VII

LE CORPS ET SES REPRÉSENTATIONS DANS L'ŒUVRE D'HORACE : APPROCHE TRANSGÉNÉRIQUE

par Robin Glinatsis

Professeur en CPGE au lycée Albert Châtelet de Douai – chargé de cours à l'Université Lille 3

Sommaire. – *Les modalités de représentation du corps, objet plastique par excellence, tendent à apparaître comme de véritables* ***marqueurs génériques*** *dans le cadre de la poésie antique. Le corpus horatien, qui se caractérise justement par sa diversité dans la pratique des genres, le démontre aisément. Les* **Satires***, d'abord, dévoilent une* ***corporalité nue*** *ou, du moins, dégagée de toute entrave à l'observation ; une logique de l'ostentation, fondée sur un attachement à la matière, est effectivement adoptée, et le poète lui-même, enclin à l'****autoreprésentation****, ne manque pas de s'y inscrire. Les* **Épodes***, quant à elles, font plutôt du corps la cible d'****attaques virulentes****. Le discours iambique entend mortifier son destinataire, et le corps de ce dernier, blessé par le poinçon du poète, ne saurait en ressortir indemne. Dans les* **Odes***, la perspective change. Les désignations corporelles se veulent plus* ***aériennes****, conformément à la volonté horatienne de figurer au panthéon de la poésie lyrique. Au sein du* Carmen *II, 20, la* ***métamorphose du*** **uates** ***en cygne****, qui présente de surprenants détails anatomiques, semble toutefois rappeler que la création poétique demeure avant tout une expérience humaine. Enfin, la confrontation du corps aux concepts de l'art poétique dans* l'**Épître aux Pisons** *trahit la propension d'Horace à mettre* ***la théorie en images****.*

Summary. – *Body representations put in light a plastic object par excellence and tend to appear as true* ***generic markers*** *in the frame of ancient poetry. The Horatian corpus, which is characterized by practicing different genres, makes it clear. First, the* **Satires** *show a* ***corporality that is naked*** *or, at least, freed from all hindrance to observation; a logic of ostentation, based on an interest in the material, is adopted, and the poet himself, inclined to* ***self-representation****, is part of it too. The* **Epodes** *consider the body as the target of* ***violent attacks*** *instead. The iambic discourse wants to humiliate its addressee, whose body, hurt by the poet's stylet, doesn't escape unharmed. In the* **Odes***, the perspective changes. The lexical field of body is* ***lighter*** *due to the poet's will to enter the pantheon of lyric poetry. Nevertheless, in* Carmen *II, 20, the* ***metaphor of the*** **uates** ***into a swan****, presenting surprising anatomical details, reminds us that poetic creation is, above all, a human experiment. Finally, the tension between body and abstract concepts in the* **Epistle to the Pisos** *deeply embodies how Horace is eager to* ***personify theory****.*

Pour les Anciens, le corps est tout sauf un objet figé. Il appelle, de manière intrinsèque, la transformation, l'évolution. Comme le rappelle Francis Prost, « le corps antique ressemble à une pâte meuble que, pendant son enfance, son adolescence et à l'âge adulte, l'homme se doit de façonner. » [1] Il se prête par ailleurs à la dissimulation, au travestissement, mais peut aussi s'exposer en toute transparence, dans sa nudité la plus absolue. Du reste, il a volontiers partie liée avec le domaine du symbole et a suscité une multitude de représentations en fonction des contextes culturels, artistiques, énonciatifs… D'un point de vue poétique, il s'intègre aux genres les plus dissemblables et revêt alors des dimensions tout à fait variées : à tous égards, le corps vigoureux du héros épique présente bien peu de similitudes avec celui, par exemple, du vieillard cacochyme de la comédie. Il apparaît donc que le corps, en vertu même de sa plasticité physique et symbolique, s'est rapidement imposé comme une sorte de marqueur générique. Les modalités du traitement que lui accordent les poètes trahissent bien souvent l'attachement à un genre déterminé, et il n'est pas rare, d'ailleurs, qu'elles participent à une réflexion de nature métapoétique.

Ces assertions se vérifient aisément dès lors que l'on se tourne vers les poèmes d'Horace. Ce dernier, on le sait, s'est adonné à différents genres au fil de sa carrière, des genres qui, naturellement, font appel à des modes de représentation et mobilisent un type de langage spécifiques. Certes, les *Satires* et les *Épîtres*, qui marquent le commencement et la fin du parcours poétique horatien, adoptent conjointement la langue du *sermo*, de la conversation libre, que le médium de l'écrit cherche à reproduire ou à simuler par le recours à des signaux d'oralité. Mais, sans parler des divergences stylistiques perceptibles malgré l'adoption commune du *sermo*, on observe que les enjeux thématiques des unes et des autres ont tendance à différer et à inscrire le discours poétique dans des perspectives qui leur sont propres. Par voie de conséquence, le corps « satirique », si je puis m'exprimer ainsi, n'a pas vocation à arborer les mêmes caractéristiques que le corps mis en scène ou évoqué au sein des *Épîtres*. Mais Horace est aussi le poète des *Épodes* et des *Odes*, dont les propriétés discursives respectives induisent à leur tour la convocation de schémas définis. Le corps iambique ne saurait s'assimiler au corps lyrique, pas plus qu'au corps satirique, d'ailleurs, alors même que des points de contact, relevant d'un attrait commun pour l'invective, se font jour entre les *Satires* et les *Épodes*.

À travers un itinéraire quadripartite, dicté par le corpus horatien lui-même, nous tâcherons donc de dégager des tendances – l'émergence d'un *corpus humile* dans les *Satires*, celle d'un *corpus sublime* dans les *Odes* –, de saisir les linéaments du corps tel qu'il est représenté à l'intérieur des différents recueils qu'Horace a composés. Ce faisant, nous serons amené à nous pencher sur la question de l'autoreprésentation du poète, dont le corps est volontiers exhibé à des fins précises.

1. Fr. Prost et J. Wilgaux (éds), *Penser et représenter le corps dans l'Antiquité*, Rennes, Presses Universitaires, 2006, p. 10.

I. Les *Satires* : le *corpus humile*

Le genre de la satire a ceci de particulier, comme le clame Quintilien au livre X de l'*Institution oratoire*, qu'il est une création toute romaine [2]. C'est Lucilius qui, au IIe siècle avant notre ère, lui donne les orientations que les satiristes postérieurs reprendront à l'envi et qu'ils élèveront ainsi au rang de conventions génériques. Nous évoquions en introduction l'inclination des *Satires* horatiennes à emprunter la langue du *sermo* ; il faudrait en fait, pour être précis, accoler au substantif latin l'adjectif *cotidianus*, particulièrement éloquent dans la perspective d'une caractérisation de la *satura*. Le discours satirique vient s'ancrer dans un univers familier, populaire, celui des faubourgs, des quartiers de Rome que l'on qualifiera volontiers d'interlopes, et, concomitamment, il affiche un franc-parler, une *libertas* souvent vive, voire virulente lorsqu'il s'agit de stigmatiser tel ou tel comportement [3].

Cette description, plus que sommaire, du genre laisse déjà augurer la manière dont le corps s'y trouve représenté. On s'attend à rencontrer des notifications triviales, des allusions crues, pour ne pas dire grivoises, bref une corporalité dévoilée, un attachement à la chair dans toute sa matérialité. Les personnages que vise la *satura* sont dépouillés de leurs apprêts, dans un évident souci de transparence, comme si l'examen des caractères devait nécessairement s'accompagner d'une mise à nu. La *Satire* I, 2 satisfait pleinement cet horizon d'attente. Elle appartient à une triade constituée des trois premières pièces du livre I, toutes placées sous l'influence manifeste de la diatribe. La forme diatribique, assez difficile à cerner au demeurant, privilégie un certain nombre de thèmes au premier rang desquels figurent l'argent ou encore le sexe[4], et c'est bel et bien de sexe qu'il est question au cœur de cette *Satire* I, 2. Après avoir démontré que les hommes, lorsqu'ils s'efforcent d'éviter un vice, cèdent généralement au vice contraire, Horace s'évertue à y définir le meilleur profil féminin pour l'assouvissement des plaisirs charnels. Trois types sont mis en concurrence : la prostituée, l'affranchie et la matrone. Il n'est pas déraisonnable ni honteux, concède le satiriste, de se rendre ponctuellement au lupanar afin d'y contenter certaines pulsions ; c'est ce qu'indiquent les vers suivants, qui s'appuient sur une référence à Caton :

> *Quidam notus homo cum exiret fornice : « Macte*
> *uirtute esto », inquit sententia dia Catonis ;*
> *« nam simul ac uenas inflauit taetra libido,*
> *huc iuuenes aequom est descendere, non alienas*
> *permolere uxores ».* [5]

Mais ce n'est là qu'une concession qui ne saurait avoir valeur de loi et encourager une fréquentation régulière de ce genre d'établissement. Ainsi,

2. Quint., *IO*, X, 1, 9.

3. Au sujet de cette notion cardinale, voir l'ouvrage de B. Delignon *Les* Satires *d'Horace et la comédie gréco-latine : une poétique de l'ambiguïté* (Louvain-Paris-Dudley [MA], Peeters, 2006).

4. Voir à ce sujet A. Oltramare, *Les Origines de la diatribe romaine*, Lausanne, Payot, 1926, p. 9 *sqq*.

5. « Alors qu'un homme connu sortait d'un lupanar : "Bravo ! Courage !", lui lança Caton aux divins avis ; "car aussitôt qu'un odieux désir gonfle leurs veines, c'est là que les jeunes gens doivent descendre, au lieu de pilonner les femmes des autres". » (*Sat*. I, 2, 31-35 ; notre traduction).

dans la glose qu'il offre de ce passage, le Pseudo-Acron signale que Caton revint en ces termes sur son précédent éloge : « Jeune homme, je t'ai loué dans la pensée que tu venais ici de loin en loin, non que tu y établissais ton domicile. » [6] L'allusion corporelle est ici fugace, quoique particulièrement suggestive. Le corps prend une place autrement plus significative lorsque le satiriste en vient à comparer matrones et affranchies du point de vue des rapports sexuels. Il occupe même une position centrale dans l'énumération des dangers que l'amant encourt s'il s'engage dans une relation adultère avec une *matrona* : celui-ci risque en effet d'être précipité du haut du toit, d'être fouetté à mort, de tomber au milieu d'une bande de voleurs, de devoir racheter sa personne contre des écus (*pro corpore nummos dare*), d'être aspergé de l'urine des valets d'écurie ou même d'être émasculé par le mari [7]. Le corps, de l'amant en l'occurrence, est donc ici appréhendé comme le réceptacle de douleurs ou de déconvenues humiliantes, en parfaite adéquation avec le genre même de la satire. Il est mêlé à des situations d'une singulière trivialité, où s'exerce souvent une tension inexorable vers le sol (l'amant « tombe au milieu d'âpres dangers », « s'est précipité du haut d'un toit », « est tombé sur une farouche bande de voleurs » (vv. 40-43)), comme s'il lui était génériquement imposé d'être sans cesse ramené au niveau le plus bas. Pas d'élévation pour le corps dans la satire, *genus humile* par excellence.

Par ailleurs, la mise à nu dont nous parlions au seuil de cette première partie ne tarde pas à s'opérer. Parmi les trois profils de femme envisagés, Horace accorde sa préférence à l'affranchie, non seulement parce qu'elle épargne à l'amant les risques précédemment évoqués, mais aussi parce qu'elle s'offre au regard avec la plus grande transparence, à la différence de la riche matrone, enveloppée de somptueux atours :

> *Matronae praeter faciem nil cernere possis,*
> *cetera, ni Catia est, demissa ueste tegentis. (…)*
> *Altera, nil obstat ; Cois tibi paene uidere est*
> *ut nudam, ne crure malo, ne sit pede turpi ;*
> *metiri possis oculo latus. An tibi mauis*
> *insidias fieri pretiumque auellier ante*
> *quam mercem ostendi ?* [8]

Le satiriste ne peut accorder ses suffrages qu'à la femme encline à la nudité, disposée à se montrer sous tous ses aspects. Le corps satirique ne se refuse pas à l'examen, fût-il approfondi, il s'inscrit dans une logique de l'ostentation, et ce jusque dans ses parties les plus intimes [9]. C'est ce que préconise la *satura*, qui se fonde sur l'observation.

6. Voir Fr. Villeneuve (éd.), *Horace. Satires*, Paris, CUF, 1989 (11e tirage), p. 42.

7. *Sat*. I, 2, 37-46.

8. « On ne saurait rien voir d'une matrone, outre son visage ; s'il ne s'agit pas de Catia, elle cache le reste sous un vêtement descendant jusqu'au sol. (…) L'autre, rien ne l'embarrasse ; sous les étoffes de Cos, il t'est presque possible de la voir comme si elle était nue, de vérifier si elle n'a pas la jambe mal faite, le pied repoussant ; tu pourrais mesurer sa taille de l'œil. Préfères-tu que l'on te piège et que l'on t'extorque la somme avant de t'avoir montré la marchandise ? » (*Sat*. I, 2, 94-105 ; notre traduction).

9. Une telle représentation du corps n'est pas sans rappeler celle de la « femme épigrammatique » telle qu'on la trouve mise en scène chez Martial.

Une autre pièce du livre I illustre tout aussi efficacement ces modalités de représentation du corps au sein du recueil satirique horatien ; il s'agit de la *Satire* I, 5. Horace y narre le fameux voyage à Brindes organisé en 37 avant notre ère. Cette excursion, qui mène les membres d'une prestigieuse ambassade de Rome au sud-est de la péninsule italienne, comporte des enjeux politiques majeurs. Mécène, entouré de Coccéius Nerva et Fontéius Capito, mais aussi des poètes Varius, Virgile et Horace lui-même, entend négocier une réconciliation entre Octave et Antoine, dont les relations se sont à nouveau durcies [10]. Aussi nombre d'historiens ont-ils été passablement frustrés de constater que la pièce ne s'attache en rien à cette toile de fond politique, et qu'elle relève de la parodie, une parodie centrée sur le corps du poète voyageur. Les premiers mots du poème, qui pointent le commencement du périple, font écho à une phrase que prononce Ulysse devant la cour des Phéaciens, au moment où il entame le récit de ses pérégrinations [11]. Horace fait donc mine de se placer dans le sillage du héros grec, mais pour mieux construire une *persona* en complet décalage avec le modèle homérique. Dès les vers liminaires, le satiriste prend les traits de l'anti-héros burlesque, au corps pesant et fragile, à mille lieues de celui, beau et robuste, d'Ulysse :

Hoc iter ignaui diuisimus, altius ac nos
praecinctis unum ; minus est grauis Appia tardis.
Hic ego propter aquam, quod erat deterrima, uentri
indico bellum, cenantis haud animo aequo
expectans comites. [12]

Alors que le fils de Laërte doit les différents reports de son retour à l'exercice d'une vengeance divine, le Venousien, lui, explique par sa propre indolence la lenteur de son déplacement ; plus loin, il avoue d'ailleurs « se traîner » sur une distance de trois milles avant d'arriver à Terracine. Le terme employé est *repere* (v. 25), ce qui suggère que la reptation – ou, plus exactement ici, la marche lourde – sied particulièrement à la satire en ce qu'elle insiste sur le contact avec le sol. En outre, les déboires physiques d'Horace se poursuivent :

Huc uenturus erat Maecenas optimus atque
Cocceius, missi magnis de rebus uterque
legati, auersos soliti componere amicos.
Hic oculis ego nigra meis collyria lippus
inlinere. [13]

10. Cf. Appien, *BC*, V, 9, 78-79.

11. Cf. *Od*. IX, 39-40.

12. « Dans notre paresse, nous avons coupé en deux ce trajet, que font en une fois ceux qui portent leur vêtement plus haut que nous : la voix Appienne est moins pénible pour ceux qui traînent. Là, à cause de l'eau, qui était particulièrement mauvaise, je déclare la guerre à mon ventre, attendant, non sans impatience, mes compagnons qui dînaient. » (*Sat*. I, 5, 5-9 ; notre traduction).

13. « C'est là que devaient venir l'excellent Mécène et Coccéius, envoyés l'un et l'autre en qualité d'ambassadeurs pour d'importantes affaires et habitués à rapprocher des amis brouillés. Là, souffrant d'une ophtalmie, j'applique sur mes yeux un noir collyre. » (*Sat*. I, 5, 27-31 ; notre traduction).

Les intérêts politiques que nous envisagions tout à l'heure sont expédiés en quelques mots et aussitôt supplantés par une référence corporelle. Une fois de plus, le corps fait l'objet d'une mention triviale, le satiriste soignant une affection oculaire aux antipodes de la noble blessure reçue sur le champ de bataille. Il fallait enfin, pour que tout y fût, une allusion de nature sexuelle. Parvenu dans sa région natale, l'Apulie, Horace attend, le soir venu, une *puella* qui ne se montrera jamais. Il finit par s'endormir, « tout tendu par l'appel de Vénus », et par souiller son vêtement de nuit et son ventre sous l'effet de songes érotiques [14]. L'épisode parachève l'autoportrait burlesque que le satiriste élabore au fil de la pièce. À la différence d'Ulysse, dont le corps fascine et attire dans l'*Odyssée*, la *persona* satirique horatienne ne réussit même pas à obtenir les faveurs d'une jeune campagnarde. Cette désillusion, associée à la prise involontaire d'un plaisir solitaire, constitue une sorte de point d'orgue dans l'humiliation et épouse parfaitement les contours thématiques de la *satura* tels que nous les avons rappelés. Le corps iambique est lui-même volontiers humilié.

II. Les *Épodes* : le *corpus laesum*

La genèse du genre iambique s'appuie, dans l'Antiquité, sur un épisode de la vie d'Archiloque de Paros, qui fait ainsi figure de *primus inuentor*. Un certain Lycambès aurait promis sa fille Néobulé au poète, mais serait ensuite revenu sur son engagement et lui aurait ainsi infligé un cinglant affront. Archiloque se serait alors vengé en écrivant contre le père et la fille des iambes d'une telle virulence qu'ils les auraient poussés au suicide. Horace fait allusion à cet épisode dans les vers suivants, extraits de l'*Épode* VI :

Caue, caue, namque in malos asperrimus
parata tollo cornua,
qualis Lycambae spretus infido gener
aut acer hostis Bupalo. [15]

Référence est également faite ici à Hipponax d'Éphèse, qui, dans la même perspective, se serait déchaîné contre le sculpteur Bupalos. D'une laideur peu commune, le poète aurait été ulcéré de se voir représenté sous des traits peu flatteurs par l'artiste et quelques-uns de ses confrères. Ces derniers, mortifiés par la véhémence des mots d'Hipponax, auraient été, aux aussi, amenés à se pendre [16]. Le genre iambique apparaît donc comme génétiquement marqué par l'invective, par l'attaque *ad hominem* ou *ad feminam* (on va le voir), portée, semble-t-il, dans le but de réparer un outrage. Il ne s'agit plus, comme dans la satire, de railler ou de stigmatiser certains individus dans une perspective moralisatrice, mais, véritablement, d'utiliser le vers comme une arme destinée à blesser. On devine aisément que le corps, dans

14. *Sat*. I, 5, 82-85.

15. « Prends garde, prends garde, car contre les méchants, je lève avec la plus grande âpreté des cornes bien préparées, tels le gendre méprisé du déloyal Lycambès ou le farouche ennemi de Bupalos. » (*Ia*. VI, 11-14 ; notre traduction).

16. Cf. Pline l'Ancien, *HN*, XXXVI, 11.

un tel contexte, va constituer une cible privilégiée et ne bénéficier d'aucun ménagement. C'est ce dont témoignent les *Épodes* VIII et XII d'Horace, qui développent conjointement le thème traditionnel de la *Vetula-Skoptik*. Celui-ci consiste à répandre à l'encontre d'une femme d'un certain âge un flot d'insultes axées sur le sexe [17] et semble trouver son origine dans la misogynie enragée d'Archiloque. Dans l'*Épode* VIII, Horace s'en prend donc violemment à une femme qui, de toute évidence, lui a reproché son manque de vigueur au lit ; voici la réponse qu'il lui oppose :

Rogare longo putidam te saeculo
uires quid eneruet meas,
cum sit tibi dens ater et rugis uetus
frontem senectus exaret,
hietque turpis inter aridas natis
podex uelut crudae bouis ?
Sed incitat me pectus et mammae putres,
equina quales ubera,
uenterque mollis et femur tumentibus
exile suris additum.[18]

Le discours, d'emblée résolu à l'offense, procède à une sorte de catalogue anatomique, confinant à l'exhaustivité, au sein duquel chaque élément du corps de la destinataire est associé à un adjectif dépréciatif : la dent est « noire », les fesses « décharnées », l'anus « hideux », les seins « flasques », le ventre « mou », la cuisse « grêle », les jambes « gonflées ». Le corps se trouve donc ici comme mis en pièces, dans l'idée qu'un tel démembrement offre à la *libera bilis* du poète, à sa rage un spectre plus large pour son expression. L'emportement iambique ne se satisfait pas d'une dévalorisation générale et hâtive du corps, mais, en ce qu'il entend agonir sa victime d'insultes, il s'attarde nécessairement sur l'objet de l'attaque. Il le considère jusque dans ses parties les plus intimes afin de donner plus de poids et d'ampleur à son entreprise de mortification.

Dans l'*Épode* XII, l'attention du poète se concentre tout particulièrement sur l'odeur que dégage le corps de la destinataire et qui semble bel et bien dissiper tout le charme de l'acte amoureux :

Quid tibi uis, mulier nigris dignissima barris ?
Munera quid mihi quidue tabellas
mittis nec firmo iuueni neque naris obesae ?
Namque sagacius unus odoror,
polypus an grauis hirsutis cubet hircus in alis,
quam canis acer, ubi lateat sus.

17. Voir à ce sujet S. J. Harrison, « Some generic problems in Horace's *Epodes*, or, on (not) being Archilochus' » dans A. Barchiesi, A. Aloni et A. Cavarzere (edd.), *Iambic ideas : Essays on a poetic tradition from Archaic Greece to Late Roman Empire*, Lanham, Rowman & Littlefield, 2001, p. 178 *sqq*.

18. « Me demander, toi qu'a fait pourrir la longueur d'un siècle, ce qui affaiblit ma vigueur, alors que ta dent est noire, qu'une antique vieillesse sillonne ton front de rides et qu'entre tes fesses décharnées se présente, béant, ce qui ressemble à l'anus hideux d'une vache en rut ? Mais, sans doute, j'ai, pour m'exciter, ta poitrine, tes seins flasques comme les mamelles d'une jument, ton ventre mou et ta maigre cuisse, posée sur des jambes gonflées ! » (*Ia*. VIII, 1-10 ; notre traduction).

Qui sudor uietis et quam malus undique membris
crescit odor, cum pene soluto
indomitam properat rabiem sedare, neque illi
iam manet umida creta colorque
stercore fucatus crocodili iamque subando
tenta cubilia tectaque rumpit ! [19]

La tendance à l'animalisation, déjà perceptible au sein de l'*Épode* VIII à travers les références à la vache et à la jument, se renforce ici et prend un caractère que je me risquerai à qualifier de plus sauvage. L'union charnelle est assimilée à la lutte que se livrent deux animaux, et celui que le poète choisit pour se représenter n'est pas anodin. Il se peint ici sous les traits du *canis acer*, « du chien au flair aiguisé ». Cette autoreprésentation fait écho à l'*Épode* VI, où, on l'a vu, Horace se compare à un taureau aux cornes toujours pointées vers l'ennemi, mais aussi à un chien de berger soucieux d'assurer la protection du troupeau face aux attaques des bêtes sauvages [20]. Le *poeta canis* est donc ici aux prises avec un corps de femme qui, déformé par les iambes, n'en est presque plus un : c'est une créature hybride, à la croisée de l'éléphant, du bouc, du sanglier et du crocodile, une créature en tout cas redoutable, dont la « rage indomptable » brise le lit sur lequel s'ébattent – se battent, devrions-nous dire – les amants. Et puisqu'il est toujours question de porter atteinte à la victime, sa puanteur, bien éloignée du parfum suave de la *puella* élégiaque ou de la maîtresse lyrique, par exemple, est soulignée avec une malicieuse insistance.

Le corps iambique n'est donc aucunement destiné à demeurer intact. Il subit les assauts du poète, les morsures de sa dent acérée, les coups que lui porte son poinçon. L'on comprend ici que le genre iambique, bien plus que la satire, s'inscrit dans une démarche éminemment transitive. Si le satiriste sonde ses contemporains pour en fustiger les déviances, il ne s'exclut pas, nous l'avons constaté, du champ de l'investigation et n'hésite pas à se mettre en scène dans des postures parfois humiliantes. Le *poeta iambicus*, lui, n'a d'yeux que pour son ennemi et n'a pas vocation à caricaturer sa propre *persona* ; son assimilation à un chien de garde entend effrayer, et non amuser en édifiant. La perspective est tout autre, naturellement, dans le recueil des *Odes*.

III. Les *Odes* : le *corpus sublime*

Les *Carmina* sont l'œuvre d'un poète aguerri, désireux d'embrasser un genre auquel la tradition grecque a attaché des noms illustres. C'est d'ailleurs, de toute évidence, au canon des neuf lyriques grecs que songe Horace

19. « Que cherches-tu, femme bien digne des noirs éléphants ? Pourquoi m'envoies-tu des présents, pourquoi des billets doux, à moi, jeune homme peu vigoureux et dont l'odorat n'est pas émoussé ? Oui, je n'ai pas mon pareil pour sentir si un polype ou une forte odeur de bouc se loge sous des aisselles velues, avec plus de flair qu'un chien au nez subtil découvrant la retraite d'un sanglier. Quelle sueur et quel affreux parfum se développent partout sur ses membres flasques, lorsque mon membre s'est relâché et qu'elle se hâte d'assouvir encore sa rage indomptable, lorsque déjà, sur elle, ne tiennent plus la craie humide et le fard pétri dans la fiente de crocodile, que déjà, dans ses chaleurs, elle rompt le sommier et le dais du lit ! » (*Ia*. XII, 1-12 ; notre traduction).

20. Cf. *Ia*. VI, 5-8.

lorsqu'il évoque, à la fin du *Carmen* I, 1, son intention de prendre place parmi les *lyrici uates* [21] :

Quod si me lyricis uatibus inseres,
sublimi feriam sidera uertice. [22]

Ce poème programmatique trace donc les contours du projet littéraire qui sous-tend l'écriture des trois premiers livres des *Odes*. La grandiloquence de ce passage final, déjà à l'œuvre dans les vers précédents où le poète se décrit les tempes ceintes de lierre, jouissant de la compagnie des Muses à l'écart du peuple [23], trahit toute l'élévation de la tâche qu'Horace se fixe. Il s'agit bel et bien d'inscrire son nom aux côtés de ceux de Pindare, d'Alcée, de Sappho, auxquels référence est faite à différents endroits du recueil lyrique horatien. Aussi note-t-on d'emblée l'adoption d'un mode de représentation placé sous le signe de la verticalité, comme l'atteste l'emploi conclusif du terme *uertex*, qui désigne le sommet de la tête. La logique « horizontale » de la satire et de l'épode, toutes deux fondées sur des relations intersubjectives propres aux sociétés humaines, a donc été abandonnée, au profit de désignations plus aériennes, si je puis m'exprimer ainsi.

Ce n'est pas un hasard si cette partie du corps, le *uertex*, a été choisie pour signifier à Mécène, le destinataire officiel des *Carmina*, et au lecteur la grandeur de l'entreprise poétique : sur un plan anatomique, elle présente la proximité la plus directe avec la sphère céleste, dans laquelle le *uates* viendra puiser son inspiration. Mais, par endroits, la poitrine, d'où proviennent les hauts accents, les « paroles ailées » – pour reprendre une expression chère à Homère [24] – que le poète fait entendre, s'impose également comme l'un des sièges principaux de l'inspiration, dans un sens quasi littéral. Le *Carmen* II, 19, en effet, met en scène l'enthousiasme d'Horace, sujet à une forme de délire extatique causé par la vue de Bacchus, ainsi que par le contact avec lui :

Bacchum in remotis carmina rupibus
uidi docentem, credite posteri,
Nymphasque discentis et auris
capripedum Satyrorum acutas.

Euhoe, recenti mens trepidat metu
plenoque Bacchi pectore turbidum
laetatur. Euhoe, parce Liber,
parce, graui metuende thyrso. [25]

21. Voir R. G. M. Nisbet et M. Hubbard, *A commentary on Horace Odes, book 1*, Oxford, Clarendon Press, 1970, p. 15.

22. « Mais si tu me donnes une place parmi les lyriques inspirés, je viendrai, au sommet des airs, toucher les astres de ma tête. » (*Carm*. I, 1, 35-36 ; notre traduction).

23. Cf. *Carm*. I, 1, 29-34.

24. Cf., par exemple, *Od*., V, 117 et 172.

25. « J'ai vu Bacchus enseigner ses chants sur des roches écartées, – croyez-moi, hommes de l'avenir –, et les Nymphes les apprendre, et les oreilles pointues des Satyres au pied de chèvre se dresser. Evoé ! mon esprit tremble sous le coup d'une crainte récente et, dans ma poitrine pleine de Bacchus, il éprouve une joie mêlée de trouble. Evoé ! épargne-moi, épargne-moi, Liber, qui te fais craindre par ton thyrse pesant. » (*Carm*. II, 19, 1-8 ; notre traduction).

Au livre IV des *Lois*, Platon imaginait l'homme pouvant revendiquer à bon droit le nom de ποιητής « assis sur le trépied de la Muse », dans une attitude évoquant immanquablement celle de la Pythie ; il n'est « plus maître de son esprit », ajoute Platon, mais, « comme une source, il laisse couler ce qui lui vient » [26]. Le motif de l'enthousiasme, c'est-à-dire de la pénétration du souffle divin dans la poitrine du simple mortel, n'est ici que suggéré par le penseur grec, au gré de cette analogie indirecte avec la Pythie. Horace, lui, offre de ce processus symbolique une scénographie dans laquelle le corps tient une place de premier ordre. La *persona* du poète lyrique est d'abord installée dans une position d'observation. L'acte inaugural est donc celui de la vision, le *uates* étant admis à un spectacle dont les hommes sont de toute évidence exclus puisque seuls Nymphes et Satyres reçoivent les leçons de Bacchus. On peut d'ailleurs penser que Bacchus a été privilégié ici plutôt qu'Apollon parce que sa convocation permettait justement un attachement particulier au corps et à ses réactions lors du processus de l'enthousiasme. Au lieu d'invoquer le dieu solaire et musagète, qui, en fait, se serait parfaitement adapté à la perspective aérienne tracée au sein du *Carmen* I, 1, Horace a accordé la préséance à une figure divine à laquelle l'idée même de corporalité est intimement liée. On n'ignore pas la libération de l'esprit et du corps à laquelle invite le culte de la divinité précisément surnommée Liber à Rome, comme l'atteste l'ode horatienne. Le poète augustéen condense donc en quelques vers les manifestations corporelles que suscite chez lui le contact avec le divin. Il pousse le fameux cri *Euhoe* que faisaient retentir les bacchantes lorsque le délire s'emparait d'elles ; surtout, il mentionne les tremblements auxquels il est sujet au moment où sa poitrine s'emplit du souffle bachique. Et il est intéressant de noter que ce trouble génère à la fois de la crainte (*recenti metu*) et de la joie (*laetatur*). Il semblerait – et ce n'est qu'une interprétation que je livre ici – qu'Horace veuille signifier à son lecteur, par le biais de cette mise en scène de l'inspiration, que la création lyrique, et je dirais plus largement poétique, est à la fois une entreprise élevée, symboliquement reliée au monde céleste, mais aussi une expérience proprement humaine, éprouvante pour le corps du poète qui s'y investit pleinement, redoutable, comme peut l'être Bacchus lui-même (et c'est ce que souligne la suite du poème, notamment par l'allusion à la métamorphose du dieu en lion lors de la Gigantomachie), en ce qu'elle est jalonnée d'obstacles, de difficultés et que son issue, finalement, est incertaine. Telle est la lecture que nous proposons de la double référence à la crainte et à la joie au sein du *carmen*. En tout cas, la place qui y est accordée au corps est particulièrement signifiante dans la représentation qu'Horace donne de l'acte de création poétique. Elle l'est tout autant dans la pièce suivante, qui conclut le livre II.

L'*Ode* II, 20 se pose comme l'un des *carmina* horatiens les plus fameux. Elle présente la métamorphose du poète en cygne :

Non usitata nec tenui ferar
penna biformis per liquidum aethera
uates neque in terris morabor
longius inuidiaque maior

26. Plat., *Lois*, IV, 719c.

urbis relinquam. Non ego pauperum
sanguis parentum, non ego quem uocas,
dilecte Maecenas, obibo
nec Stygia cohibebor unda.

Iam iam residunt cruribus asperae
pelles et album mutor in alitem
superne nascunturque leues
per digitos umerosque plumae. [27]

En tant que pièce conclusive, le *carmen* se donne pour tâche d'immortaliser le nom du poète, répondant à un usage déjà répandu chez les Grecs, qui avaient pris l'habitude de s'identifier à la fin de leur recueil non seulement pour se placer sous la protection de tel ou tel dignitaire – comme le fait Horace ici en interpellant Mécène –, mais encore pour conjurer l'oubli. La pratique de la *sphragis*, de la signature finale, s'est donc imposée [28], et Horace en reprend le motif, mais selon des modalités sur lesquelles il convient de se pencher. Les premiers vers de l'ode suggèrent la métamorphose du poète par l'emploi de la formule *biformis uates*, « poète à la double forme », ainsi que par la présence du terme *penna*, qui laisse entendre que le *uates* dépasse le simple état d'homme et se dote d'une autre nature, celle de l'oiseau. Dans les deux premières strophes, le poème se trouve ainsi en parfaite conformité avec l'élévation que le *Carmen* I, 1, on s'en souvient, appelait de ses vœux. Le vol du poète « à travers le liquide éther », loin des terres habitées, rappelle son aspiration à toucher les étoiles de sa tête. Mais, après une telle entrée en matière, la troisième strophe ne laisse pas de surprendre. On s'est beaucoup interrogé sur cette description anatomique de la métamorphose, qui, d'une manière assez disgracieuse, met l'accent sur les transformations que subit la peau du *uates*, désormais rugueuse et affaissée, ainsi que sur l'apparition de plumes sur ses doigts et ses épaules. La dysphorie frappe. Aussi l'ode s'est-elle vue prêter les tons les plus dissemblables par la critique : sérieux, parodique, ironique, humoristique, baroque et même fantastique [29]. Comment expliquer cet attachement soudain au corps dans sa matérialité au sein d'un contexte où il s'agit de se défaire de toute attache terrestre, de clamer la grandeur de ses vers et de son nom en surplombant la foule des mortels ? Comment justifier cette coprésence, ce heurt même, pourrait-on dire, du symbolique et du littéral, de l'abstraction et de la matière ? Un élément d'explication peut être décelé dans le sens qu'il convient d'accorder à l'adjectif *biformis*. Ce dernier, volontiers accolé au dieu Janus, semble désigner un état double

27. « Je serai porté, poète à la double forme, à travers le liquide éther par une aile qui ne sera ni ordinaire ni chétive, je ne m'attarderai pas plus longtemps sur terre et, plus grand que l'envie, je quitterai les villes. Non, moi, descendance de pauvres parents, moi que tu convies, cher Mécène, je ne périrai pas et je ne serai pas retenu par l'onde du Styx. Voici déjà que, sur mes jambes, s'affaissent les plis d'une peau rugueuse, que je me change, par-dessus, en un oiseau blanc, que poussent, sur mes doigts et mes épaules, des plumes lisses. » (*Carm*. II, 20, 1-12 ; notre traduction).

28. Le terme *sphragis* apparaît pour la première fois chez Théognis, mais au seuil de ses *Élégies*.

29. Voir O. Thévenaz, « Le cygne de Venouse. Horace et la métamorphose de l'*Ode* II, 20 », *Latomus* 61 (4), 2002, p. 862.

ou hybride bien plus que le résultat d'un processus, et c'est précisément ce qui nous a poussé à opter pour la traduction « à la double forme », plutôt que pour celle de François Villeneuve dans la CUF, dont le choix se porte sur le participe passé « métamorphosé ». Le *biformis uates* tient donc simultanément de l'homme et du cygne, comme le pointent avec netteté les détails anatomiques de la troisième strophe. Horace a certes de hautes prétentions artistiques, comme il se doit pour un poète lyrique s'inscrivant dans la droite lignée des λυρικοί grecs dont il a été fait mention plus haut. Dans l'*Ode* IV, 2, le cygne est d'ailleurs associé à Pindare, dans le cadre d'une *recusatio* au cours de laquelle le Venousien affirme malicieusement son infériorité par rapport à son devancier tout en pindarisant et, par là même, en rivalisant avec lui [30]. Mais Horace n'en occulte pas pour autant sa condition humaine. La composition lyrique, si elle est maîtrisée, doit permettre l'essor du *uates biformis*, mais cet essor a une base, un socle que les allusions corporelles, selon nous, ont pour fonction de rappeler. Le corps est bel et bien le point d'origine de la création artistique, et comme l'a montré l'exemple du *Carmen* II, 19, le poète augustéen ne le perd jamais de vue. Une immersion dans l'*Épître aux Pisons*, que la tradition a érigée au rang d'art poétique, aura tôt fait de le confirmer.

IV. L'*Épître aux Pisons* : le corps face à la création poétique

Le corps appréhendé dans sa concrétude paraît *a priori* bien peu compatible avec le domaine de l'art poétique, où priorité est donnée aux concepts. On a d'ailleurs tenté de structurer l'*Épître aux Pisons* à partir de notions empruntées à des ouvrages techniques antérieurs. Ces tentatives de structuration reposent principalement sur la dichotomie de l'*ars* et de l'*artifex*, c'est-à-dire sur la séparation nette entre les éléments relatifs à l'art *stricto sensu* d'une part, et tout ce qui a trait au sujet engagé dans l'art en question d'autre part [31]. Une telle répartition de la matière a donné naissance à des traités entièrement dédiés à l'*artifex* tels que le *De oratore* de Cicéron. D'une manière générale, ce personnage théorique est désincarné ; il doit figurer l'idée, au sens platonicien du terme, de celui qui s'adonne à l'art examiné, et se voit attribuer des qualités ayant valeur de préceptes. On peut dire que cet *artifex* n'a pas de corps propre, dans la mesure où il ne possède aucun statut référentiel.

L'*Épître aux Pisons* se montre rétive à l'application de tels schémas structurels. Le clivage théorique de l'*ars* et de l'*artifex* n'est pas vraiment respecté par Horace, qui, du reste, n'hésite pas à doter l'agent de la création poétique d'une consistance étrangère à ce que l'on trouve dans les traités conventionnels. Toujours enclin à l'autoreprésentation, le poète augustéen se prend volontiers comme exemple et, ce faisant, réhabilite le corps dans sa

30. Cf. *Carm*. IV, 2, 25 *sqq*.

31. Ces hypothèses de structuration ont connu un succès notable au début du XX^e^ siècle après la parution, en 1905 dans la revue *Hermes*, de l'article d'E. Norden, « Die Composition und Litteraturgattung der horazischen *Epistula ad Pisones* », dans lequel la bipartition de l'*ars* et de l'*artifex* est appliquée au texte de l'*Épître aux Pisons* pour la première fois.

matérialité au sein de la démonstration théorique. Les vers 31 et suivants ne manquent pas de confirmer cette impression :

> *Aemilium circa ludum faber imus et unguis*
> *exprimet et mollis imitabitur aere capillos,*
> *infelix operis summa, quia ponere totum*
> *nesciet. Hunc ego me, siquid componere curem,*
> *non magis esse uelim quam naso uiuere prauo*
> *spectandum nigris oculis nigroque capillo.* [32]

Dans ce passage, Horace s'imagine dans la peau de l'artiste avec la subordonnée hypothétique *siquid componere curem*, mais aussi dans celle du modèle, et cette assimilation est facilitée par l'immersion temporaire dans le champ de la sculpture. Les développements liminaires du poème entendent démontrer que l'unité est une nécessité absolue dans toute œuvre d'art, et plusieurs images sont venues figurer par la négative cette exigence fondamentale. La première d'entre elles, le tableau représentant une chimère, faisait déjà la part belle au corps, ici dominé par l'idée d'hybridité :

> *Humano capiti ceruicem pictor equinam*
> *iungere si uelit et uarias inducere plumas*
> *undique conlatis membris, ut turpiter atrum*
> *desinat in piscem mulier formosa superne,*
> *spectatum admissi risum teneatis, amici ?* [33]

Horace s'appuie sur un cas extrême pour introduire son propos : la *forma*, ici entendue dans le sens mélioratif de « beauté », de la femme partiellement représentée sur la toile est subvertie par la combinaison d'éléments corporels hétérogènes. On ne saurait donner naissance à un ensemble harmonieux en greffant à une tête de femme, si belle soit-elle au demeurant, un cou de cheval et une queue de poisson, et en parant les membres de plumes bigarrées. Le corps, en tant qu'objet artistique privilégié, se révèle donc particulièrement apte à illustrer la faillite d'un art mal maîtrisé, qu'il s'agisse de la peinture, de la sculpture ou, naturellement, de la poésie. C'est également vers cette idée que converge la référence au sculpteur et au corps d'Horace lui-même ; le sculpteur mentionné est un bon technicien, capable de rendre avec finesse les détails corporels les plus subtils, mais un mauvais artiste car il n'a aucune vision d'ensemble de son œuvre. Et l'autoportrait fictif du poète, qu'un nez tordu viendrait enlaidir alors même qu'il se distingue par de beaux yeux et de beaux cheveux noirs, vient donc asséner à son tour

32. « Près de l'école émilienne, le plus humble sculpteur saura représenter les ongles et reproduire dans le bronze la souplesse des cheveux, mauvais artiste à considérer l'ensemble de son œuvre, parce qu'il n'aura pas su camper un tout. Moi, si je me souciais de composer quelque chose, je ne voudrais pas plus être cet homme-là que de vivre avec le nez de travers, me faisant d'ailleurs remarquer par des yeux noirs et de noirs cheveux. » (*AP*, 31-37 ; notre traduction).

33. « Si un peintre voulait joindre à une tête humaine un cou de cheval et recouvrir de plumes de diverses couleurs des membres pris de tous côtés, de manière à représenter une femme dont le corps, beau dans sa partie supérieure, se terminerait en un hideux poisson noir, pourriez-vous, mes amis, si vous étiez admis à un tel spectacle, contenir votre rire ? » (*AP*, 1-5 ; notre traduction).

l'exigence du besoin d'unité. Plutôt que de recourir à l'image conceptuelle, vide de toute substance référentielle, Horace donne sa prédilection à l'image visuelle, celle, en l'occurrence, du corps disharmonieux.

Le corps est à nouveau sollicité à la fin du poème, dans la partie dévolue à l'*artifex* si l'on ajoute foi à la division théorique évoquée plus haut. Les derniers développements de l'épître visent à ridiculiser le *uesanus poeta*, le « poète déraisonnable », qui pratique son art avec intempérance comme s'il était atteint d'une maladie. Horace en décrit les symptômes comme suit :

> *Vt mala quem scabies aut morbus regius urget*
> *aut fanaticus error et iracunda Diana,*
> *uesanum tetigisse timent fugiuntque poetam,*
> *qui sapiunt ; agitant pueri incautique sequuntur.*
> *Hic dum sublimis uersus ructatur et errat,*
> *si ueluti merulis intentus decidit auceps*
> *in puteum foueamue, licet « succurrite » longum*
> *clamet « io ciues », non sit qui tollere curet.* [34]

Il est intéressant de relever l'emploi de l'adjectif *sublimis*, dont nous avions constaté la convocation à la fin de l'*Ode* I, 1. Le terme fait ici l'objet d'un évident détournement puisqu'il renvoie certes à la perspective verticale, céleste qu'induit symboliquement la création poétique, mais, en tant qu'il participe au dessin d'une caricature, il se teinte d'ironie et raille l'attitude lunaire de certains poètes. La tension du corps vers le haut – et l'on se souvient qu'à la fin du *Carmen* I, 1, l'adjectif *sublimis* était attaché au *uertex* – est satiriquement ramenée à des considérations terre-à-terre. Le *uesanus poeta* éructe ses vers comme s'il sortait de table et, dans ses errances, n'est pas à l'abri d'une chute dans un puits ou une fosse. La verticalité est toujours associée à la représentation du sujet engagé dans l'acte de création poétique, mais elle ne sous-tend plus une logique ascensionnelle ; le corps du poète, si celui-ci renonce au bon sens [35], sera attiré vers le bas, et l'image du trou figure l'échec assuré d'une pratique poétique négligeant les règles de l'art. Et Horace de mêler à son propos une allusion à la mort d'Empédocle, qui se serait jeté dans l'Etna pour éprouver sa nature divine et, partant, son immortalité [36]. La veine satirique irriguant toute la fin de l'épître conduit, enfin, à l'assimilation du *uesanus poeta*, lecteur importun et opiniâtre de ses propres productions, à une sangsue, qui ne lâchera prise qu'une fois repue de sang, c'est-à-dire lorsque la frénésie récitative du poète aura été assouvie, laissant l'auditeur exsangue.

La mobilisation du corps dans les réflexions qu'Horace consacre à l'art poétique au sein de l'*Épître aux Pisons* n'a été ici qu'entrevue. En fait, les

34. « Tout comme ils redoutent et évitent celui qu'affectent la gale, la jaunisse, les fureurs fanatiques ou la colère de Diane, les hommes sages craignent de toucher et fuient le poète délirant ; seuls les enfants le tourmentent et, dans leur imprudence, le suivent. Si, pendant que, la tête levée, il éructe ses vers et marche à l'aventure, il venait, comme l'oiseleur attentif aux merles, à tomber dans un puits ou une fosse, il aurait beau crier, d'une voix qui porte loin : « Au secours ! holà ! citoyens », il n'y aurait personne pour se soucier de l'en sortir. » (*AP*, 453-460 ; notre traduction).

35. Horace l'appelle de ses vœux au vers 309 de l'*AP*.

36. *AP*, 464-466.

passages dans lesquels les concepts prennent corps sont si nombreux que les références corporelles tendent à devenir les instruments de prédilection du discours technique. On ne citera que la tragédie, centrale dans la tradition critique péripatéticienne, à laquelle, affirme Horace, des vers triviaux seraient génériquement inadaptés ; à peine cette idée est-elle formulée que le Venousien compare l'art de Melpomène à une respectable matrone contrainte de danser au milieu de satyres lascifs [37]. Immanquablement, la théorie se personnifie.

* *
*

En définitive, le parcours que nous avons accompli a mis en lumière l'importance de la configuration générique dans le traitement ou plutôt les traitements horatiens du corps. La plasticité de cet objet permet son incursion dans les contextes poétiques les plus divers et induit une remarquable adaptabilité à des modes de représentation éminemment différents les uns des autres. Sa présence n'est guère étonnante dans les *Satires*, qu'on a vues attachées aux *realia* et à la matière, au sens large du terme, ni dans les *Épodes*, où il s'agit de blesser par le verbe un adversaire qui a offensé le poète. On comprend aussi sa mobilisation dans le cadre lyrique, enclin à le mettre en relation avec le divin et, ce faisant, à le sublimer, au sens étymologique du terme. En revanche, sa confrontation avec le domaine de l'art poétique dans l'*Épître aux Pisons* interpelle. Le corps y matérialise la pensée technique, dans des proportions inédites. Il donne de l'épaisseur aux abstractions jalonnant le texte et semble rappeler que la création poétique demeure avant tout une expérience humaine. Cette prégnance accordée au corps doit-elle finalement surprendre de la part d'un homme dont on sait les affinités avec la doctrine épicurienne ?

37. Cf. *AP*, 231-233 ; voir, au sujet de cette personnification, R. Glinatsis, « Le traitement de la tragédie dans l'*Épître aux Pisons* d'Horace », *Mosaïque* 1, 2009, p. 18 *sqq*.