



HAL
open science

Le “ je ” dans les Odes d’Horace : de la performativité rituelle à la performativité littéraire

Maxime Pierre

► To cite this version:

Maxime Pierre. Le “ je ” dans les Odes d’Horace : de la performativité rituelle à la performativité littéraire. Séminaire Antiquité au présent: ”Le sujet poétique qui se dit: fiction énonciative et pragmatique sociale”, Mar 2007, Paris, France. hal-01920117

HAL Id: hal-01920117

<https://hal.science/hal-01920117>

Submitted on 24 Nov 2018

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

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

Le « je » dans les *Odes* d'Horace : de la performativité rituelle à la performativité littéraire

Maxime PIERRE, CERILAC, Université Paris Diderot

C'est un fait bien connu : *ego* est omniprésent dans la poésie romaine, cela dès les *Annales* d'Ennius. Quelles que soient les différences de genre on le retrouve chez Catulle, Lucrèce puis Virgile, Horace, Propertius, Tibulle. Même si on ne le trouve pas dans chaque poème, c'est lui qui fixe l'ancrage énonciatif du recueil poétique. Cette omniprésence d'*ego* comme marque formelle a souvent été interprétée comme expression subjective du poète. C'est ainsi que dans le domaine français et anglo-saxon, la poésie romaine a longtemps été interprétée comme une « poésie personnelle » où le poète, directement représenté par *ego*, exprimerait ses sentiments et ses pensées (THILL 1972). Cette conception est en particulier popularisée par Pierre Grimal qui regroupe la poésie romaine sous l'appellation moderne de « lyrique » entendue au sens romantique du terme (GRIMAL 1978). Elle est adoptée à la même époque dans le domaine anglo-saxon, par Walter Johnson, qui se situe ouvertement dans la pensée hegelienne des genres : il y aurait un genre universel, intemporel, où le sujet exprime ses pensées, ses sentiments (JOHNSON 1982). On s'est donc interrogé sur la « pensée », la « sensibilité » de tel ou tel poète, à grands renforts de données biographiques, et par voie de conséquence sur des notions psychologiques telles que la « sincérité », l'« indépendance » ou l'« originalité » des poètes. De telles conceptions ont depuis été battues en brèche par la mise en évidence d'une *persona* des poètes : le personnage désigné par *ego* est un montage reconfigurant pour les besoins du genre poétique, un imaginaire grec et romain. A ce titre, l'*ego* d'Horace, qui à première vue dans les *Odes*, pourrait sembler le plus personnel des poètes Romains, pourrait renvoyer à un usage bien différent de ce que le moderne entend par « je lyrique »...

I. Du chant mélique archaïque aux *carmina* d'Horace

C'est un fait bien connu : le locuteur de la première ode, annonce l'ambition d'être placé parmi les « lyriques » grecs :

*Me doctarum hederæ præmia frontium
dis miscent superis, me gelidum nemus
Nympharumque leues cum Satyris chori
Secernunt populo, si neque tibiæ
Euterpe cohibet nec Polymnia
Lesboum refugit tenbdere barbiton.*

*Quod si me lyricis uatibus inseres
Sublimi feriam sidera uertice.*

Moi le lierre, parure des doctes fronts, me mêle aux dieux du ciel ; moi le bois frais, 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 de tendre la lyre lesbienne, et si tu me donnes une place parmi les prophètes lyriques, j'irai au haut des airs, toucher les astres de ma tête¹.

D'une certaine manière l'ensemble des *Odes* répond à cette ambition d'ego : être un poète lyrique. Le terme *uates*, désignant les prophètes du passé, implique qu'il va réactualiser une poésie révolue... Mais qu'est-ce que cela signifie ?

Le locuteur a beau « danser » dans ce prologue parmi les chœurs des Satyres et des Nymphes, ce qu'il fait est pourtant sans commune mesure avec les chants archaïques grecs. Cette poésie « lyrique » est durant la période archaïque grecque destinée à l'accomplissement du culte : Le « je » de la poésie grecque archaïque renvoie à l'exécutant rituel, généralement un chœur, qui accomplit le chant dans des circonstances civiques et religieuses données. Ainsi, le « je chante » grec y renvoie toujours à l'exécution codifiée du chant qui fait partie en tant qu'événement des fêtes religieuses : les épinicies de Pindare, par exemple, sont destinées à s'insérer dans des rituels de célébration des vainqueurs, lors de fêtes dans leur cité d'origine. Il est vrai que le locuteur rituel de la poésie archaïque renvoie aussi dans une certaine mesure au poète. Ainsi, est-il fréquent que le « je » des chants archaïques grecs « représente » simultanément le chœur et l'auteur : un ou plusieurs exécutants, assument la voix du poète, par un phénomène de « délégation chorale »². Les voix du poète et du chœur se confondent dans la performance chorale pour élaborer dans l'acte de communication les valeurs de la collectivité, sans que cette voix ne puisse être réduite à un « moi » personnel de l'auteur : l'usage indifférent du « je » ou du « nous » renvoie dès lors à un locuteur à la fois individualisé et collectif, la « troupe de Pindare »³ engagées dans les festivités.

¹ HOR. *carm.* I, 1, 35 (Trad. CUF revue)..

² CALAME. On sait que cette question suscite nombreuses controverses, certains chercheurs supposant, comme Marie Lefkowitz, que dans certains genres (le péan, les parthénées) le « je » renverrait à un « je choral » tandis que, dans d'autres genres comme l'épinicies le « je » renverrait à un « je aédique », celui du poète (LEFKOWITZ 1991 et LEFKOWITZ 1995). Selon elle, le premier « je » serait issu de traditions populaires tandis que le second correspondrait à la tradition du « je » épique dont il partagerait les fonctions (mémoire, célébration inspirée etc.). D'autres interprètes supposent au contraire des déplacements (*shifts*) énonciatifs par lesquelles au cours d'un même chant la référence du « je » renverrait tantôt au poète tantôt à l'exécutant rituel (D'ALESSIO 1994).

³ J'emploie cette expression pour rendre compte du fait que le poète n'est pas seulement chargé du texte mais aussi de faire répéter le chœur : il est simultanément *mélôpoios* (compositeur de musique) et *chorodidaskalos* (répétiteur). J'utilise volontairement la notion de troupe, par analogie avec le théâtre, pour rendre compte du lien entre les exécutants et leur *chorodidaskalos*.

Rien de tel par contraste dans les odes d'Horace qui ne comportent aucun « nous » pouvant renvoyer à une collectivité d'exécutants, et qui enlèvent ainsi toute possibilité d'ambiguïté entre un je choral et un je poétique. L'ensemble du recueil est centré sur l'énonciation d'un « je » qui prend systématiquement la parole, tandis que le chœur est rejeté comme personnage à la troisième personne du singulier : dans les termes de Benveniste, on peut dire que « je » relève du discours tandis que le chœur est un personnage du récit...⁴

C'est que le « je » employé par Horace ne renvoie pas un exécutant rituel mais à un locuteur fictif placé au centre d'une énonciation qui n'a dès lors aucune nécessité de se traduire par une performance⁵. Ce contraste entre les formes poétiques grecques archaïques et la forme hellénistique romaine, rejoint ici une opposition de termes : celle de la poésie « mélique » et de la poésie « lyrique ». De fait, tandis que l'adjectif « mélique » est le terme grec qui désigne au cinquième siècle avant notre ère la poésie rituelle chantée et dansée, le terme « lyrique », est une catégorie de réception de l'époque hellénistique qui va désigner cette même poésie lorsqu'elle sera classée et réorganisée dans des recueils pour bibliothèques⁶. Réécrivant l'équivalent de ces recueils, Horace réclame à bon droit le titre de lyrique et non de poète mélique, opérant cependant une drastique simplification énonciative : l'omniprésence de cet *ego lyricus* qui se substitue à l'énonciateur rituel grec⁷...

II. *Ego Latinus fidicen*

Le passage d'un « je » rituel à un « je » textuel est indissociable de la perte de la performativité cultuelle : le locuteur a beau par exemple célébrer par des hymnes les dieux Mercure, Faunus, Vénus et Bacchus ou Hermès (Carm. I, 10 ; I, 17 ; I, 30 ; I, 35 et III, 25), ces poèmes, privés de la performance rituelle que l'hymne implique en Grèce, ne sont que des constructions littéraires⁸. Le problème, bien repéré par Richard Heinze dès 1923, est dès

⁴ BENVENISTE.

⁵ FRAENKEL 1957 : 283-284 ; FEENEY 1993 : 43.

⁶ On le retrouve fréquemment dans les scholies aux poètes méliques. Bien qu'une datation soit difficile on peut faire remonter un tel usage du terme *Lurikos* au classement alexandrin. Ainsi Denis Feeney l'attribue-t-il à Aristophane de Byzance (FEENEY 1993 : 42).

⁷ Voir HOR. *carm.* I, 1, 35.

⁸ L'exécution rituelle d'un hymne à Rome est toujours une affaire exceptionnelle : il faudra déployer tout l'appareil de la consultation des livres sibyllins et du collège décemviral pour justifier en -17 la performance en tout point exceptionnelle du *Carmen Saeculare*. La performance d'un hymne perçue comme grec nécessite une justification religieuse : les jeux séculaires sont à cet égard une exception... de ce point de vue, les hymnes adressés à des divinités dans les *Odes* sont, eux, inefficaces. Ils s'inscrivent dans le cadre de ces énonciations construites inaugurées notamment par les hymnes de Callimaque : de belles constructions savantes. Ce n'est pas un hasard si le *Carmen Saeculare* ne sera pas intégré au recueil des *Odes* : son fonctionnement énonciatif est sans commune mesure.

lors celui de l'efficacité de la fiction lyrique inventée par Horace⁹. Quelle est par exemple l'efficacité de l'énoncé « je chante » s'il n'est pas actualisé par une performance de chant ?

Du moins l'*ego* entraîne-t-il un ancrage dans la réalité sociale de l'écriture puisque cet « *ego* lyrique » porte dans le texte le nom d'« Horace » (*Horatius*) :

*Nupta iam dices 'ego dis amicum,
saeculo festas referente luces,
reddidi carmen docilis modorum
uatis Horati.'*

Une fois mariée, tu diras, jeune fille, 'J'ai moi lorsque le siècle ramenait ses jours de fête, redit un chant aimé des dieux, docile aux cadences du prophète Horace.

Ego est donc homonyme de l'auteur Quintus Horatius Flaccus. Est on pour autant dans une situation où l'auteur exprimerait ses sentiment et sa pensées ?

Une telle hypothèse ne tient pas car pour qu'*ego* soit « lyrique », comme le programme le premier poème du recueil des *Odes*, il doit non pas exprimer les états d'âme Horace, mais agir en « *ego* lyrique », ce qui exclut un système de référence directement biographique. Pour exister comme *ego* lyrique à Rome il doit imiter Pindare, Alcée, Sapho Anacréon et l'ensemble des lyriques :

*Ne forte credas interitura quae
longe sonantem natus ad Aufidum
non ante uolgas per artis
uerba loquor socianda chordis
Non si priores Maeonius tenet
Sedes Homerus, Pindaricae latent
Caeaque et Alcaei minaces
Stesichoriue graues Camenae.*

Ne va pas croire qu'elle périront les paroles faites pour être adaptées aux cordes, ces paroles que moi, né auprès de l'Aufide qui retentit au loin, je prononce, selon des techniques non encore révélées jusqu'ici : non, si Homère le Méonien occupe la première place, si les Muses pindariques ne demeurent pas dans l'ombre, ni les Muses de Céos (c.à d. de Simonide), ni celles d'Alcée, avec leur voix menaçante, ni celles de Stésichore avec leur ton puissant, et les vers où se joua jadis Anacréon, l'âge ne les a point effacées¹⁰.

Pour acquérir une consistance, *ego* s'appuie donc sur le caractère monumental des poètes lyriques grecs. Le poète se place comme équivalent de ses prédécesseurs grecs que les Alexandrins ont nommés « lyriques » : Pindare, Simonide, Alcée, Stésichore **Erreur ! Signet**

⁹ HEINZE 1923 : 185-212.

¹⁰ HOR. carm. IV, 9 (Trad. CUF).

non défini. et Anacréon**Erreur ! Signet non défini.** qu'il mentionne après Homère**Erreur ! Signet non défini.**, père de toute la poésie grecque. .

Horace convoque ainsi l'ensemble de ses prédécesseurs grecs pour s'approprier leur autorité : en utilisant chaque auteur grec réduit à un paradigme – Sapho à l'amour, Anacréon aux banquets, Simonide aux thèses, Pindare à la lyrique élevée... En écrivant l'équivalent de leur poésie en latin, Horace s'affirme ainsi comme fondateur du genre lyrique à Rome :

*Dicar, qua uiolens obstreperat Aufidus
et qua pauper aquae Daunus agrorum
regnavit populorum, ex humili potens
princeps Aeolium carmen ad Italos
deduxisse modos*

On dira que né au pays où résonne l'impétueux Aufide, où Daunus mal pourvu d'eau, régna sur des peuples rustiques¹¹, d'humble origine, devenu puissant, j'ai le premier filé le « chant » éolien sur des mélodies italiennes¹².

La notion de *princeps***Erreur ! Signet non défini.** renvoie au motif du *primus ego* introduit par Lucrèce et repris ensuite dans la poésie augustéenne pour souligner l'introduction d'un genre poétique grec en latin. Par rapport à l'adjectif usuel *primus*, le terme indique chez Horace non seulement une primauté dans le temps mais aussi dans le rang : il est non seulement le premier mais d'emblée le meilleur des lyriques romains¹³. Il n'est pas anodin que le *carmen* soit appelé ici « éolien ». L'autorité d'Alcée, poète aux multiples facettes, politique, guerrière, érotique, contient, par une sorte d'emboîtement, toutes les autorités lyriques grecques. Par conséquent, en assimilant l'ensemble des poètes lyriques grecs, Horace devient, plus précisément par le biais des *Odes*, l'équivalent d'Alcée, son *alter ego* en latin¹⁴.

Le contrat explicitement présenté par Horace implique donc que les textes actualisent les poètes méliques grecs. Et de fait, comme on l'a souvent souligné, de nombreux poèmes citent des passages des poètes grecs, l'une des techniques récurrentes est la traduction du premier vers, servant de titre aux poèmes dans la bibliothèque alexandrine¹⁵. Ailleurs, Horace « anacréontise », « sapphise », ou « pindarise » de façon plus ou moins explicite, reprenant des thèmes, des passages ou des formes métriques, réalisant selon la formule de

¹¹ En Apulie contrée italienne d'où Horace est originaire. Daunus est un roi légendaire d'Apulie.

¹² HOR. *carm.* III, 30, 10-14.

¹³ Sur le motif du *primus ego*, voir DEREMETZ 1995 : 117-128, CITRONI 2001 et DUPONT 2004 : 171-174.

¹⁴ Voir BARCHIESI 2000 : 169 qui définit l'opération d'Horace comme une « impersonation » : *Thus he not just imitates, but becomes Archilochus, Alcaeus and Anacreon.* « De cette manière, il ne se contente pas d'imiter mais devient Archiloque, Alcée et Anacréon. » Sur cette revendication horatienne d'être un nouvel Alcée voir aussi HOR. *epist.* II, 2, 99.

¹⁵ CAVARZERE 1996.

Michèle Lowrie un véritable « défilé d'autorités poétiques ». Le texte réalise ainsi un véritable processus d'investiture poétique d'*ego* qui au fur et à mesure du recueil va acquérir la stature lyrique revendiquée. *Ego* est donc au cœur d'une dynamique discursive qui mobilise tout le recueil : dans son analyse du motif de la priorité artistique, Mario Citroni repère que la revendication d'*ego* d'être le « *princeps* lyrique » est inscrite au trois quarts du recueil¹⁶. C'est précisément parce que les trois premiers livres ont « rempli » la forme vide d'*ego* par les identités multiples de poètes lyriques grecs.

III. Vies lyriques

Mais comment *ego* peut-il être sans contradiction Alcée en latin tout en renvoyant à une figure d'auteur nommée Horace ? C'est que la stratégie qui consiste à faire des poèmes lyriques grecs en latin est en doublée par une autre : donner à *ego* une vie de poète lyrique romain¹⁷.

Les commentateurs grecs ont, à partir de l'époque alexandrine, écrit les vies de poètes. Une partie des informations biographiques est alors tirée de l'œuvre même du poète : elle peut prendre la forme de véritables signatures qu'on a coutume de nommer *sphragis*. Une autre partie, qui va donner le fil de la narration biographique correspond à la stratification de discours au statut divers (récits, commentaires, fictions) et qui, une fois objectivés constituent la « légende » de l'auteur, articulée sous forme de *topoi*¹⁸. C'est ainsi que la tradition biographique hellénistique associe traditionnellement aux poètes un lieu de naissance et un lieu de résidence du poète : alors même qu'Homère ne dit rien de lui-même dans l'*Illiade* et l'*Odyssée*, il restera à jamais le poète de Méonie. Pindare est le poète thébain tandis que la tradition se souvient de Sapho et Alcée comme les deux lyriques éoliens, et de Simonide comme le poète de Céos...

Utilisant cette tradition des Vies d'auteurs, Horace va saturer son œuvre de signatures qui, tout en étant en adéquation avec les lieux communs des vies des lyriques grecs, leur donne un équivalent biographique romain. Ainsi, Horace programme-t-il sa réception comme le poète « né au pays où résonne l'impétueux Aufide, où Daunus mal pourvu d'eau, régna sur des peuples rustiques » (carm. III, 30, 10-14) : à l'Eolie d'Alcée, Horace substitue l'Apulie. Aux régions hellènes des poètes lyriques, il va substituer la Sabine et Tibur : ainsi invite-t-il Mécène à boire un vin sabin, qui normalement est le vin le plus médiocre, mais qui parce

¹⁶ CITRONI 2001.

¹⁷ HORSFALL 1998.

¹⁸ LEFKOWITZ 1981.

qu'il renvoie à la poésie sabine d'Horace, devient ici le meilleur des vins... Horace, parallèlement à Pindare le cygne dircéen » sera immortalisé comme la « petite abeille butineuse de Tibur ».

[...] *ego apis matinae*
more modoque.
Grata carpentis thyma per laborem
Plurimum circa nemus uiuidique
Tiburis ripas operosa paruus
Carmina fingo.

Moi selon les moeurs et la manière de l'abeille du Matinus¹⁹, qui butine avec effort le doux thym, je me promène dans le bois épais et sur les rives du frais Tibur, façonnant modestement des chants produits par mon travail²⁰.

Tandis que les rives du Tibur se substituent aux fleuves grecs, Rome prend la place de la Mytilène d'Alcée ou de la Thèbes de Pindare tandis que les destinataires d'*ego*, succèdent aux prestigieux destinataires lyriques : Mécène, « issu d'aïeux royaux » (carm I, 1) et Auguste *princeps* de l'Etat, prennent la place des rois grecs, Scopas, Hiéron ou Polycrate.

Ce processus n'interdit pas la valeur biographique de certaines données – l'amitié pour Mécène, la résidence en Sabine – mais sélectionne et formule une matière qui lui permet d'élaborer la vie de cet « ego lyrique » en conformité avec celle des lyriques grecs, quitte à donner une importance sur-dimensionnée à des épisodes anecdotiques ou purement imaginaires. C'est ainsi qu'un des passages obligés des vies de poètes lyriques est le miracle d'enfance²¹ : de même que des abeilles auraient, selon la légende construit un rayon de miel sur la bouche de Pindare enfant, des colombes auraient construit un nid sur le visage d'*ego* enfant...

Me fabulosae Volture in Apulo
nutricis extra limina Pulliae
ludo fatigatumque somno
fronde noua puerum palumbes
texere, mirum quod foret omnibus
quicumque celsae nidum Aceruntiae
saltusque Bantinos et aruum
pingue tenent humilis Forenti

Dans mon enfance, les colombes de la Fable, sur le Vultur apulien, un jour que, hors du seuil de ma nourrice Pullia, j'étais tombé, épuisé de jeux et de sommeil, vinrent, avec du feuillage nouveau, me couvrir, montrant ce prodige à tous ceux qui habitent le nid de la haute Achéronie et les défilés de Bantia, et la campagne plantureuse de la basse Forente²².

¹⁹ En Apulie, lieu de naissance d'Horace.

²⁰ HOR. Carm. IV, 2, 27-32 (Trad. CUF revue).

²¹ HORSEFALL 1998 : 44.

²² HOR, carm. VII, 4, 7-9.

Un autre motif fréquent des vies de poètes lyriques grecs est la mort à la quelle le poète échappe de justesse : Arion, c'est un fait suffisamment connu, échappe à la noyade tandis que Simonide en raison de sa piété envers les discours échappe à la chute du plafond du palais de Scopas.

Or suivant ce même schéma, ce nouvel *ego* lyrique de Sabine, en raison de sa piété, est tantôt sauvé par Faunus, en échappant de peu à la mort lors la chute d'un arbre, tantôt sauvé des eaux dangereuses du Palinure :

*Vester, Camenae, uester in arduos
tollor Sabinos, seu mihi frigidum
Praeneste seu Tibur supinum
seu liquidae placuere Baiae.
uestris amicum fontibus et choris
non me Philippis uersa acies retro,
deuota non extinxit arbor
nec Sicula Palinurus unda.*

Je suis à vous, Camènes, à vous, soit que je m'élève sur les hauteurs de la Sabine, soit que me plaise la fraîche Préneste, ou Tibur allongé en pente, ou la limpide Baïes ; ami de vos fontaines et de vos danses, ni la déroute de Philippes, ni un arbre maudit, ni le Palinure battu par l'onde sicilienne n'ont pu m'anéantir.

L'une des vies qu'*ego* tend à reproduire est plus particulièrement celle d'Alcée, poète lyrique de prédilection d'Horace : comme lui, il vit à la cour, comme lui il vit au milieu des banquets entouré d'amantes et d'amant, comme lui encore il s'engage à la guerre, comme lui il célèbre le souverain équitable et condamne les despotes²³. Mais cette vie « alcéenne » inclut d'autres vies lyriques : comme Pindare, c'est un prophète lyrique protégé par Apollon, l'Apollon augustéen du Palatin venant se substituer aux figures grecques traditionnelles du dieu²⁴. Comme Anacréon et Sappho en Grèce il aime le vin et il se consume d'amour à Rome...

A ces vies lyriques, s'en ajoute une autre : celle de Callimaque, dont la poétique de la ténuité imposent figure une lyrique originale : « Abeille » et non cygne, combattant comme Alcée, mais avec un « petit bouclier », menacé non par l'écroulement d'un palais mais par la chute d'un arbre, poète inspiré non de l'Hippocrène mais de la petite source de Bandousies, *ego* est un poète lyrique en miniature²⁵, ce qui n'est pas dépourvu d'humour : ce sont par exemple de colombes « de fable » qui se posent sur son visage.

²³ bataille de Philippes. (II, 7 // III, 4)

²⁴ GOSLING Anne 1992.

²⁵ GIGANTE 1994.

Ainsi Horace dispose-t-il de véritables « signatures » qui fonctionnent comme les marques d'une poétique qui sont en même temps reconfigurée en fonction d'une vie romaine. A la différence de la *sphragis*, qui dans la poésie grecque est une signature localisée et extrêmement codifiée, il dissémine ainsi des fragments de signatures poétiques qui imprègnent l'ensemble du recueil²⁶. Ces unités de sens biographiques sont disposées ostensiblement de manière à être recueillies et ordonnées pour former la séquence parfaite d'une vie de lyrique romain.

IV. *Exegi monumentum*

Si *ego* n'est plus porté dans la poésie Horace par un exécutant rituel, du moins chaque lecteur va-t-il prêter sa voix au locuteur lyrique. De ce point de vue, le recueil fonctionne comme les inscriptions tombales dont chaque lecture réactualise le contenu, à la manière des épitaphes. Horace lui donne d'ailleurs le nom de *monumentum*, fréquent pour désigner les tombes :

*Exegi monumentum aere perennius
regalique situ pyramidum altius
quod non imber edax, non Aquilo impotens
possit diruere aut innumerabilis
annorum series et fuga temporum.
Non omnis moriar multa que pars mei
Vitabit Libitinam usque ego postera
Crescam laude recens, dum Capitolium
Scandet cum tacita uirgine pontifex
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 comas.*

J'ai achevé un monument plus durable que le bronze, plus élevé que les royales pyramides exposées à la ruine, et que ne saurait détruire ni la pluie rongeuse, ni l'Aquilon emporté, ni la chaîne innombrable des ans, ni la fuite des âges. Je ne mourrai pas tout entier, et une bonne partie de mon être sera soustraite à Libitine. Sans cesse je grandirai, sans cesse renouvelé par la louange de la postérité, tant que le pontife avec la vierge silencieuse, montera au Capitole. On dira que né au pays où résonne l'impétueux Aufide, où Daunus mal pourvu d'eau, régna sur des peuples rustiques, d'humble origine, devenu puissant, j'ai le premier filé le chant éolien sur des mélodies italiques. Prends un orgueil que justifient mes mérites, Melpomène, et viens, de bon gré, ceindre ma chevelure de laurier delphique.²⁷

²⁶ Voir KRANZ 1961. Kranz, soulignant la spécificité romaine, ne parle pas pour les poètes augustéens de « sphragis » mais de « motif de sphragis » (*Sphragismotiv*)

²⁷ HOR. *Carm.* III, 30-43 (Trad. CUF revue).

La formule *exegi monumentum* rappelle *feci monumentum* des tombes romaines : l'ensemble du recueil fonctionne comme une épitaphe²⁸. Il rappelle au souvenir le nom de la personne dont la vie est inscrite sur la tombe.

Ainsi les fragments de signatures disséminés dans le texte peuvent-ils être interprétés comme l'épitaphe diffractée *d'ego* attendant un lecteur. Comme l'a bien repéré Jesper Svenbro, l'*ego* des épitaphes n'est jamais un sujet « exprimé », mais tout au contraire un sujet « imprimé », dont les caractéristiques sont configurées en fonction des valeurs de la communauté²⁹. Le recueil d'Horace vise donc à imprimer l'image d'un « *ego* lyrique » ressuscité à chaque lecture. Cette image toute littéraire est un effet programmé par le texte, tout comme l'image ou le buste qui orne aussi bien les livres que les sépulcres. Ainsi, tandis que dans la poésie mélique l'exécutant prête sa voix au texte du poète, dans les *Odes* d'Horace chaque lecteur va actualiser l'image de l'« *ego* lyrique » mis en place par le texte : le texte s'inscrit dans la répétition d'un acte de lecture renouvelée, lui-même inscrit dans le temps répétitif de l'institution romaine « tant que le pontife accompagné de la Vierge silencieuse montera au Capitole ».

Cependant tandis que l'épitaphe d'un banal citoyen est lue au bord de la route par n'importe qui, le recueil d'Horace n'est destiné qu'aux destinataires prestigieux qu'il mentionne. Ce recueil du « prince » des lyriques est destiné au « prince » des citoyens Romains : Auguste. Est-il exagéré de voir en ce pontife la figure de l'empereur ? C'est de lui et de ses proches dont dépend la place sociale d'Horace : c'est lui qui en validant le recueil donnera une place sociale à Horace. C'est de lui qu'Horace héritera du rang de chevalier. Car l'effet des *Odes* est social : Horace comme littérature viendra plus tard.

De la performativité rituelle à la performativité littéraire.

Le locuteur lyrique ne retient de la poésie mélique que des formes d'énonciations privées de toute performance rituelle. Néanmoins, en tant que forme grammaticale du discours, *ego* a cette capacité d'embrayer sur une nouvelle forme de performativité : à défaut d'utiliser la voix des exécutants pour accomplir le rituel, il utilise la voix du lecteur, par lequel il va prendre consistance. Cette efficacité est avant tout sociale : Horace fera immédiatement partie des poètes officiels d'Auguste. Prince des poètes et poète des princes, Horace sera néanmoins rapidement réinvesti d'une nouvelle valeur : la refondation politique d'Auguste entraînera une

²⁸ WOODMAN : 116.

²⁹ SVENBRO.

refondation des *litterae* romaines. Retenu par Quintilien comme poète de première classe, il entame sa carrière de « classique » : « Mais parmi les lyriques c'est encore Horace qui est presque le seul digne d'être lu »³⁰. Ce n'est que l'une des multiples réinterprétations des *carmina* qui vont tout d'abord reconfigurer durablement la lecture de Pindare dont on va alors oublier la dimension chorale. Mais l'innovation d'Horace par rapport aux poètes méliques à une autre revers : c'est à partir de lui que l'idéalisme allemand va inventer l'idée d'une poésie personnelle.

BIBLIOGRAPHIE:

- AUSTIN John Langshaw 1970, *Quand dire c'est faire*, traduit de l'anglais *How to do things with words* par LANE Gilles, Paris, Seuil (Ed. en anglais : Oxford, Oxford Press, 1962).
- BENVENISTE, Emile, 1966, *Problèmes de linguistique générale*, 1, Paris, Gallimard.
- BENVENISTE, Emile, 1966, 1974, *Problèmes de linguistique générale*, 2, Paris, Gallimard.
- CAVARZERE Alberto 1996, *Sul limitare : il motto e la poesia di Orazio*, Bologne, Pàtron ed.
- CITRONI Mario, « Affermazioni di priorità e coscienza di progresso artistico nei poeti latini », in *L'histoire littéraire immanente dans la poésie latine* » Schwindt Jürgen Paul, Kerkhecker Arnold, Schmidt Ernst A. et al. (dir.), *Vandœuvres / Genève, Fondation Hardt, Entretiens sur l'Antiquité classique* 9, 2001, p. 267-304.
- D'ALESSIO Giovan Battista, « First person problems in Pindar », *Bulletin of the Institute of Classical Studies* 39, 1994, p. 117-139.
- FEENEY Denis, 1993, « Horace and the Greek lyric poets », in RUDD Niall (éd.), *Horace 2000 : a celebration : Essays for the Billenium*, Londres, Duckworth : 41-63.
- FRAENKEL Eduard 1957, *Horace*, Oxford, Clarendon Press.
- GIGANTE Marcello 1994, « Orazio : l'Effimero diventa eterno » in *Bimillenario della morte di Q. Orazio Flacco : Atti del Convegno di Venosa* (novembre 1993), Venosa, Ed. Osanna Venosa : 299-314.
- GRIMAL Pierre, 1978, *Le Lyrisme à Rome*, Paris, Presses Universitaires de France.
- HORSFALL Nicholas 1998, « The First Person Singular in Horace's *Carmina* », in KNOX Peter & FOSS Clive, *Style and Tradition: Studies in Honor of Wendell Clausen*, Stuttgart/Leipzig, Teubner.
- JOHNSON Walter Ralph 1982, *the Idea of Lyric: Lyric modes in ancient and modern poetry*, Berkeley/Los Angeles/London, University of California Press.
- KRANZ W, « Sphragis, Ichform und Namensiegel als Eingangs – und Schlussmotiv antiker Dichtung », *Rheinisches Museum* 104, 1961, p. 3-46 et 97-124.

³⁰ QUINT. *I.O.* X, 1, 96 : *At lyricorum idem Horatius fere solus legi dignus* ».

- LOWRIE Michèle 1995, « A Parade of Lyric Predecessors : Horace C. I. 12-18 », *Phoenix : Journal of the Classical Association of Canada* 49, Toronto/Buffalo/London, University of Toronto Press : 33-48.
- LEFKOWITZ Mary R., « The first person in Pindar reconsidered-again », *Bulletin of the Institute of Classical Studies* 40, 1995, p. 139-150.
- LEFKOWITZ Mary R. 1991, *First-person fictions : Pindar's poetic I*, Oxford, Clarendon Press.
- LEFKOWITZ Mary R. 1981, *Lives of the Greek poets*, Londres, G. Duckworth.
- NAGY Gregory 1996, *Poetry as Performance*, Cambridge (GB), Cambridge University Press.
- SVENBRO Jesper 1988, *Phrasikléia. Anthropologie de la lecture en Grèce ancienne*, Paris, la Découverte.
- WOODMAN, Anthony John 1974, « *Exegi monumentum*. Horace, Odes 3.30 », in WOODMAN Anthony John & WEST David (éd.), *Quality and Pleasure in Latin Poetry*, London/New-York, Cambridge University Press : 115-128.