



Pouvoir et impuissance poétiques : éléments de comparaison entre Pindare et Horace

Grégory Bouchaud

► **To cite this version:**

Grégory Bouchaud. Pouvoir et impuissance poétiques : éléments de comparaison entre Pindare et Horace. 2016.

HAL Id: hal-01291864

<https://hal-clermont-univ.archives-ouvertes.fr/hal-01291864>

Submitted on 22 Mar 2016

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.

Pouvoir et impuissance poétiques : éléments de comparaison entre Pindare et Horace

Grégory BOUCHAUD
Université Blaise Pascal – Clermont-Ferrand
CELIS (E.A. 1002)

Les séquences réflexives de contenu métapoétique dans lesquelles le poète parle de son inspiration, de sa façon de faire de la poésie et des objectifs qu'il attribue à son art, semblent gagner en profondeur critique ce qu'elles perdent en force illocutoire. L'enjeu de cet article consistera cependant à dépasser l'opposition apparente entre la thématization du pouvoir de la poésie et son exercice effectif. Nous voudrions montrer que même lorsque la parole poétique se penche sur elle-même, elle est toujours, et peut-être plus que jamais, un acte de pouvoir ; loin que la réflexion suspende l'emprise illocutoire du poète sur son auditoire/lectorat, elle participe activement à sa force et à son originalité. Si les déclarations en première personne des poètes grecs archaïques n'entrent pas dans la catégorie moderne de la subjectivité telle que décrite par Hegel¹, elles font toutefois souvent référence à l'intimité poétique de l'œuvre, à son *modus operandi* ou à sa vocation, mettant en lumière sur le devant de la scène les coulisses obscures de sa composition. Nous tenterons d'abord de cerner quelques caractéristiques textuelles de passages choisis sur les thèmes antithétiques du pouvoir et de l'impuissance poétiques chez deux auteurs lyriques qui en ont fait un usage particulièrement intéressant : Horace et Pindare. Mais nous défendrons surtout l'hypothèse qu'il est possible de mettre en scène l'impuissance de façon tout à fait éloquente.

Lorsque Pindare parle du pouvoir poétique, il l'inscrit le plus fréquemment dans une complémentarité, et parfois une concurrence, avec les actes exceptionnels dont il se fait le témoin. La dichotomie acte/dire structure en

¹ HEGEL G. W. F. (1969-1971) : III, p. 322 : « das Subjektive, die innere Welt, das betrachtende, empfindende Gemüt, das, statt zu Handlungen fortzugehen, vielmehr bei sich als Innerlichkeit stehenbleibt und sich deshalb auch das Sichaussprechen des Subjekts zur einzigen Form und zum letzten Ziel nehmen kann ».

profondeur le discours du poète sur son statut et son rôle aux niveaux lexical et syntaxique².

Mais ce couple indissociable déterminant la vision du poète sur son labeur est chez Pindare rendu plus complexe par une opposition tranchée entre le mensonge et la vérité : aussi le Thébain va-t-il souvent insister sur sa véridicité tandis qu'il critiquera un usage de la parole poétique tourné vers une éloquence trompeuse, une *ἐχθρὰ πάρφασις*³, qui rend les choses inexistantes réelles et inversement. Le véritable pouvoir poétique se doit donc de manifester les faits tels qu'ils sont et faire œuvre d'*ἀληθεία*, même si le mensonge lui aussi bénéficie d'une inventivité ailée, d'une *ποτανὰ μαχανά*⁴. Concomitante est l'idée de récompense et de mérite, selon laquelle l'épiniécie apparaît comme le contre-don en faveur de l'athlète qui a produit des efforts dignes d'être remémorés⁵.

L'invocation ou l'évocation des divinités grecques de l'inspiration que sont les Muses ou les Grâces (les Charites) permet en outre au poète une mise en scène du pouvoir poétique dans son adoubement divin : les puissances transcendantes lui confèrent l'autorité pour remplir sa fonction commémorative ; l'élection et la providence divine garantissent la sacralité du pouvoir poétique mais aussi sa réussite du point de vue de la communication⁶.

Pindare se montre parfois plus réaliste dans ses autoportraits : son pouvoir devient alors un devoir et son apostolat divin une tâche laborieuse. La Muse se fait plus pratique pour rappeler le rôle du *laudator* professionnel commandité par un client occasionnel pour un hommage rémunéré. Dans ce genre de passages, l'aspiration du poète à la spiritualité se trouve brusquement contrariée par les contraintes du genre, qui le poussent à assumer un statut conforme au besoin symbolique de la société de son temps : cette transition est notable dans les passages où le poète arrête une digression mythologique pour revenir au fil directeur de l'ode et commencer plus ou moins fastidieusement le palmarès

² Lexicalement, en se limitant aux *Néméennes* : Pi. N. 1.34 : ἐν κορυφαῖς ἀρετῶν μεγάλας ἀρχαῖον ὀτρύνων λόγον ; 4.73-74 : Θεανδρίδαισι δ' ἀεξιγυῖων ἀέθλων / κάρυξ ἑτοῖμος ἔβαν ; IV, 83-84 : ὕμνος δὲ τῶν ἀγαθῶν / ἐργμάτων ; 5.18-19 : εἰ δ' ὄλβον ἢ χειρῶν βίαν ἢ σιδαρῖταν ἐπαινή- / σαι πόλεμον δεδόκηται (avec la double topique des actes guerriers et des actes sportifs) ; 5.49 : τέκτον' ἀεθληταῖσιν ; 6.30 : παροχομένων γὰρ ἀνέρων, αἰοδαὶ καὶ λόγοι τὰ καλά σφιν ἔργ' ἐκόμισαν ; 8.48-50 : χαίρω δὲ πρόσφορον / ἐν μὲν ἔργῳ κόμπων ἰεῖς, ἐπαιδοῖς δ' ἀνήρ / νόδονον καὶ τις κάματον θῆκεν ; 9.54-55 : ὑπὲρ πολλῶν τε τιμαλφεῖν λόγοις / νίκαν ; 11.17-18 : ἐν λόγοις δ' ἀστῶν ἀγαθοῖσι ἐπαινεῖσθαι χρεων, / καὶ μελιγδούποισι δαιδαλθέντα μελίζεν αἰδοῖς (suit immédiatement le palmarès d'Aristagoras). Sur la concurrence acte/dire, N. 4.6 : ῥῆμα δ' ἐργμάτων χρονιώτερον βιοτεύει : « le dit plus longtemps dure que les faits ».

³ Pi. N. 8.32-34 relate l'épisode du partage des armes d'Achille entre Ajax et Ulysse : ἐχθρὰ δ' ἄρα πάρφασις ἦν καὶ πάλαι, / αἰμύλων μύθων ὁμόφοιτος, δολοφραδῆς, κακοποιῶν ὄνειδος / ἢ τὸ μὲν λαμπρὸν βιάται, τῶν δ' ἀφάντων κῦδος ἀντείνει σαθρόν. Cf. DÉTIENNE M. (2006) : p. 140-151.

⁴ Pi. N. 7.20-3 : ἐγὼ δὲ πλεόν' ἔλπομαι / λόγον Ὀδυσσεὺς ἢ πάθαν διὰ τὸν ἀδυσπῆ γενέσθ' Ὀμηρον· / ἐπεὶ ψευδέσι οἱ ποτανᾶ <te> μαχανᾶ / σεμνὸν ἐπεστί τι· σοφία δὲ κλέπτει παράγοισα μύθοις.

⁵ Sur la récompense poétique due pour les exploits, voir par exemple N. 7.63 : κλέος ἐτήτυμον αἰνέσω· ποτιφορος δ' ἀγαθοῖσι μισθὸς οὗτος.

⁶ Ainsi, un embrayage énonciatif sur un « je », non biographique mais professionnel, est presque systématique dès lors qu'il s'agit d'accomplir la finalité commémorative de l'ode : quand Pindare déclare par exemple en N. 9.54-55 dans un formulaire laudatif : εὐχομαι ταύταν ἀρετῶν κελαδῆσαι σὺν Χαρίτασιν, [...] τε τιμαλφεῖν λόγοις / νίκαν (« je souhaite célébrer cette vaillance avec les Grâces [...] et honorer de paroles la Victoire »), l'auteur grec officie en tant que promoteur de la mémoire collective, et la force illocutoire de ses paroles est performativement tournée vers la situation de communication potentielle, nous plaçant dans les conditions d'une célébration en cours.

attendu du *laudandus*⁷. Les occurrences de formulations déontiques (*O.* 13.94, *P.* 11.42 : *χρή* ; *P.* 11.41 : τὸ τεόν ; *N.* 4.69 : περατόν) et d'expressions renvoyant à un statut public officiel (ταμίας κόμων, dispensateur d'hymnes) sont révélatrices du cahier des charges encomiastique.

Mais ce but contingent, qu'un lecteur moderne trouverait compromettant, parfois sans doute exécuté avec certaines réticences par Pindare, n'annule finalement pas l'origine divine de son travail : le Thébain s'arrange même pour les rendre parfaitement complémentaires. Le thème de l'immortalité de l'œuvre met notamment la mémoire collective au cœur de la représentation du pouvoir poétique. Nous allons voir que chez Pindare comme chez Horace l'importance du poète comme fondateur du souvenir communautaire est mise en relief par l'absurde, en imaginant l'absence de poésie et ses conséquences pour les actes glorieux. Il existe une isotopie intéressante entre les vers 12-13 de la *Néméenne* 7 et un passage du livre IV des *Odes* (4.9.26-28)⁸. Le texte grec dit :

ταὶ μεγάλαι γὰρ ἀλκαί
σκότον πολλὸν ὕμνων ἔχοντι δεόμεναι

« Les grandes actions d'éclat reçoivent des ténèbres abondantes si elles manquent d'hymnes. »⁹

Cette assertion gnominique cherche à montrer la nécessité du dire poétique dans le processus de la renommée à travers l'image répulsive de l'obscurité et grâce à un effet de contrepoint introduit par une participiale. Ces traits sémantique et formel se retrouvent dans un passage analogue chez Horace (*Carm.* 4.9.26-28) :

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

« [les vaillants], sans être pleurés et restant ignorés, sont accablés sous une longue nuit, faute d'un chancre sacré. »

Les deux passages traitent emphatiquement du rapport entre les prouesses et les poèmes avec un lexique symétrique de l'acte et du dire (le sujet de *urgentur* étant *fortes* au vers 25). La métaphore de la nuit, *longa nocte*, fait écho à σκότον πολύ, avec dans chaque cas un adjectif qui intensifie le nom auquel il se rapporte : l'ombre, la nuit, l'obscurité figurent l'oubli et l'anonymat qui sont les antithèses de la mémoire et de la renommée. La construction contrastive du vers, surtout, est similaire : la proposition subordonnée causale *carent quia uate sacro* met en relief le verbe signifiant le manque en prolepse, tandis que le syntagme grec ὕμνων... δεόμεναι met en valeur le participe qui renvoie au manque en position

⁷ *Pi.* *O.* 13.93-95 : ἐμὲ δ' εὐθὺν ἀκόντων / ἰέντα ρόμβον παρὰ σκοπὸν οὐ χρή / τὰ πολλὰ βέλεα καρτύνειν χεροῖν ; *P.* 11.41-42 : Μοῖσα, τὸ δὲ τεόν, εἰ μισθοῖο συνέθει παρέχειν / φωνῶν ὑπάργυρον, ἄλλοτ' ἄλλα {χρή} ταρασσέμεν ; *I.* 6.57-58 : Φυλακίδα γὰρ ἦλθον, ὦ Μοῖσα, ταμίας / Πυθέα τε κόμων Εὐθυμένει τε ; *N.* 4.69 : Γαδείρων τὸ πρὸς ζόφον οὐ περατόν.

⁸ Dans une perspective historique, voir par exemple le dernier vers du poème *Das Wort* de Stefan George (1919) : « Kein ding sei wo das wort gebricht. »

⁹ Sauf mention contraire, toutes les traductions sont les nôtres.

finale par une dislocation. Les deux compléments sont en outre parfaitement consonants sémantiquement : *uate sacro* a une acception religieuse tandis que ὕμνων peut également désigner des chants liturgiques.

Pour montrer la nécessité de la parole poétique, Pindare n'agit pas seulement la menace de l'oubli¹⁰ : la valeur répulsive du silence impuissant (σιγαλὸν ἀμαχανίαν¹¹), mais aussi celle de la jalousie participent de cette mise en scène contrastive¹² ; le non-dire et le médire s'opposent au dire épiphanique du chant victorial. Ce pouvoir transcendant de sauvegarde est également un engagement contractuel du poète d'épinicies dont la parole garantit une postérité pérenne. Le Thébain expose explicitement la relation entre la poésie, la mémoire et les joutes athlétiques dans un vers court mais essentiel de la *Première Néméenne* (v. 12) : μέγαλων δ' ἀέθλων Μοῖσα μεμνᾶσθαι φιλεῖ, « La Muse aime remémorer les grands Jeux. » Cette déclaration sentencieuse relatant la mission commémorative des épinicies est le pendant positif des mises en garde sur le pouvoir destructeur du temps. Le sentiment de pouvoir qu'exalte Pindare est ainsi lié à la prestation rituelle de son ode qui prend date avec l'éternité : le dispositif déictique d'inscription du texte dans la performance chantée et musicale témoigne d'une attention continuelle aux effets illocutoires occasionnés par les mots sur l'auditoire¹³.

Un tel contenu et de telles attitudes pourraient-ils se retrouver chez Horace et constituer des invariants d'une posture lyrique ? Quand celui-ci se penche sur sa poésie et sur la fonction qu'il veut lui donner, que reste-t-il de Pindare ? Pour l'essentiel nous trouvons d'abord une continuité thématique. L'origine du pouvoir poétique est mise en scène chez Horace de façon religieuse : le poète se qualifie plusieurs fois de *uates*¹⁴, de *Musarum sacerdos*¹⁵ et invoque les Muses comme sources de son inspiration et garantes du succès de son œuvre ; Apollon, les Camènes, les Piérides¹⁶ servent encore au poète pour théâtraliser son lien privilégié avec la transcendance et le sacré¹⁷. Sur le plan énonciatif et stylistique, la dichotomie acte/dire ainsi que les antithèses du silence et de l'oubli jouent à plein dans les éloges et περιαντολογίαί de l'auteur¹⁸. La

¹⁰ Pi. N. 8.24-25 : ἢ τιν' ἄγλωσσον μὲν, ἦτορ δ' ἄλκιμον, λάθα κατέχει / ἐν λυγρῷ νείκει.

¹¹ Pi. P. 9.90-92 : Αἰγίνα τε γάρ / φαμί Νίσου τ' ἐν λόφῳ τρίς δὴ πόλιν τάνδ' εὐκλειῆσαι, / σιγαλὸν ἀμαχανίαν ἔργῳ φυγῶν ; N. 9.6-7 : ἔστι δέ τις λόγος ἀνθρώπων, τετελεσμένον ἔσλόν / μὴ χαμαὶ σιγῆ κάλυψαι.

¹² Sur la jalousie en contraste avec l'éloge, cf. Pi. O. 6.7 ; 8.55 ; 11.7 (ἀφθόνητος δ' αἴνος). Voir aussi le blâme de l'invective chez le vitupérant Archiloque : P. 2.54-56.

¹³ Par exemple la *communicatio* du début de Pi. P. 10.4 : τί κομπέω παρὰ καιρὸν ; Ce subterfuge oral qui feint une interaction spontanée avec un auditoire a pour but d'abord d'offrir une variation sur une séquence d'amorce de l'éloge, mais il cherche aussi à impliquer le public ou le lecteur dans la célébration.

¹⁴ Hor. Carm. 1.1.35 ; 1.31.2 ; 2.2.3 ; 2.6.24 ; 2.20.3 ; 3.19.15 ; 4.3.15 ; 4.6.44 ; 4.8.25 ; 4.9.28.

¹⁵ Hor. Carm. 3.1.3.

¹⁶ Hor. Carm. 4.15 : Apollon ; 2.16.37 : la Camène grecque ; 3.4.21 : *ueter, Camenae, ueter...* ; 3.4.40 : *Pierio... antro* ; 4.3.1 : Melpomène en Muse de la vocation poétique d'Horace ; 4.3.18 : l'apostrophe *Pieri* ; en 4.8.20, l'expression synthétique *Calabrae Pierides* renvoie au génie immortel d'Ennius.

¹⁷ Voir par exemple Hor. Carm. 1.31.1 : *quid dedicatum poscit Apollinem / uates ?*

¹⁸ Sur le silence contre le mérite voir Hor. Carm. 4.8.20-22 : *neque / si chartae sileant quod bene feceris, / mercedem tuleris* ; 4.1.35-36 : *cur facunda parum decoro / inter uera cadit lingua silentio ?* ; 4.8.22-24 : *quid foret Iliac / Mauortisque puer, si taciturnitas / obstaret meritis inuida Romuli ?*

commémoration des mérites de Lollius dans l’*Ode* 4.9 s’oppose ainsi à ses faillites menaçantes, le silence (v. 31 : *silebo*), l’absence de gloire (v. 31 : *inornatum*), et l’oubli (v. 34 : *obliuiones*). Le futur dit performatif présent chez Horace (*non silebo, non patiar*) pour annoncer une intention laudative immédiatement réalisée pourrait fort bien s’inspirer de la stratégie encomiastique de Pindare qui anticipe ainsi l’actualisation publique de son poème et s’emploie à rendre illustre ce qu’il chante¹⁹. De façon analogue, le vocabulaire de la récompense est présent chez Horace ainsi que la conception d’un échange de valeur. Au lexique de μισθός fait écho celui de *munus*²⁰.

Par l’entremise des Muses, un double rôle est attribué au pouvoir poétique face au pouvoir politique : la fonction parénétiq ue des épinicies va de pair avec leur évidente fonction laudative comme l’endroit et l’envers d’un même genre. Dans l’*Ode* 3.4, le « doux conseil » (v. 41 : *lene consilium*) adressé à une force qui pourrait ignorer la sagesse (*uis consili expers*) ne manque pas de faire penser à la sagesse d’Œdipe dans la *Pythique* 4 (v. 263), qui enrobe ses conseils à Arcésilas de Cyrène sous l’amusement de l’énigme métaphorique²¹. Le pouvoir poétique présenterait donc deux facettes complémentaires, celle d’un savoir moral qui relève de l’utile et celle d’un plaisir esthétique qui relève du beau. Ces deux fonctions, plaire et instruire, sont deux buts explicitement assignés à la poésie chez Pindare : le début de la *Quatrième Néméenne* présente la joie comme un guérisseur (v. 2 : *ιατρός*) et les Muses comme une synthèse de sagesse et de charme (v. 2-3 : *αἱ δὲ σοφαί / Μοισᾶν θύγατρεις αἰοῖσαι θέλξαν νιν ἀπτόμεναι*) ; pour le rôle civilisateur des divinités, les vers 65-67 de la *Pythique* 5 rappellent par exemple que la Muse est pacifique et apporte dans les cœurs l’ordre civique, l’« eunomie »²². Le *consilium*, partie rationnelle du pouvoir poétique, est confondu de façon archaisante avec sa partie affective, le *gaudere*, de même que la σοφία fait un avec la χάρις chez le Thébain. C’est à la fois la beauté et la vérité du dire qui vont légitimer le but ultime de la poésie : immortaliser les actes dignes de mémoire, les *dicenda Musis proelia*²³.

Or, cette éternité de l’autre est aussi l’éternité de l’art : les proclamations d’immortalité d’Horace concernent aussi bien les personnes dont il parle que ses paroles mêmes. On ne s’étonnera pas, dans la réactualisation de ce lieu commun, de retrouver des allusions à la mémoire comme l’objet du pouvoir poétique : ce dernier, comme chez Pindare, tire de l’oubli les grands personnages du mythe et de l’histoire et empêche leur anéantissement²⁴. Mais là où Pindare mettait la

¹⁹ Pour en rester aux *Olympiques*, quelques assertions de ce genre : *O.* 2.92, 7.20, 9.25, 11.14, 13.98.

²⁰ Sur la récompense, Hor. *Carm.* 4.8.21-22 : le début de l’ode met en concurrence la poésie avec les trépieds victoriaux chez les Grecs ; aux vers 11-12, le poète déclare pouvoir donner sa valeur au présent pour répondre au désir du destinataire : *gaudes carminibus ; carmina possumus / donare et pretium dicere muneris* ; cf. 4.14.1-2 : *quae cura patrum quaeue Quiritium / plenius honorum muneribus...*

²¹ Hor. *Carm.* 3.4.41-42 : *uos lene consilium et datis et dato / gaudetis, almae* ; Pi. *P.* 4.263 : *γνώθι νῦν τὰν Οἰδιπόδα σοφίαν*.

²² Pi. *P.* 5.65-67 : *πόρεν [= Apollon] τε κίθαριν, δίδοσι τε Μοῖσαν οἷς ἄν ἐθέλη, ἀπόλεμον ἀγαγὼν ἐς πραπίδας εὐνομίαν...*

²³ Hor. *Carm.* 4.9.21 ; cf. 4.8.28-29, et surtout, en 4.14.3-5, le pléonasme *in aeuum... aeternet*.

²⁴ L’*Ode* 4.8 démontre quelle est l’utilité de la poésie : immortaliser les belles actions. Cette fonction est conçue comme une récompense légitime des hauts faits qui méritent le souvenir éternel : les

poésie au service de la défense de valeurs éthiques incarnées dans les *laudandi*, Horace n'a plus de scrupule à se détacher de la société dans laquelle il écrit : en mettant le stéréotype au service de son propre éloge, il pourrait marquer l'autonomisation progressive du pouvoir poétique. Car si être revient à être pour autrui, alors la poésie détient une puissance quasi démiurgique, celle de donner l'existence aux hommes dans la gloire d'une renommée durable²⁵. Les mises en scène du jugement de la postérité chez Horace donnent un aperçu fantasmé et grandiloquent de ce pouvoir d'immortalité. Dans l'ode qui sert d'épilogue au livre II et qui est adressée à Mécène, Horace se représente transformé en cygne lors de sa propre apo théose. Le « je » du *laudator* attitré lui sert à clamer son pouvoir sur le temps et à nier la disparition de sa gloire (2.20.5-8) : *non ego... obibo / nec Stygia cohibebor unda*, « je ne périrai pas et l'onde du Styx ne me retiendra pas ». Le travail sur les sonorités, basé sur une série d'assonances en /o/, /e/ et /i/ et une série d'allitérations formant la mélodie /b/ /c/ /b/, donne à cette prétention démesurée le rythme entêtant d'une véritable litanie contre l'anéantissement. Dans la cinquième strophe, l'orgueil du poète latin à perdurer quand tout se dissipe repose sur une formulation centrée sur la première personne et sur l'association d'une hyperbole géographique, avec la mention de peuplades barbares habitant aux confins de l'Empire, et d'une hyperbole temporelle, avec l'emploi d'un futur anticipant la postérité : *me* est mis en relief au début du vers 17 (*me... noscent* : « ils sauront qui je suis... ») et repris en anaphore au début du κῶλον parallèle (*me discet* : « ils apprendront qui je suis... »). Cette reconnaissance fantasmatique, de par son ubiquité et son caractère posthume, fait penser à une exagération parodique de la vision pindarique du κλέος, de l'excellence renommée.

Si un poète dont les productions sont conçues et réalisées pour un spectacle public doit conserver à l'esprit l'exercice extratextuel du pouvoir de la poésie, un texte destiné à être lu n'est pas pour autant condamné à fonder sa valeur sur l'écrit seul. Pindare peut jouer sur la dynamique des différentes étapes de l'élaboration qui, de l'inspiration (T-1) jusqu'à l'évocation des festivités voire de la venue du poète sur les lieux de la célébration (T+1), structurent en profondeur la dimension pragmatique essentielle de l'épiniéc : celle-ci, sous sa forme écrite, n'est que la transcription intellectuelle d'un événement total du point de vue de la perception. La pérennité poétique tendra chez Horace à se baser non seulement, comme fréquemment chez Pindare, sur une performance, faisant du chant l'έντελέχεια du texte, mais aussi sur la durabilité matérielle garantie par l'écrit, faisant résider le pouvoir dans le texte lui-même. Les poèmes

grands exploits historiques et les événements remarquables demeurent dans la mémoire des générations futures grâce à la parole poétique (au vers 20, les *Calabrae Pierides* font référence à Ennius, dont les *Annales* ont chanté et chantent encore les prouesses guerrières de Scipion l'Africain contre Hannibal). Le rôle de la poésie, incarnée par la Muse, est la sauvegarde et la pérennité des hommes dignes d'éloge (v. 28-29) : *dignum laude uirum Musa uetat mori, / caelo Musa beat*. La leçon vaut autant pour l'histoire que pour le mythe, comme en témoignent les *exempla* qui achèvent l'ode.

²⁵ Pour une analyse de l'interprétation heideggerienne du *logos* grec comme « die Lesende Lege » (« la Pose recueillante ») qui me semble fort intéressante ici, voir ZARADER M. (1986) : p. 162-166.

montrent en effet une hésitation entre le *monumentum* (3.30) et le chant rituel²⁶. La permanence de l'effet poétique se fonde autant désormais sur l'impact instantané d'une prestation musicale et sur la propagation orale/aurale de la parole vive que sur la solidité physique du support écrit²⁷.

A contrario, il n'est pas rare de trouver chez nos deux poètes des passages où l'auteur se met lui-même en défaut de génie poétique et allègue son impuissance à traiter tel sujet ou à le traiter d'une façon convenable. Dans ces mises en scène où l'impuissance poétique est pour ainsi dire revendiquée, l'horizon de la réception, avec ses codes de convenance, est prépondérant, car le poète se base souvent sur des conventions implicites ancrées dans le *decorum* littéraire de l'époque qu'il expose et redéfinit.

Chez le poète thébain, nous pouvons trouver toute une série de passages qui offrent une gamme variée de rupture de la continuité du poème par un « break-off » : la typologie générale s'étend de l'aveu d'égarement (Pi. *P.* 11.38) jusqu'à la récusation franche de certaines paroles (*O.* 9.35), en passant par la mise au silence, l'aposiopèse, après des vers répudiés (*O.* 13.91 ; *I.* 5.51). Dans les occurrences qui traitent explicitement d'une incapacité (*O.* 1.52 ; *N.* 4.69 ; *I.* 6.56²⁸), nous observons d'abord un évident dénivellement énonciatif jusqu'à la voix de l'auteur, sous le masque de l'artisan, avec la résurgence de la première personne du singulier, et des marqueurs de déclaration/dénégation fortement appuyés : la séquence ἐμοὶ – ἄπορα – εἰπεῖν en *O.* 1.52 trouve un écho dans la séquence ἄπορα – μοι – διελθεῖν en *I.* 6.56. La rupture avec ce qui précède est parfois marquée syntaxiquement (ἐμοὶ δέ en *O.* 1.52 et en *I.* 6.56), parfois asyndétique comme si une voix critique étrangère s'élevait spontanément pour arrêter le poète. La nature des séquences précédentes, chez Pindare, est toujours mythologique²⁹ : le Thébain reprend la parole (débrayage énoncif et embrayage énonciatif) en tant qu'auteur attitré pour stopper une digression mythologique qu'il donne comme un emballement de la composition par penchant affectueux pour Égine (*N.* 4.69 et *I.* 6.56) ou comme une aberration éthique de la tradition (*O.* 1.52). Dédoublement de Pindare, la Muse inspiratrice, qui lui permet par ailleurs de s'arroger une autorité poétique transcendante, est apostrophée et sommée de revenir dans le droit chemin de l'éloge (*I.* 6.57 et *P.* 11.41). Enfin, le

²⁶ En Hor. *Carm.* 4.8.21-22 : *neque / si chartae sileant quod bene feceris / mercedem tuleris*, le terme *chartae* renvoie à l'écriture ; cf. 4.9.30-34 : *non ego te meis / chartis inornatum silebo / totum tuos patiar labores / impune, Lolli, carpere liuidas / obliuiones*. Mais c'est le chant qui est évoqué en 4.6.29-30 : *spiritum Phoebus mihi, Phoebus artem / carminis nomenque dedit poetae*, comparable à l'expression οὐρον ἐπέων εὐκλέα en Pi. *N.* 6.28 ; cf. *carmen* en 4.11.35-36 ; 4.3.10-14 ; 4.15.30-32.

²⁷ Pour une réflexion sur l'importance de l'écrit dans la constitution du genre lyrique, cf. MILLER P. A. (1994) : p. 121 : « The spread of writing can be said to have made the lyric genre possible. »

²⁸ En *O.* 1.52, après l'histoire de Pélops : ἐμοὶ δ' ἄπορα γαστρίμαγον μακάρων τιν' εἰπεῖν· ἀφίσταμαι ; la suite développe une révision mythologique. En *N.* 4.69, après l'histoire de Pélée, en asyndète : Γαδείρων τὸ πρὸς ζῶφον οὐ περατόν ; et vers 71 : ἄπορα γὰρ λόγον Αἰακοῦ / παίδων τὸν ἅπαντα μοι διελθεῖν ; on remarquera la métaphore de la navigation maritime pour désigner l'égarement thématique comme en *P.* 10.51 et *P.* 11.38-40 ; l'éloge des Théandrides suit en outre immédiatement. En *I.* 6.56, après le récit de la naissance d'Ajax avec Télamon et Héraclès : ἐμοὶ δὲ μακρὸν πάσας <ἀν>αγήσαθ' ἄρετάς ; le palmarès du *laudandus* Phylakidas suit immédiatement (v. 60).

²⁹ Mais le motif est historique (la bataille de Salamine) en *I.* 5.51.

poète, qui se représente comme pris au dépourvu par sa propre œuvre, avance des excuses pour expliquer son interruption. Pindare se base ainsi sur certains critères, touchant à la fois aux conventions de création mais aussi de réception, comme la brièveté de son ode³⁰, l'amoralité de ses évocations précédentes³¹, le dégoût du public³², un égarement passager³³ ou la profusion trop grande de son thème³⁴ : le poète se soucie de respecter des règles d'écriture, une certaine déontologie morale³⁵ et les contraintes de la réception liées à la situation de communication.

Mais quel est le but de ce genre de représentation de sa soi-disant propre faillibilité ? Si l'on tient compte du fait que dans tous les cas, ce genre de passage est suivi immédiatement par une séquence d'éloge direct du *laudandus* et très souvent même par la citation du palmarès du vainqueur, alors on peut se dire que cette ostentation d'impuissance introduit un effet dramatique qui vient servir le dessein laudatif³⁶. Le contraste entre la célébration des hauts faits du *laudandus* et l'impuissance du dire poétique joue sur la dichotomie entre acte et dire. Le procédé met en relief par contraste l'indicible grandeur du thème traité et met en valeur le destinataire de l'éloge ; c'est, dans le vocabulaire de E. L. Bundy, « a foil³⁷ ». En proclamant son impuissance, le poète effectue avec bonheur ce qu'il déclare pourtant ne pas pouvoir faire. Ce procédé de prétériton a pour principe l'antilogie (*dicere a negando*³⁸), et obéit à la fois à un souci de

³⁰ Pi. I. 6.56 : ἐμοὶ δὲ μακρὸν πάσας <ἀν>αγῆσασθ' ἀρετάς ; N. 4.33-34 : τὰ μακρὰ δ' ἐξενέπειν ἐρύκει με τεθμός / ὄραι τ' ἐπειγόμεναι.

³¹ Pi. O. 1.52 : ἐμοὶ δ' ἄπορα γαστρίμαγον μακάρων τιν' εἰπεῖν· ἀφίσταμαι.

³² Par souci de l'ennui (κόρος) en P. 8.29-32, après un éloge des descendants d'Éaque : εἰμὶ δ' ἄσχολος ἀναθέμεν / πᾶσαν μακραγορίαν / λύρα τε καὶ φθέγματι μαλθακῶ, / μὴ κόρος ἐλθὼν κνίση. Par crainte du dégoût (κόρον) du beau en N. 7.52-53, après un éloge de Néoptolème et d'Égine : κόρον δ' ἔχει / καὶ μέλι καὶ τὰ τέρπν' ἄνθε' Ἀφροδίσια. La satiété (κόρος) est évoquée en N. 10.20, après un éloge d'Argos : ἔστι δὲ καὶ κόρος ἀνθρώπων βαρὺς ἀντίασαι.

³³ Pi. P. 11.38 : ἦρ', ὦ φίλοι, κατ' ἀμευσίπορον τριόδον ἐδινάθην.

³⁴ Pi. N. 4.71-72 : ἄπορα γὰρ λόγον Αἰακοῦ / παίδων τὸν ἅπαντα μοι διελθεῖν.

³⁵ Par piété en Pi. O. 1 : Pindare répugne à décrire des dieux cannibales qui auraient mangé Pélops. En O. 13.84, Pindare va narrer brièvement l'épisode du domptage de Pégase par Bellérophon après avoir commencé depuis le vers 52 une « visite généalogique » des mythes liés à Corinthe, cité d'origine du vainqueur. Les vers 84-90 content la façon dont Bellérophon dompta Pégase et ses exploits contre les Amazones, la Chimère, et les Solymes. Le vers 91 opère cependant une rupture radicale, asyndétique, avec ce récit laudatif : Pindare déclare vouloir taire la mort du héros (aposiopèse) et se contente de dire que Pégase entra dans les écuries divines pour récompenser sa bravoure. Par contraste, on comprend que Bellérophon n'entra pas dans l'Olympe : un Grec de l'époque de Pindare connaissait bien ce que l'auteur passe sous silence, ce qui renforce l'impact illocutoire de cette omission de façon paradoxale : le silence pointe l'attention de l'auditeur sur ce qui est tu. Le héros se rendit en effet peu à peu coupable d'orgueil, commit des actes immoraux et chercha à voler jusqu'à l'Olympe s'estimant digne de séjourner parmi les dieux. Sur l'aposiopèse, cf. BRIAND M. (1996).

³⁶ Pi. O. 13.44 : passage du palmarès familial vers une réflexion gnomique sur la mesure ; P. 8.29 : passage de l'éloge d'Égine vers la citation du palmarès familial ; N. 5.14 : passage du mythe vers une réflexion gnomique sur la valeur du silence ; N. 10.19 : passage du mythe de la naissance d'Héraclès vers le palmarès du *laudandus*. De même, chez Horace, la première strophe de l'*Ode* 4.15, qui exprime les réticences du poète à louer décemment Auguste, sert de « tremplin » à l'éloge de l'empereur.

³⁷ BUNDY E. L. (1962) : p. 28 notamment.

³⁸ Dans l'Antiquité, la figure a surtout été décrite et pratiquée dans le contexte rhétorique des discours délibératif et judiciaire. Nous tenterons donc un transfert de définition pour son usage poétique : la prétériton, aussi appelée prétermission et paralipse, est un procédé consistant à dire quelque chose en prétendant qu'on ne peut pas ou ne doit pas en parler. Les traits d'identification que je retiendrai sont l'allégation d'un interdit ou d'une incompétence, la tension entre le projet explicite et l'exécution effective du poème et la possibilité d'une double entente ironique. À partir

variation dans les phases de lancement de l'éloge épincique et de délicatesse dans la célébration, qui cherche à plaire subtilement sans tomber dans la flagornerie.

Les manifestations de l'impuissance poétique prennent chez Horace des formes au moins aussi sophistiquées que chez le Thébain, mais ses fonctions se trouvent partiellement changées. Nous nous pencherons sur deux figures notables qui manifestent une théâtralisation de l'impuissance poétique : la *recusatio* d'un genre noble, censé être supérieur, et la délégation de l'éloge à un autre poète présumé plus apte à le réaliser³⁹.

Avec le prologue des *Aitia* de Callimaque, la récusation est devenue la figure par excellence des crises stylistiques⁴⁰. Mais si Callimaque entretient un rapport polémique avec le style épique qu'il refuse, Horace utilise le procédé de la *recusatio* pour tirer profit du patrimoine grec avec une remarquable liberté esthétique, dans une émulation avec les modèles épiques et lyriques. S'il emploie la distance ironique des *paignia* cultivée par les *neoteroi* à la suite des modèles hellénistiques, il ne cultive toutefois pas le jeu littéraire pour lui-même⁴¹. Mon corpus se limitera aux *Odes* 1.6 et 2.1⁴².

de cette définition basique, je vais essayer d'élargir son application à toute forme d'énonciation non assumée directement par l'auteur en incluant dans mon champ d'analyse toutes les formes de détournement de la voix auctoriale et tout discours figuré construit sur une stratégie de dissimulation de l'intention profonde du poète. Pour ses descriptions, voir Arist. *Rh. Al.* 1434a.25 ; 1438b.6) ; *Rhet. Her.* 4.37 ; Cic. *De or.* 3.205, où elle est seulement citée ; Quintilien (*Inst.* 9.47) la nomme antiphrase et la définit comme *illa... quae ducitur a negando* : « les paroles exprimées en les niant ».

³⁹ Cf. HIGHBARGER E. L. (1935) : le commentateur remarquait déjà chez Horace la façon détournée et ironique d'imiter des modèles recusés à travers la *praeteritio*. Cf. RACE W. H. (2010) : l'auteur souligne la récurrence du procédé de préterition par délégation (*Carm.* 1.6 pour Agrippa, 2.1 pour Polio et 2.12 pour Mécène). Enfin, voir THILL A. (1979) : p. 207-208.

⁴⁰ Cf. RACE W. H. (1978) ; voir aussi PRIOUX É. (2007) : p. 88 n. 32, SMITH P. L. (1968) : p. 56 n. 2.

⁴¹ Sur le rapport de tension entre *genus grande* et *genus tenue*, et la dynamique des extrêmes qu'utilise Horace, cf. BITTO G. (2012) : p. 429.

⁴² Une aposiopèse franche et soudaine achève la troisième ode du livre III : elle se fonde, d'après les caractérisations du poète lui-même, sur une hiérarchie de réception, une distinction entre le genre sublime de l'épopée qui relate les affrontements entre les dieux, et le genre soi-disant léger et frivole de la Muse horatienne ; à cette opposition hypertextuelle se superpose une opposition religieuse entre la sphère des hommes et la sphère divine, puisque du vers 18 au vers 68, Horace fait parler au style direct Junon en tant que divinité tutélaire des Argiens en guerre contre Troie. Le vers 69, en asyndète, pointe brusquement l'attention du lecteur sur l'inconvenance générique d'Horace ; nous sortons brutalement de la pure fiction pour une parenthèse métapoétique : la Muse est interpellée pour la rappeler à l'ordre défini par les limites thématiques et stylistiques du genre qui est le sien (symbolisé par la *iocosa lyra*). Les admonestations que le poète lance à son inspiration, ne s'adressant par ce détour qu'à lui-même, lui fournissent un alibi tardif pour ce qui précède (*hoc*) et le disculpe un peu de son effronterie littéraire, de son opiniâtreté (*peruicax*). Mais cette mise au silence finale n'empêche aucunement les dix-sept strophes où Horace a bien rapporté les entretiens des dieux (*referre sermones deorum*). Si nous retrouvons ici une forme de préterition rétrospective comme en 2.1, Horace introduit une modification de taille : la préterition n'est ici pas traitée de façon brachylogique ; ce n'est pas un sommaire ou une énumération allusive de personnages ou de faits célèbres, mais un long discours direct de Junon plein d'un mélange de fascination et de menaces envers les descendants romains de Troie. Ce soliloque s'étire sur treize strophes et s'achève par une prophétie comminatoire sur la possible résurgence de Troie. Dans cette ode, Horace ne fait donc pas que toucher du doigt le genre sublime de l'épopée, il n'hésite pas à nouer intimement le destin de Troie à celui de Rome dans une vaste fresque mêlant la légende à l'histoire.

La *recusatio* se base ici encore sur l'idée de convenance générique (*conueniet*) et sur l'antithèse entre les thématiques élevées et graves (*sermones deorum / magna*) et le génie badin et léger qu'Horace prétend s'attribuer (*modis paruis*). Ce que le poète se reproche, au regard des critères de réception qui seraient ceux de la hiérarchie littéraire des genres établis, c'est la transgression

Examinons d'abord plus en détail l'*Ode* 1.6, qui offre, nous semble-t-il, deux procédés de prétériorité sous couvert d'impuissance, à travers d'abord le refus de chanter les succès guerriers du général romain Agrippa et à travers ensuite sa délégation au poète Varius. Horace prétend, dans les deuxième et troisième strophes, ne pas vouloir aborder deux types de thèmes : les sujets militaires (les victoires d'Agrippa évoquées dans la première strophe et rappelées par l'anaphorique *haec*) et les sujets mythologiques (Achille, l'*Odyssée*, Thyeste, mentionnés dans la deuxième strophe). Bien que le poète allègue son incapacité poétique (v. 9 : *tenuis* ; v. 12 : *culpa ingenii*), les vers 5 à 8 accumulent trois références mythologiques dans un complément d'objet direct qui s'étend sur la strophe entière. Le verbe *conamur* placé en relief par un enjambement inter-strophique vient brutalement mettre un terme à cette énumération. Le motif de la faiblesse poétique est en outre étayé par une excuse fondée sur l'adéquation convenable entre fond et forme : la Muse du poète est pacifique (v. 10 : *inbellisque lyrae*), ce qui l'empêche (v. 10 : *uetat*) de s'essayer à l'éloge martial d'Agrippa et de César et au traitement épique de l'actualité. Au vers 2, l'expression *Maeonii carminis alite* est un marqueur générique qui fait référence à Homère. Mais avant même l'apparent rejet de la charge de *laudator* épique des deuxième et troisième strophes, la délégation de cette tâche solennelle à un poète de substitution (v. 1 : *scriberis Varius*) a dès l'entame du poème évoqué sous la forme d'un programme les *dicenda* historiques bientôt récusés. P. Hamon résume parfaitement la situation : cette « contradiction entre une impuissance à dénommer et un luxe de nominations subséquentes » signale en effet l'ironie d'une prétériorité⁴³.

En termes de délégation du compliment, le poète ne va cependant pas s'arrêter là : la quatrième strophe constitue une sorte d'appel à candidature réclamant un auteur idéal pour célébrer (v. 13-14 : *quis... digne scripserit*) un certain nombre de personnages mythiques qu'Horace mentionne allusivement : cette énumération programmatique est pourtant une façon, mêlant fiction et histoire, d'instaurer une analogie entre deux grands héros grecs (Achille et Ulysse) et le général latin ; le poète peut ainsi rendre hommage à la puissance de Rome tout en prétendant ne pas toucher à ces sujets (v. 5-9 : *nos... neque haec dicere... conamur*). De même, Thyeste fait référence à une œuvre éponyme de Varius. En première lecture, la dévalorisation explicite du dire poétique horatien rehausse le mérite des actes et des paroles des *laudandi* Agrippa et Varius.

Dans l'*Ode* 2.1, l'énumération des sujets abordés par Asinius Pollion⁴⁴ est construite sur une antéposition du complément d'objet direct (le verbe *tractas* est

qu'il vient d'effectuer en faisant parler Junon sur un mode mineur et réducteur (*tenuare*) : la terminologie montre qu'il s'agit d'un conflit entre la forme métrique et stylistique de son ode (*modis*) et le contenu, les paroles d'un dieu. La transition entre discours direct et discours métapoétique, mimétisme et diégétisme, avec le dénivellement énonciatif soudain qu'elle implique, est également une façon tout à fait pindarique d'achever le poème : après un *crescendo* dramaturgique où la tension atteint son acmé, une fin rapide en rupture avec les vers précédents permet de rester sur une impression de sublime nuancée par un bémol auctorial ; le lecteur avisé ne saurait être dupe des remontrances finales qu'Horace s'adresse ludiquement, car elles reproduisent un stylème lyrique davantage qu'elles n'expriment le remords du poète trop hardi.

⁴³ HAMON P. (1993) : p. 122.

⁴⁴ Cf. NÉRAUDAU J.-P. (1983).

rejeté au vers 7) qui rappelle l'inversion syntaxique similaire de 1.6 (complément d'objet direct + *conamur*). Cette liste rappelle également le procédé d'évocation allusif, panoramique et programmatique que le poète utilise lorsqu'il veut parler de quelque chose sans s'y attarder ou sans paraître s'y appesantir. Il s'agit ici de politique (v. 10-11 : *publicas res*) et de la guerre civile (v. 1 : *motum... ciuicum*). Dans la troisième strophe, Horace incite en effet Pollion à délaisser la tragédie pour achever son récit historique de la guerre entre César et Pompée, et évoque élogieusement ses dons d'orateur judiciaire et ses triomphes guerriers dans la quatrième strophe. Ce sont à vrai dire des exhortations étonnantes : si Horace lui-même se refuse à aborder un genre poétique qui lui est peu familier, il n'hésite pas ici à pousser Pollion vers un genre qui n'est pas le sien tout en vantant ses mérites dans les domaines qui ont fait son succès.

Mais Horace ne va pas s'arrêter à ce conseil surprenant : les cinq strophes suivantes vont énumérer les différents sujets de Pollion en nous projetant dans le futur de leur publication. Malgré l'avertissement des vers 5-8 dans lesquels le poète rappelle le danger de traiter à nouveau des guerres civiles, le *iam nunc* (« Voilà que déjà... ») du vers 17 marque le début d'une anticipation enthousiaste du travail de son ami poète. L'énonciation en seconde personne (v. 18 : *perstringis auris*, « tu fais retentir à nos oreilles »), nous met à la place d'un auditeur de Pollion pour entendre l'essor de son inspiration épique et permet à Horace de changer de registre poétique sans encourir de reproches. Ainsi Horace donne-t-il libre cours à son envie d'évoquer les guerres et les héros historiques de Rome. La quadruple répétition de *iam* (v. 17, 18, 19, 21) montre autant l'impatience du poète qu'elle lui permet de se livrer en toute impunité à un exercice de transgression générique à travers la voix d'un autre. Cette « prosopopée anticipative » énonce tout ce que l'auteur ne peut décentement énoncer en personne. La position de spectateur passif et hésitant que se donne le poète latin au vers 21 paraît également quelque peu ironique (*audire... uideor*, « il me semble entendre »), alors qu'évidemment Horace est seul maître de son poème. La polarisation énonciative hétérogène de ce texte, jouant sur un « je » décentré en « tu », participe d'une tactique de dissimulation de toute tentative d'imitation. Cette diversion permet à l'auteur de parler des événements et des personnages historiques en employant l'amplification épique lisible dans les hyperboles géographiques décrivant l'étendue des conflits dans les huitième et neuvième strophes. En outre, une série de questions rhétoriques de plus en plus serrées à partir du vers 29 condamnent avec pathétique le carnage fraternel des guerres civiles en créant un rythme angoissant en *crescendo* jusqu'au vers 36 où l'indignation parvient à son acmé.

Pendant, le vers 37 débutant la dernière strophe produit une rupture soudaine avec le récit funeste et le blâme sévère qui ont précédé⁴⁵. Après l'audacieuse prétérition des dernières strophes qui, en évoquant l'œuvre à venir de Pollion, ont embrassé le registre épique prétendument refusé, Horace oppose désormais, par un dénivellement soudain du cadre énonciatif, une *recusatio* où il admoneste sa Muse de ne pas changer de genre et de ne pas s'adonner au chant

⁴⁵ Cf. FRAENKEL E. (1957) : p. 239.

funèbre : la « nénie de Céos » est un marqueur générique qui fait référence aux thrènes du lyrique grec Simonide de Céos. En aparté, il incite cette Muse, dédoublement de lui-même, à revenir à un genre plus léger (v. 40 : *quaere modos leuiore plectro*). Cette *recusatio* rétrospective peut paraître superflue tant Horace avait pris de précautions pour qu'on ne lui reproche pas de passer d'un registre à l'autre. Elle vise surtout à ménager un effet dramatique : après l'évocation des horreurs de la guerre civile, il fallait ménager ce *diminuendo*, qui, par une rupture soudaine de ton et de niveau énonciatif, clôt le poème sur une dernière impression à la fois intense et paradoxale. Tout en laissant résonner à l'esprit une sévère condamnation morale, cette clausule est ouverte sur les œuvres moins graves. Enfin, sur le plan intertextuel, le procédé d'embrayage soudain du récit au discours métapoétique de l'auteur est une caractéristique récurrente des épînicies de Pindare.

Les passages étudiés ici se caractérisent par une scénographie centrée comme chez Pindare autour de la *persona* du *poeta laborans*, du poète artisan : le *nos*, répété en tête de strophe aux vers 5 et 17 de l'*Ode* 1.6, renvoie aux choix de composition consciemment opérés par l'auteur. On retrouve également une rupture soudaine avec ce qui précède sous la forme d'une négation du dire (1.6.5-9 : *neque... nec... nec... nec... conamur* ; 2.1.37-38 : *sed ne... retractes...*), et la présence de la Muse comme contrepoint critique (1.6.10 : *Musa potens uetat* ; 2.1.37 : *Musa procax* ; 3.3.70 : *quo, Musa, tendis ?*). À la scission lexicale et énonciative s'ajoute une rupture dans la composition rythmique en 2.1 et 3.3, où c'est l'ultime strophe qui contient la répudiation. De même, le poète latin va avancer des excuses souvent similaires : son manque de génie (1.6.12 : *culpa ingenii*) et la disproportion supposée entre son dire et son sujet (1.6.9 : *tenuēs grandia* ; 3.3.72 : *magna modis tenuare paruis*) ; les verbes péjoratifs comme *deterere* (1.6.9) ou *tenuare* (3.3.72) font écho à *λαλάγει*, « murmure » (Pi. *O.* 9.40) ou *καύχαια*, « vantardise » (*I.* 5.51). Une différence est notable cependant : Pindare garde à l'esprit à la fois les contraintes inhérentes à l'exercice de l'éloge et les conditions pragmatiques de sa performance (dont le souci de captiver l'attention des auditeurs est le meilleur exemple⁴⁶), tandis qu'Horace a pour horizon des conventions de réception qui ont perdu leur aspect événementiel pour devenir des codes culturels institués non par la pratique, mais par la critique. Voilà en effet que l'impuissance poétique sert à jouer avec des genres défendus par la tradition parce que relevant d'un registre de style plus élevé ou d'une thématique trop grandiose pour l'*Aeolium carmen*. Selon D. Voisin, « le motif de la *recusatio* sert à défendre les genres nouveaux, élégiaque, lyrique, satirique, épistolaire, non contre l'impérialisme politique, mais contre l'impérialisme des genres reconnus et prestigieux du passé, épopée et tragédie⁴⁷ ». Nous aimerions montrer que pour le cas du lyrisme horatien il convient de nuancer ce constat : la défense des genres nouveaux nous semble aussi importante que l'imitation détournée des genres anciens.

⁴⁶ Pindare s'inquiète de l'ennui du public en *P.* 8.29 (*κόρος*), *N.* 7.52 (*κόρον*) et *N.* 10.20 (*κόρος*).

⁴⁷ VOISIN D. (2002) : p. 355.

Si l'hommage aux contemporains à travers une rhétorique contrastive de l'éloge se retrouve en effet de Pindare à Horace, le poète latin se différencie surtout du Thébain par la fonction mimétique de ces mises en scène de l'impuissance. Expliquons-nous : quand Horace prétend ne pas pouvoir aborder certains sujets relevant d'un style plus haut que celui qu'il a choisi, comme la matière épique, ou quand il déclare un auteur hors d'atteinte et inimitable, comme Pindare, il ne manque jamais de formuler de biais ce qu'il se refuse ostensiblement à dire : l'impuissance se révèle n'être qu'un prétexte pour traiter en toute impunité des thèmes ou employer des styles que les conventions lui interdisent. Comment plus subtilement aborder un genre défendu qu'en ébauchant en 1.6 ce qu'un substitut devrait faire, ou qu'en évoquant en 2.1 et 4.2 ce qu'il prévoit d'entendre par une **prosopopée anticipative** de l'œuvre à venir ? L'impuissance, qu'elle prenne pour motif une incapacité technique ou un devoir générique, permet à Horace de jouer avec des limites qu'il institue lui-même⁴⁸ : par l'incursion du *decorum* dans des admonestations à sa Muse comme chez Pindare⁴⁹, mais aussi dans ses écrits plus théoriques comme l'*Ars poetica*⁵⁰. Les prescriptions de non-transgression des frontières génériques sont contournées de manière ludique par des reniements trop humbles pour être sincères ou des délégations à des poètes à qui Horace donne trop d'instructions pour que son infériorité ne soit pas feinte. Ainsi peut-on penser que le Latin, après avoir voué à l'échec tout poète qui tenterait d'imiter Pindare en 4.2, n'hésite pas à imiter son style dans la description enthousiaste de son œuvre et dans les consignes adressées à son *Ersatzmann* Iulle Antoine.

Sur le plan du contenu, les vers 1-27 de l'Ode 4.2 constituent en effet à la fois une *recusatio* de l'ambition d'imiter Pindare, une description imagée du style du poète thébain, une mention de ses thèmes favoris, et un éloge des dons exceptionnels du génie grec. Le contre-exemple d'Icare, personnage symbolisant une audace outreucidante châtiée par les dieux, montre que pour Horace, tenter de rivaliser avec le poète grec relève d'une entreprise insensée qui ne peut qu'échouer. Une rupture intervient au vers 27 avec l'introduction de l'autoportrait (*ego*) à première vue dévalorisant d'Horace (v. 27-33). À l'image sublime du cygne dircéen répond sur le mode mineur (*paruus*) l'image plus modeste de l'abeille du Matinus. Horace semble se soumettre à une hiérarchie des genres qui place la poésie légère et familière de l'*Aeolium carmen* en infériorité par rapport à la poésie grave et profonde pratiquée par le Thébain. On peut cependant apercevoir dans l'ode, nous semble-t-il, deux effets de prétérition. D'abord Horace, lorsqu'il décrit l'art pindarique en termes élogieux, emploie un langage élevé, hyperbolique et sophistiqué : la strophe sapphique est ainsi dilatée par une période d'une longueur et d'une complexité étonnantes sur

⁴⁸ Le lexique porte la trace de cette orthodoxie esthétique : Hor. *Carm.* 1.6.10 : *uetat* ; 1.6.14 : *digne* ; 2.1.37 : *Musa procax* ; 3.3.69 : *conueniet* ; 3.3.70 : *peruicax* (*Musa*).

⁴⁹ Hor. *Carm.* 1.6.10 : *Musa potens uetat* ; 2.1.36-37 : *Musa procax* ; 3.3.70 : *quo, Musa, tendis ?*

⁵⁰ Hor. *Ars* 92 : *singula quaeque locum teneant sortita decentem* (« Que chaque genre garde la place qui lui convient et qui lui fut allouée ») ; cf. *Epist.* 1.3, où Horace traite des trois types d'appropriation du génie grec : il décrit deux contre-modèles, Titius le « pindariste grandiloquent » (v. 6-14) et Celsius l'« imitateur scolaire » (v. 15-20), et un modèle idéal : Florus « l'émule pertinent » (v. 20-25).

cinq strophes (v. 5-24). On notera entre autres les balancements symétriques (v. 10 : *seu* ; v. 13 : *seu* ; v. 17 : *siue* ; v. 21 : *-ue*), les digressions des subordonnées (v. 14 : *per quos* ; v. 26 : *quotiens*), l'extrême solennité permise par l'adjectif verbal latin dans l'expression *laurea donandus Apollinari* (v. 9). On notera aussi la tournure emphatique de la relative des vers 17-18 : *quos Elea domum reducit / palma caelestis pugilemue equomue / dicit*) et la grandeur exemplaire des références mythologiques (v. 15 : les Centaures ; v. 16 : la Chimère). La comparaison frappante avec un élément naturel (v. 5 : *monte decurrens uelut amnis*) trouve un écho chez Pindare qui décrit lui-même son art comme une flamme ardente (*O.* 9.34)⁵¹. Un comparatif « pindarisant » comme *centum potiore signis* (v. 19) fait enfin allusion au début de la *Néméenne* 5⁵². P. Steinmetz a en outre repéré dans cette ode plusieurs traits pindariques dans la liberté métrique et la disposition⁵³. En somme, ce style superbe n'est pas sans faire penser à Pindare lui-même. Faut-il y voir un hommage ou de l'ironie ? Horace porte au pinacle un autre poète censé être inimitable en imitant certains traits de son style, prouvant par là-même qu'il n'est aucunement le poète inférieur qu'il prétend être : cette contradiction entre une auto-dévalorisation et la forme noble et recherchée de son énoncé participerait d'une écriture « de biais » qui fait diversion et permet au poète de mieux se faire l'émule d'un modèle.

Le second procédé de prétérition est fréquent chez Horace : il s'agit d'une délégation de l'éloge de César à Iullus Antonius, fils de Marc Antoine, à qui le poète lyrique confie la tâche de célébrer le retour de l'empereur de la campagne du Rhin contre les Germains (14 av. J.-C.). Mais il ne fait pas que conférer à cet autre poète le titre de *laudator* officiel, il va lui donner des consignes et décrire le triomphe qui s'annonce : aux vers 33 et 41, l'anaphore de *concines*, futur qui peut être interprété comme performatif dans la perspective d'une prétérition, ouvre une énonciation en seconde personne par laquelle Horace se désiste pour mieux emprunter la voix de celui à qui il vient de céder la parole : cette nouvelle « prosopopée anticipative » (strophes 9 et 10) lui permet d'ébaucher l'éloge de César pourtant refusé. En 2.1.17-24, la « prosopopée » de Pollion par anticipation de son œuvre (v. 18 : *iam... perstringis auris*) relevait déjà du même procédé. Or, si les strophes 9-11 de l'*Ode* 4.2 constituent bien une prétérition programmatique de ce que doit chanter Iullus Antonius pour commémorer le retour de César, le vers 45 est hautement ironique (*si quid loquar audiendum*, « si ce que je dis est digne d'être écouté »), car sous cette humilité de façade, par trop exagérée tout au long du poème pour ne pas être feinte⁵⁴, il ne faut pas oublier qu'Horace vient de parler à la place de cet autre poète comme si c'était ce dernier qu'il jugeait en réalité moins digne d'être entendu⁵⁵.

⁵¹ Pi. *O.* 9.34 : μαλεραῖς ἐπιφλέγων ἀοιδαῖς.

⁵² Pi. *N.* 5.1-2 : οὐκ ἀνδριαντοποιός εἰμ', ὅστ' ἐλίνυσοντά μ' ἐργάζεσθαι ἀγάλματ' ἐπ' αὐτᾶς βαθμίδος / ἔσταότ'.

⁵³ STEINMETZ P. (2000) : p. 265-266.

⁵⁴ Cf. VOISIN D. (2002) : p. 361 : « L'humilité de l'auteur des *Odes* était donc feinte. »

⁵⁵ Sur l'ironie de la modestie horatienne, cf. STEINMETZ P. (2000) : p. 260 ; voir aussi n. 18 = FRAENKEL E. (1957) : p. 435 : « The element of exaggeration inherent in any act of εἰρονομία is

Enfin, la fin de l'ode anticipe le moment d'une performance chantée (v. 47 : *canam*) lors de la cérémonie de triomphe attendue. Ainsi la simulation rituelle finale inscrit la fiction poétique au cœur de la vie civique et religieuse de Rome à travers la description animée des festivités publiques du triomphe, qui prend la forme d'une hypotypose. L'auteur latin renoue alors avec la dimension extratextuelle fondamentale de la lyrique grecque, particulièrement chorale. S'il fallait garder un exemple frappant de la présentification du cadre social de sa réception, nous proposerions le tout début de la *Neuvième Néméenne*⁵⁶. Même si le triomphe romain n'implique pas la récitation de l'ode, l'évocation vivante d'une commémoration publique prouve qu'Horace entretient une certaine fascination pour la dimension performative des événements culturels tels que l'épénicie, dont le triomphe ou les jeux séculaires devaient lui apparaître *mutatis mutandis* comme les manifestations sociales les plus proches.

Pour l'une ou l'autre de ces similitudes, le paradoxe de l'imitation dans un poème qui prétend se refuser à imiter est souligné par plusieurs commentateurs, anciennement par exemple chez A. Thill : « Aussi cet éloge est-il un cas très intéressant d'*imitatio* dans les vers mêmes où il refuse l'*aemulatio* de Pindare⁵⁷ », et récemment par exemple chez G. Bitto : « ... den paradoxen Sachverhalt [...], dass sich Horaz' Pindaraemulatio in einer Auswahlimitatio vollzieht⁵⁸ ».

L'*Ode* 4.2 est fondée sur la valeur à la fois éthique et esthétique de la modération, mais il faut aussi voir à la base de cette récusation un principe callimachéen. La tentation pindarique est assouvie sur le mode sinon frustrant, du moins ambivalent, de l'allusion et du programme, traitement typiquement callimachéen, et cette hybridation de l'esthétique pindarique et de l'esthétique callimachéenne est effectuée sans pour autant renier l'attachement au lyrisme « mineur » : « In der Verbindung von Pindarischem und Kallimacheischem gelingt eine Annäherung an das *genus sublime*, ohne die Grenzen des *Aeolium carmen* zu sprengen⁵⁹ ». Le pseudo-aveu d'une impuissance poétique dissimule d'habiles transgressions génériques où se mêlent en une nouvelle harmonie la métrique éolienne, le style pindarique et la concision hellénistique. G. Bitto parle ainsi d'un poème « in Form eines 'kallimacheisierten' Pindar⁶⁰ » et A. Thill affirme que « l'influence de Callimaque a fait contrepoids à celle de Pindare⁶¹ ». Ces jeux d'émulation avec les canons historiques contribuent enfin mieux que des prescriptions abstraites à créer des sentiments d'appartenance générique vis-à-vis du patrimoine littéraire grec⁶².

increased to almost fantastic dimensions in Horace's reply to Iullus. He magnifies the peril arising from an attempt to write after Pindar's fashion as greatly as he minimizes his own ability. »

⁵⁶ Pi. N. 9.1-3 : Κωμάσομεν παρ' Απόλλωνος Σικυώνοθε, Μοῖσαι, / τὰν νεοκτίσταν ἐς Αἴτναν, ἔνθ' ἀναπεπταμένοι ξείνων νενίκανται θύραι, / ὄλβιον ἐς Χρομίου δῶμ' ; voir aussi le tout début de la *Huitième Isthmique*. Horace aussi fait de nombreuses références pratiques à la voix et aux instruments de musique qui accompagnent les réjouissances : *Carm.* 4.15.30 : *Lydis tibiis*, cf. Pi. O. 5.19 : Λυδίοις ἐν αὐλοῖς ; *Carm.* 4.3.17 : *testudinis aureae*, cf. Pi. P. 1.1 : Χρυσέα φόρμυγξ.

⁵⁷ THILL A. (1979) : p. 216.

⁵⁸ BITTO G. (2012) : p. 423.

⁵⁹ BITTO G. (2012) : p. 426.

⁶⁰ BITTO G. (2012) : p. 424.

⁶¹ THILL A. (1979) : p. 217.

⁶² Hor. *Carm.* 1.6.2 : *Maeonii carminis alite* renvoie à la matière épique d'Homère ; 2.1.38 : *Ceae neniae* renvoie aux thrènes de Simonide de Céos.

La *praeteritio* qui accompagne comme son ombre la *recusatio* paraît ainsi constituer un instrument crucial au service de l'intégration et de la transformation des archétypes grecs dans un contexte latin : la tournure paradoxale de ce procédé permet de synthétiser la nécessité générique de la répétition et un souci constant de variation originale⁶³. R. Igel, dans la conclusion de son travail consacré à cette figure chez Horace, souligne sa « januskopfige Natur⁶⁴ » : « éloquente impuissance », elle est autant un acte d'indépendance créative de l'auteur qu'un écart révélant/recréant les normes esthétiques d'une époque et d'une société déterminées.

D'un point de vue extratextuel, la prétérition constitue en outre un véritable acte de sociabilité, relevant d'une forme raffinée de politesse entre mécène et artiste, entre commanditaire et exécutant, à travers les compliments adressés **non seulement** aux *laudandi*, mais aussi **aux** collègues artistes : **en elle se cristallise** sans doute moins un sentiment identitaire de corporation quasi professionnelle, avec en sourdine des rivalités potentielles, qu'un élan de moins en moins hésitant pour mettre la poésie au service d'une politique. L'hommage sert à promouvoir un ensemble de valeurs de classe dans la mesure où l'autorité du *poeta doctus* génère une forte empathie élitiste : la connaissance des conventions littéraires et du patrimoine grec sert de moyen de discrimination sociale, en accord avec la *persona* de poète ennemi du vulgaire que se donne Horace, et en accord également avec le goût pour l'érudition hellénistique de Mécène et d'Auguste. On se souviendra **en outre** de l'un des adages favoris de l'empereur, repris dans l'*Ode* 3.2 (v. 25-26) : *est et fideli tuta silentio / merces*, « Il est aussi une récompense assurée au silence fidèle » ; même s'il s'agit d'un emprunt à Simonide (fr. 582 Page), il y a cependant une source possible chez Pindare, au vers 18 de la *Cinquième Néméenne* : καὶ τὸ σιγᾶν πολλάκις ἐστὶ σοφώτατον ἀνθρώπων νοῆσαι, « le silence est souvent chez les hommes le choix le plus sage ». Dire à demi-mot participe d'une stratégie parénétiq ue voilée qui évite de déplaire au puissant pour mieux le guider.

Mais la figure a aussi une utilité dans l'économie du poème : elle permet notamment d'équilibrer les tensions génériques entre deux traditions, comme l'épique d'un côté et le lyrisme amoureux et symposiaque de l'autre dans l'*Ode* 1.6⁶⁵. Plus pratiquement encore, elle permet de passer d'une séquence badine à une séquence plus grave, ou de clore le poème sur une tonalité choisie : elle contribue ainsi grandement à la modulation des cadences rythmiques avec des effets de rupture et une dynamique de contrepoint. D'abord opérateur architectural qui permet l'embrayage et le débrayage de niveaux énonciatifs, elle est aussi une figure de style qui réussit le tour de force d'associer l'énergie du propos (*uigor*) à la variation de la forme (*poikilia*).

La prétérition a enfin un certain impact illocutoire : en supposant à la fois que le lecteur a conscience de la hiérarchie instituée des genres et a une

⁶³ Cf. GRIMAL P. (1978) : p. 29-30.

⁶⁴ IGEL R. (2008).

⁶⁵ Au vers 17 de l'*Ode* 1.6, on notera la transition ironique du terme *proelia*.

connaissance a priori du *decorum* littéraire, notamment l'adéquation entre forme et fond, la prétérition noue immédiatement un lien de complicité entre auteur et lecteur. La double entente du procédé oblige à une certaine gymnastique herméneutique pour être comprise convenablement : elle implique donc le lecteur dans un acte d'interprétation déclenché et nourri par l'ambiguïté du propos, censé éveiller sa curiosité et soutenir son attention. Pragmatiquement, la valeur illocutoire directe d'une *recusatio* serait par exemple promissive : l'auteur jure qu'il ne parlera pas de quelque chose, par incapacité ou parce qu'il n'en faut pas parler ; mais cette valeur illocutoire apparente est déçue par la réalité du texte qui accumule au contraire les éléments refusés. Parmi les indices laissés par Horace de cette « ironie générique⁶⁶ », la plus étonnante est en effet la longueur anormale de la mention des thèmes récusés, ou comment s'étendre sur ce qu'on veut soi-disant taire⁶⁷.

Le ludisme⁶⁸ apparaît donc comme la clef du fonctionnement herméneutique de la mise en scène lyrique de l'impuissance : décalage entre discours propre et discours figuré, décalage entre le contenu du discours et la forme de celui-ci, tous ces procédés ont en commun un brouillage du sens réel par un message de façade ou un cadre d'énonciation apparent. Tous ces jeux de chausse-trappe de l'identité auctoriale, qui s'évanouit pour mieux se réincarner ailleurs ou se diffracter dans une polyphonie ambivalente, participent à l'implication du lecteur dans l'émergence d'un sens caché, suggéré à l'interprétation par cette « seconde voix silencieuse » dont parle O. Ducrot dans *Le dire et le dit*⁶⁹.

Mais si chez le *poeta doctus* le ludisme de la prétérition se base en effet sur un savoir partagé avec le destinataire/public/lecteur, où peut-on au juste trouver ces conventions définissant la norme de la réception et de l'appréciation littéraires en vigueur au temps d'Horace ?

D'abord au cours du I^{er} siècle av. J.-C., dans la théorisation rhétorique, base de l'éducation de l'homme libre à Rome : on trouve par exemple trace de la distinction des trois styles, élevé, moyen et simple, dès 86-82 av. J.-C. dans la *Rhétorique à Herennius* (4.11) ; elle est reprise par Cicéron dans le *De oratore* (3.177, 199, 212) et dans le *Démosthène* de Denys d'Halicarnasse (§ 1-3). La distinction des trois styles se superpose plus ou moins à la division horatienne

⁶⁶ Comment ne pas souligner l'ambivalence sémantique du verbe *retractes* en Hor. *Carm.* 2.1.38 : le sens de « remaniement » ou encore de « nouveau traitement » correspond à l'imitation à laquelle se refuse le poète, mais le sens plus moderne de « rétractation », c'est-à-dire le fait de se retirer d'un engagement, peut aussi convenir : la polysémie du terme, hésitant entre retraire et renoncer, correspond bien à la double entente d'une récusation horatienne.

⁶⁷ Hor. *Carm.* 1.6 : trois strophes ; 2.1.1-8 et 17-24, soit environ quatre strophes ; tout le discours direct de Junon, soit presque treize strophes entières en 3.3 ; les vingt-deux vers qui décrivent les sujets et le style de Pindare en 4.2 ; après la récusation initiale, tout le reste de l'*Ode* 4.15 pourrait être considéré comme une prétérition faisant l'éloge des accomplissements de César Auguste, soit sept strophes.

⁶⁸ Pour un approfondissement de la notion de jeu littéraire, cf. GENETTE G. (1982) : p. 558-559. L'auteur y analyse le plaisir intertextuel entre lucidité (sérieux) et « ludicité » (jeu). Voir aussi, pour une réflexion sur la notion de « feintise ludique partagée », SCHAEFFER J.-M. (1999) : p. 146-147.

⁶⁹ DUCROT O. (1984) : p. 216-217.

entre d'un côté l'*Aeolium carmen* qui développerait un style simple ou moyen, et l'épopée homérique et le lyrisme choral de Pindare qui appartiendraient au style élevé.

Outre l'influence pédagogique directe de la technique oratoire, il faut aussi envisager une autre piste dans le cas précis de l'intertexte pindarique, celle des commentaires et des scholies des œuvres du Thébain, qui expliquent ses poèmes, comme l'a montré récemment G. Bitto, à la lumière des catégories rhétoriques⁷⁰. Plus généralement, les classements éditoriaux et l'exégèse des *Lyrici uates* archaïques opérés par les érudits alexandrins ont guidé l'intérêt d'Horace pour la théorie littéraire et ont laissé une trace sous-jacente décisive dans son appréhension et sa représentation des modèles grecs⁷¹.

Conséquence de cette connaissance du patrimoine poétique passée au crible de plusieurs influences interprétatives, il faut finalement chercher une codification des attitudes de réception chez le poète lui-même, dans son activité critique et réflexive, premièrement au cœur même de son œuvre, dans des poèmes qui comme ici jouent plus ou moins implicitement de ces codes, et secondement dans ses écrits plus théoriques comme l'*Art poétique* (ou *Épître aux Pisons*), dans lequel le poète se fait prescripteur et enseigne qu'à chaque genre correspond une métrique et un style adéquats : c'est l'idée de *πρέπον*, de convenance générique qui se manifeste ici, avec l'institution de règles d'écriture permettant l'identification de types de texte, d'où résulte la présence de marqueurs génériques. Horace dans sa pratique poétique se montrerait donc moins conservateur que l'Horace théoricien des conventions littéraires, puisque il ne pose de limites que pour mieux les franchir. Les horizons structurels et hiérarchiques des genres⁷² sont ainsi transformés sitôt posés grâce aux ressources antilogiques de la prétérition qui apparaît comme la synthèse de la dialectique polygénérique des *Odes* : parant d'avance à tout reproche, la figure met l'auteur dans une situation d'impunité qui va l'autoriser à transgresser les codes garantissant le *decorum*, par une hybridation entre métrique légère et contenu grave. Dans le cas précis de l'intertextualité pindarique⁷³, la *praeteritio* contourne de manière ludique l'interdit d'imitation édicté par l'auteur lui-même comme un alibi, afin d'offrir une émulation, certes allusive et programmatique, du style élevé de l'éloge épiniqique, et ceci, suprême ironie, dans la façon même de décrire l'inatteignable poésie pindarique.

Pour conclure, on peut s'imaginer l'impact illocutoire des défaillances pindariques : le spectateur se sentira sans nul doute interpellé par les soi-disant aveux d'impuissance de l'auteur ; la participation herméneutique de l'auditeur se trouve ainsi requise et nous avons là, loin de mettre en défaut le poète dans son

⁷⁰ Cf. BITTO G. (2012) : p. 388 : « In der Pindarerklärung, so wie sie uns die Scholien bieten, zeigt sich, was auch allgemein für die antike Literaturkritik oft beobachtet worden ist, eine stark rhetorisch orientierte Vorgehensweise. »

⁷¹ Cf. HARVEY A. E. (1955). Voir aussi CALAME C. (1998).

⁷² Cf. BOURDIEU P. (1998) : p. 382-383 : la hiérarchie des genres y est décrite comme l'un des « principaux facteurs déterminants des pratiques de production et de réception des œuvres ».

⁷³ Si l'*Ode* 4.2 relève d'une imitation détournée, les *Odes* 4.4, 4.14 et 4.15 relèvent d'une imitation explicite.

habileté poétique, une remarquable stratégie pragmatique d'implication immersive du destinataire de l'ode par une accroche originale de son attention. L'impuissance participe paradoxalement de ce qu'Austin appelle « *felicity* » dans la communication⁷⁴, condition de succès résidant dans un faire comprendre qui dépasse le contenu purement sémantique du message et la stricte référentialité. Le mécanisme relève plutôt du jeu de langage de Wittgenstein⁷⁵ au sens où la situation de communication engage les interlocuteurs à une redéfinition des règles de compréhension mutuelle et où ce tâtonnement intellectuel, autant source de confusion que de plaisir, est le principal intérêt de l'échange. L'ambiguïté déstabilisante de la prétérition peut se comparer en termes de stimulation interprétative aux effets de l'arsenal déictique déployé dans les épinicies⁷⁶.

Dans une mise en scène posthume du pouvoir poétique, Horace montre Alcée et Sappho aux Enfers qui charment grâce à la beauté de leur chant les monstres mythiques⁷⁷ : faut-il y voir le signe d'un repli de la voix dans l'imaginaire pur et autonome ? L'absence d'une performance publique de l'ode n'a pourtant nullement contraint Horace à laisser tomber tout ce qui relevait de la cohérence du texte avec une actualisation publique multi-sémiotique dans un acte de communication global⁷⁸. Ces simulations pragmatiques expriment sûrement la nostalgie d'une culture chaude, c'est-à-dire d'un rapport entre poésie et société où le pouvoir poétique trouvait en un événement communautaire le terrain immédiat de son exercice⁷⁹. L'épinicie telle que nous la connaissons ne vaut qu'en vue de son intégration à l'acte commémoratif qu'elle préfigure structurellement ; une feintise de la performance à venir relèverait donc d'une *mimesis praxeos* bien différente de celle, entièrement fictive, décrite par Aristote : il s'agit d'une représentation de l'*energeia* même de la parole publique, une imitation de l'acte d'imitation.

L. E. Rossi remarque que les références récurrentes au contexte d'une prestation musicale du *carmen* sont paradoxalement trop présentes pour ne pas être des subterfuges littéraires : ces « musical antiquities » ressortissent d'une « *mimesis of a musical event* »⁸⁰. Le cas des instruments connus sous le nom de plectre et de lyre est toutefois révélateur du fait que les indices d'une performance extratextuelle sont devenus des indices d'intertextualité en perdant leur dimension pragmatique⁸¹ : ainsi dans notre corpus, le qualificatif *leuiore*

⁷⁴ AUSTIN J. L. (1962) : p. 14-15 et *passim*.

⁷⁵ WITTGENSTEIN L. (2004) : § 23 et *passim*.

⁷⁶ Sur la *deixis* pindarique comme « sophisticated and powerful tool of involvement », cf. BONIFAZI A. (2004) : p. 412 : « Pindar is less interested in his audience's ability to identify x or y than in what he wants to do by indicating x or y. His ambiguity is always intentional, even in deictic utterances. »

⁷⁷ Hor. *Carm.* 2.13.33-40.

⁷⁸ Hor. *Carm.* 4.2.50-52 ; 4.15.25-32 ; cf. 4.6 pour le poète en *chorodidaskalos*.

⁷⁹ Cf. DUPONT F. (1994).

⁸⁰ ROSSI L. E. (2009) : p. 363 ; l'auteur déclare par ailleurs qu'Horace avait pleinement conscience de l'adaptation des modèles grecs à un système de communication radicalement différent (p. 358).

⁸¹ On peut considérer ces références à une prestation musicale de l'ode comme une forme de *deixis*, et dire d'elles ce que C. Calame dit de l'évolution des différents usages des déictiques dans l'histoire littéraire antique : « Henceforth, poetic self-referentiality appears entirely limited to *Deixis am Phantasma* and to the possibilities of fictional realization characteristic of that poetic

plectro (Hor. *Carm.* 2.1.40) renvoie au genre du badinage amoureux, *inbellis lyrae* (1.6.10), renvoie à un genre opposé à l'épique, *iocosae lyrae* (3.3.69) renvoie à un genre léger qui ne traite pas des entretiens divins, et *maiore poeta plectro* (4.2.33) fait de Iulle Antoine le représentant présumé d'un genre panégyrique guerrier, un *Thebaeum carmen*. Quand A. Barchiesi s'interroge sur le passage d'une poétique du « "live" event » à une poétique du texte, il montre bien les deux dynamiques qui animent la composition des *Odes* : une fascination pour la culture de la performance et l'influence de la culture du livre des Alexandrins⁸². Ce double principe se manifeste avec éclat à travers le thème du pouvoir poétique. Le poète latin a tenté de dépasser ce que nous pourrions appeler le complexe d'Amphion⁸³ en simulant, malgré la disparition d'un contexte institutionnel propice, le pouvoir direct du rite public, tout autant qu'en inscrivant son œuvre dans la continuité d'une tradition littéraire pérenne transmise par l'écrit⁸⁴.

mode : the fictional becomes "fictive". In turn, stripped of its anchor in the performative dimension of poetic practice, the *demonstratio ad oculos* is placed in the service of a purely rhetorical *ἐνάργεια*, as is the case in most kinds of modern poetry, but as is also true of Homeric narrative poetry, however "archaic" it may be ». Pour cette dernière raison, C. Calame défend d'accorder trop d'importance explicative au passage de l'oral à l'écrit : CALAME C. (2004) : p. 442.

⁸² BARCHIESI A. (2009 = 2000¹) : p. 422-423.

⁸³ Selon la légende, Amphion éleva les remparts de Thèbes grâce au seul son de sa flûte et de sa lyre. Nous interprétons cette figure comme le fantasme du dire qui se fait acte, fantasme magique de la parole effective, dont la performance publique du chant rituel est le meilleur *analogon* institutionnel. Au contraire, l'écrit est un réservoir potentiel de pouvoir qui demande à être activé. Cf. Hor. *Ars* 394-396 : *dictus et Amphion, Thebae conditor urbis, / saxa mouere sono testudinis et prece blanda / ducere quo uellet*.

⁸⁴ Je remercie vivement Mme Bénédicte Delignon pour ses commentaires et suggestions.