vit le mystère de son époque ; son art se développe en harmonie avec cette dernière.

La poésie élégiaque de Properce conduit à des conclusions assez proches, bien que l'itinéraire en soit différent [91]. Elle s'ouvre (I, 1) sur une élévation de la *puella* du poète jusqu'au niveau de Muse, dans un texte qui met en valeur les traits essentiels de sa poétique. L'idée est répétée plus audacieusement encore dans le poème introduisant au livre II des *Élégies*.

Prop., *Élégies*, II, 1, 1-4 :

> *Quaeritis unde mihi totiens scribantur amores,*
> *unde meus ueniat mollis in ora liber ;*
> *non haec Calliope, non haec mihi cantat Apollo ;*
> *ingenium nobis ipsa puella facit.* [92]

89. Les remarques sur ce point de D. Fowler, *Masculinity under Treat ? The Politics and Poetics of Inspiration in Latin Poetry*, dans *Cultivating the Muse*..., p. 154-155, bien qu'elles placent les rapports du procédé de l'inspiration avec la politique dans un cadre différent, peuvent pourtant aider notre approche.

90. IV, 3, 3 ; 10-11 ; 16-23 ; III, 30, 10-12.

91. G. D'Anna, *L'evoluzione della poetica properziana*, dans *Bimillenario della morte di Properzio. Atti del Convegno Internazionale di Studi Properziani (Roma-Assisi, 21-26 maggio 1985)*, Assisi, 1985, p. 53-74, insiste sur l'apport callimachéen et traite le sujet de l'évolution de sa poétique jusqu'à la formation d'un *Romanus Callimachus*.

92. « Vous me demandez pourquoi j'écris si souvent de mes amours, pourquoi mon livre ne respire que la mollesse. Ah ! ce n'est pas Calliope, ce n'est pas Apollon qui me dictent mes vers ; le génie qui m'inspire, c'est ma maîtresse. »

L'élégie contient la présentation d'une poétique qui est vue à travers les yeux des autres. L'idée de *mollis* (v. 2), qui est confrontée à celles du *durus* (v. 41), qualification du vers épique, est propre à désigner un distique élégiaque capable de plasticité et de ce fait propre à « imiter » les nuances des sentiments humains [93]. La référence à la Muse intervient après, au v. 3, avec une négation [94]. C'est en réalité toute la construction du texte qui est basée sur des antithèses. Calliope, la première d'entre les Muses dans la tradition littéraire, fonctionne en chiasme antithétique avec la *puella*. Apollon, qui est lié à la grande poésie, à l'inspiration et au chant prophétique, forme également un chiasme antithétique avec l'*ingenium*, l'inspiration venue de la *puella*. L'ironie voilée, à peine perceptible dans l'emploi du mot *ingenium*, est conforme à la manière élégiaque : une antithèse naît de l'alliance du verbe *facit*, évoquant l'idée d'une construction, avec le mot *ingenium*, lié dans la tradition à l'inspiration « donnée » par une divinité. Deux indices poétologiques unissent de ce fait l'*ingenium* à l'*ars* qui sont eux-mêmes rattachés à la personne de la *puella*. Le distique élégiaque offre un support expressif quasi mimétique. L'hexamètre du v. 3, capable d'ampleur, exprime parfaitement la grandeur de l'inspiration divine ; il est suivie d'un pentamètre qui de facture plus restreinte marque une retombée, voire un contraste : l'inspiration divine cède la place à une réalité d'apparence plus humaine. Il reste que par l'invocation à Calliope et à Apollon qui sont confrontés à la *puella*, le poète confère à l'aimée un caractère divin [95] : Cynthie devient alors une *puella diuina*, un être idéal, qui peut de ce fait procurer l'inspiration, dans le sens le plus noble du terme [96].

Au début du livre III, Properce commence pourtant à hésiter entre une inspiration qui serait dictée uniquement par ses amours et celle qui viendrait des Muses, d'Apollon et de Bacchus. Les trois premières élégies de ce livre [97] posent ce problème de l'inspiration (III, 1 ; 2) en ces termes : elles contiennent une méditation sur les rapports et les limites des genres (III, 2 ; 3), elles remontent aux sources de la poétique propertienne, à travers l'évocation des « maîtres » Callimaque et Philétas (III, 1 ; 3), et elles mettent Calliope de nouveau sur scène (III, 2 ; 3). La Muse semble alors remplir une fonction différente de celle du livre précédent : elle s'entretient avec le poète, pour observer son œuvre ainsi que pour le guider ; elle

93. P. Grimal, *Sens et destin du distique élégiaque*, dans *CRAI*, 1994, p. 36.

94. Sur cette forme de *recusatio* voir E. Green, *Gender Identity and the Elegiac hero in Propertius 2. 1.*, dans *Arethusa*, 33.2, 2000, p. 243.

95. P. Grimal, *Le problème de l'élégie : une greffe réussie*, dans *Πρακτικά Ε' Πανελληνίου Συμποσίου Λατινικών Σπουδών (Αθήνα, 5-7 Νοεμβρίου 1993)*, Athènes, 1996, p. 176, note sur la fonction du récit mythique chez Properce : « le mythe, chez lui comme dans toute la tradition élégiaque, est le pont offert à notre fragilité pour franchir la distance qui nous sépare du monde des essences. »

96. Une formule assez proche chez Ovide (*Ars Amat.*, I, 25-30) conduit à un autre but : mettre en valeur le sens de *usus* (pour le texte d'Ovide, voir R. Tarrant, *op. cit.* , p. 22).

97. F. Cairns, *Propertius the historian (3. 3. 1-12) ?*, dans *Clio and the Poets...*, p. 26, les considère comme « together consisting a programmatic prologue to Book 3 ». Sur les rapports de la référence à la Muse dans ces élégies avec celle qui introduit le livre II voir G. D'Anna, *op. cit.*, p. 65. Pour la poétique de l'élégie III, 3 et les symboles qui concernent les rapports de sa Muse élégiaque avec la tradition (grecque et romaine), voir A. Kambylis, *Die Dichterweihe und ihre Symbolik. Untersuchungen zu Hesiodos, Kallimachos, Properz und Ennius*, Heidelberg, 1965, p. 125-183.

défend la thématique du genre et incite le poète à continuer sur sa voie habituelle [98]. Il reste que, juste après le « discours » de la Muse, l'élégie qui suit est dédiée à l'éloge des triomphes d'Auguste [99].

Au livre IV, c'est Properce même qui parle en *uates* [100]. On ne saurait alors s'étonner du fait que ce livre IV soit dédié à Bacchus, au dieu dont le culte fut réhabilité par Auguste — mais aussi dieu dont la mention, probablement, rappelle les limites du genre. Dans l'élégie IV, 6, de caractère étiologique, Properce se réfère plus exactement encore aux mêmes dieux que ceux de Virgile et d'Horace et sa Muse, dont l'art prend appui sur l'héritage hellénistique du genre, accède à une poétique d'inspiration romaine :

Prop., *Élégies*, IV, 6, 11-14 :

Musa, Palatini referemus Apollinis aedem :
res est, Calliope, digna fauore tuo.
Caesaris in nomen ducuntur carmina : Caesar
dum canitur, quaeso, Iuppiter, ipse uaces. [101]

L'évolution de l'art du poète est évidente. Les vers adressés à Calliope, aussi solennels qu'intimes, contiennent l'annonce d'une poétique digne de la faveur de cette Muse. Les deux emblèmes, l'une d'Apollon, l'autre de César, conduisent à un seul énoncé, de telle sorte que le dieu et le Prince s'identifient. S'ajoute celle de Jupiter qui fait du dieu suprême le témoin de cette identification [102]. Aussi, vers la fin du poème, Phébus, qui avait dirigé la guerre ainsi que le chant de cette guerre, dépose-t-il les armes et préfère-t-il les chœurs de la paix :

98. *Élégies*, III, 3, 36-50. Sur le discours de Calliope et les rapports de cette Muse avec l'épopée voir H. D. Jocelyn, *Propertius and archaic latin poetry*, dans *Atti del Convegno Internationale di Studi Properziani*, p. 132-135.

99. Bien que dans le contexte d'une *recusatio*. Voir D. N. Levin, *War and Peace in Early Roman Elegy*, dans *ANRW* II. 30. 1, 1982, p. 471 ; H.-P. Stahl, *Propertius :« Love » and « War ». Individual and State under Augustus*, Univ. of California Pr., 1985, p. 253-255 ; J.-M. André, *Politique, dirigisme augustéen et esthétisme chez Properce*, dans *Hommages à Carl Deroux, I-Poésie*, Collection Latomus, vol. 266, Bruxelles, 2002, p. 27.

100. E. Delbey, *Existe-t-il une Muse élégiaque ?* dans *L'Antique notion d'inspiration*..., p. 195, note que « la Muse élégiaque existe, mais le concept de *vates* n'a de stabilité que lorsque les poètes élégiaques sont pleinement sûrs de la valeur éthique de leur parole, c'est-à-dire lorsqu'ils disent les *Res Romanae* ». Voir aussi B. Feichtinger, *Properz, Vates oder Haruspex ? Zu seinem politischen und poetischen Selbstverstaendnis*, dans *C&M*, 42, 1991, p. 192-193. S. Viarre, *Le livre IV des Élégies de Properce est-il sérieux ?*, dans *Hommages à Carl Deroux*, p. 507-514 discerne une ambiguïté dans ce livre IV qui malgré le ton sérieux conserve l'ironie habituelle et l'humour sarcastique du poète (p. 512-514 à propos de l'élégie IV, 6). J. P. Sullivan, *Propertius. A Critical Introduction*, Cambridge Univ Press, 1976, insiste trop sur l'aspect parodique ; id. *Propertius Book IV. Themes and structure*, dans *ICS*, 9, 1984, p. 30-34 note que Properce, dans le livre IV, abandonne l'amour pour la *fides*.

101. « Muse, nous allons célébrer le temple d'Apollon Palatin : la chose, Calliope, est digne de ta faveur. C'est pour César, c'est à la gloire de son nom que ces vers sont écrits ; pendant que nous chantons César, je t'en prie toi aussi, Jupiter, prête l'oreille. »

102. F. Cairns, *Propertius and the battle of Actium (4, 6)*, dans *Poetry and Politics in the age of Augustus*..., p. 140, 143-148, insiste sur les rapports du chant de la Muse avec Jupiter ainsi que sur l'art du passage basé sur la synthèse de la présence de la Muse avec l'*ego* du poète. Il conçoit cette synthèse dans le cadre d'un chœur chantant un hymne mythique à Apollon et il discerne dans le texte une exploitation habile de l'héritage littéraire.

Prop., *Élégies*, IV, 6, 69-72 :

Bella satis cecini : citharam iam poscit Apollo
uictor et ad placidos exuit arma choros.
Candida nunc molli subeant conuiuia luco
blanditiaeque fluant per mea colla rosae. [103]

Il s'agit ici d'un texte poétologique, qui pend appui sur l'exploitation d'une part du double sens des adjectifs *candida* (une métaphore qualifiant la voix), *molli* (une métaphore pour le vers élégiaque, opposé au *durus* du vers épique) [104] et *blanditiae*, d'autre part de l' « histoire » du mot *lucus* dans la tradition poétique (mot qui arrive chez Properce à travers la poésie hellénistique et Lucrèce, dont se souvient aussi Horace) [105]. Le poète établit ainsi l'unité de son poème. À la fin de celui-ci, comme en son début, on repère les mêmes références à l'univers poétique et à l'héritage hellénistique. Conjointement, la thématique symposiaque succède à la thématique étiologique [106] et la Muse y joue le rôle d'intermédiaire : *Ingenium potis irritat Musa poetis* (v. 75). Après la célébration des triomphes militaires d'Auguste, c'est l'œuvre pacificatrice de celui-ci qui est ainsi chantée.

Pour conclure, nous insisterons sur le fait que les différents genres de la poésie de l'époque augustéenne s'intègrent à des poétiques qui se rapprochent les unes des autres.

Les poètes puisent de fait dans l'idéologie du nouvel empire [107]. Ils participent à ce titre, eux aussi, dans leur propre domaine, à l'effort de conquête du sublime et de l'unique. L'évolution que subit, à l'intérieur de leur œuvre poétique, l'expression même d'une inspiration symbolisée par l'invocation à la Muse, nous a permis tout à la fois de distinguer le chemin suivi par chaque poète et de tracer la ligne essentielle de leur rapprochement.

Nous voyons ainsi que l'invocation à la Muse dans le *proemium* virgilien indique l'itinéraire d'un poète allant de la Muse grecque à la Muse romaine, soit ce que nous pourrions appeler la formation de l'auto-conscience d'un poète romain. Les Muses du lyrisme horatien nous ont fait saisir, à travers l'apostrophe à la Muse générique et aux Muses « nationales » des *Odes Romaines*, le sens d'une « *contaminatio* » suggestive et progressive des genres littéraires. Enfin, la *recusatio* propertienne conduit à la *Musa Cynthia*, emblème d'« exigence » d'une identité élégiaque, capable de contenir l'évolution poétique de la *Musa puella* jusqu'à l'idée d'une Muse augustéenne.

103. « J'ai assez chanté les combats ; voici qu'Apollon victorieux réclame la cithare et qu'il dépouille ses armes pour les chœurs paisibles. Maintenant, que les blancs convives pénètrent dans la douceur du bois sacré ; que les fluides caresses de la rose se répandent sur mon cou. »

104. Cf. Prop., *Élégies*, II, 1, 2 et 41 ; III, 1, 19 ; IV, 6, 10.

105. Sur le sens et la tradition du paysage poétique voir P. Grimal, *Les jardins romains*, Paris, 1984, p. 400 sqq.

106. Sur cette double orientation du poème et sa fonction dans l'architecture du livre IV des *Élégies* voir P. Grimal, *Les intentions de Properce et la composition du livre IV des « Élégies »*, dans *Latomus*, 11, 1952, p. 446.

107. Voir K. Galinsky, *Augustan Culture. An Interpretive Introduction*, Princeton Univ. Press, 1996, p. 226, 245.

Cette poétologie contribue à un rapprochement des genres et des poétiques. L'épopée répond aux nouvelles exigences de l'époque par le recours non seulement à une parole prophétique qui est présentée comme une parole prononcée par les dieux, mais aussi à la notion de tragique. L'élégie unit, à travers l'*aition*, le passé au présent. Elle y parvient par une utilisation raisonnée des moyens expressifs du distique élégiaque, qui devient de ce fait apte à exprimer le rapport entre l'*aition* et ses conséquences. Dans la poésie lyrique, la *recusatio* à la Muse justifie différentes déviances faites aux règles conventionnelles, qui sont préalablement supposées par la distinction des genres poétiques. Si au plan théorique Horace lui-même nous apprend que l'hymne convient uniquement à la grande poésie [108], l'œuvre militaire et civilisatrice d'Auguste a ainsi permis au poète lyrique de dépasser partiellement cette règle. Plus précisément le poète procède alors à la célébration de l'œuvre augustéenne, tout en se souciant du respect des limites et des particularités du genre, puisqu'il essaie d'y intégrer sa poétique. Ainsi, avec Auguste, tous les genres peuvent trouver un point de rencontre. Les différentes invocations augustéennes à la Muse font très exactement ressortir cet au-delà possible des schèmes conventionnels : il ressortit à une dimension métaphysique qui donne accès à la vérité, par-delà des apparences. La parole lyrique fait ainsi du poète lui-même un *uates* et la Muse unit l'énoncé à l'auteur de l'énonciation, soit le créateur à la création et à la personne célébrée [109].

Ainsi, dans les différents genres poétiques, la référence à la Muse et à ce qu'elle recouvre en tant qu'indice poétologique, passe certes par la particularité et la sensibilité de chacun des poètes. Mais, dans son sens profond, elle participe au mouvement culturel de l'époque augustéenne. L'art des poètes suit à ce titre l'évolution même de Rome. Plus on avance dans l'époque et l'œuvre d'Auguste, plus la création littéraire progresse et s'élève en inspiration et en art.

108. *Epîtres*, II, 1, 250-259.

109. Voir *supra* dans l'exemple typique de l'ode III, 4 le rapport entre l'inspiration du poète et le *lene consilium* d'Auguste.