

Robin GLINATSI

Le traitement de la tragédie dans l'*Épître aux Pisons* d'Horace

Notice biographique

Robin Glinatsis est attaché temporaire d'enseignement et de recherche à l'Université de Lille III, où il achève la préparation d'une thèse intitulée « La place de l'*Épître aux Pisons* dans l'œuvre d'Horace : vers une reconstitution de la poétique horatienne ». Il s'intéresse particulièrement à la poésie augustéenne, à la réflexivité et au métadiscours dans l'ensemble de la poésie latine, ainsi qu'à la pratique et aux croisements des genres que l'on peut y observer.

Résumés

Dans l'*Épître aux Pisons* d'Horace, le drame occupe une place prépondérante, au point que certains philologues ont interprété le texte dans son intégralité comme un manifeste consacré au théâtre romain, dans la perspective du renouvellement littéraire voulu par la propagande augustéenne. Deux genres dramatiques y sont particulièrement mis à l'honneur : la tragédie et le drame satyrique. L'examen de la tragédie dans une œuvre s'offrant *a priori* comme technique s'inscrit dans la tradition aristotélicienne (cf. la *Poétique*). C'est donc à l'aune des développements du Stagirite qu'il convient d'examiner la façon dont Horace aborde le genre.

La tragédie est-elle donc appréhendée par le poète augustéen comme un objet théorique qu'il s'agit de définir avec rigueur ? Nous ne le croyons pas. L'*épître*, nous semble-t-il, traite de la tragédie bien moins sur un mode théorique que sur un mode poétique. Ce traitement échappe au prosaïsme et à la rigidité structurelle des traités conventionnels et vient s'ancrer dans un discours placé sous le signe du mouvement, de l'action, de l'humain, comme en témoigne la place importante accordée aux *personae*. Loin d'être engagé dans un exposé d'ordre strictement technique, le genre tragique se trouve au cœur d'une véritable performance poétique, qui puise à une source inhabituelle, celle des *technai* de la tradition grecque.

In Horace's *Epistle to the Pisos*, drama occupies such a prominent place that some philologists have interpreted the whole text as a manifesto on the Roman theatre, in the perspective of literary renewal desired by the Augustan propaganda. The author mainly focuses upon two dramatic genres: tragedy and satyr play. He studies the tragedy in a work which, at first sight, has a technical aspect, and in doing so, he joins the Aristotelian tradition (see *Poetics*). Therefore we should analyze how Horace deals with the genre in the light of Aristotle's developments.

Is the tragedy considered by the Augustan poet as a theoretical object that he's supposed to define with rigor ? We don't think so. On the contrary, the epistle seems to deal with the tragedy in a poetical way much more than in a theoretical one. This treatment is beyond the prosaic style and the structural rigidity of conventional treatises and is involved in a discourse placed under the sign of movement, action, human sphere, as evidenced by the importance given to the *personae*. Far from being at the heart of a pure technical demonstration, the tragic genre finds its place within a genuine poetic performance that draws on the unusual source of the Greek *technai*.

Mots-clés : Horace, *Épître aux Pisons*, tragédie, tradition aristotélicienne, *technai* grecques, performance poétique, *personae*.

Keywords : Horace, *Epistle to the Pisos*, tragedy, Aristotelian tradition, Greek *technai*, poetic performance, *personae*.

Sommaire

1. Caractérisation du texte horatien et de son « modèle » aristotélicien : la place de la tragédie dans deux écrits de nature différente	4
2. Une affaire de polarité	11
3. La prééminence des <i>personae</i>	16
Bibliographie.....	21

Il est une hypothèse selon laquelle l'épître qu'Horace adresse aux Pisons accorderait une place centrale au drame, car elle serait engagée dans un processus augustéen de rénovation du théâtre à Rome¹. Comme en témoigne nettement l'*Énéide* virgilienne, souvent perçue comme le manifeste littéraire en acte de l'époque, ce processus repose sur la volonté d'intégrer les éléments canoniques de la tradition poétique grecque tout en les remodelant et en les adaptant au champ de la littérature latine du I^{er} siècle av. J.-C., avec l'ambition à peine dissimulée de surpasser le ou les modèles convoqués. Ainsi, de même que Virgile se mesure naturellement aux poèmes homériques lorsqu'il forme le dessein de composer une épopée narrant les origines et la fondation de l'*Vrbs*, de même, si l'on se focalise désormais sur la sphère de la théorie poétique, Horace s'inspire directement des traités aristotéliens, et en particulier de la *Poétique*, qui trouve l'essentiel de sa matière dans le théâtre grec du V^e siècle av. J.-C., pour élaborer un ouvrage de facture normative majoritairement consacré aux genres dramatiques.

Si donc on accrédite l'hypothèse formulée en amont, il est clair que le poète de Venouse, dans son « *Ars poetica* », aurait réservé de longs développements à la tragédie précisément parce que son prédécesseur grec en a fait un paradigme théorique par l'intermédiaire duquel il a exprimé et illustré sa conception générale de la poésie². Mais qu'en est-il réellement du genre tragique dans l'*Épître aux Pisons* ? Y joue-t-il véritablement le même rôle que dans le traité du Stagirite, y possède-t-il le même rayonnement, y est-il décrit selon les mêmes modalités ? Son traitement procède-t-il simplement d'une transposition, ou tout au plus d'un léger remaniement des positions aristotéliennes dans le but de satisfaire les attentes liées à la conjoncture littéraire romaine, ou, au contraire, se distingue-t-il sensiblement du modèle offert par Aristote, et si oui, en quoi ? Pour répondre à ces questions, nous tâcherons tout d'abord de porter quelques éclairages sur le contexte culturel entourant les deux œuvres, dont nous examinerons par ailleurs la nature afin de déterminer les procédés qu'elles sont respectivement amenées à mobiliser ; nous invitant à faire usage de la *Poétique* aristotélienne comme d'un texte témoin, une telle détermination facilitera sans

¹ Cette hypothèse est défendue par D. Lanternari (1974, p. 175), qui, sans nier la spécificité du texte horatien, demeure convaincue que l'*Épître aux Pisons* s'inscrit dans le cadre général du renouvellement littéraire voulu par la propagande augustéenne.

² Selon D. Lanternari (*ibid.*), Horace s'associe à la conception aristotélienne selon laquelle la tragédie constitue la forme poétique la plus parfaite, dans la mesure où elle ne correspond à rien d'autre qu'à du « mythe dramatisé » (on sait l'importance aux yeux d'Aristote de la notion de μῦθος, grossièrement rendue ici par le terme « mythe »).

nul doute notre tentative de caractérisation de la fonction qu'Horace attribue à la tragédie dans le cours de son épître. Pour définir au mieux cette fonction, nous nous efforcerons dans un deuxième temps d'y évaluer le degré de polarité du genre tragique, d'estimer son influence sur le discours horatien, toujours par le recours à la comparaison avec le traité d'Aristote. Nous essaierons finalement de mettre en évidence la singularité du texte latin en considérant l'intérêt que le poète augustéen manifeste à l'endroit des caractères, des *personae*, conçus comme le point focal à partir duquel il déploie son propos (ou plutôt ses propos) sur la tragédie.

1. Caractérisation du texte horatien et de son « modèle » aristotélicien : la place de la tragédie dans deux écrits de nature différente

On ne saurait douter de l'inscription de l'*Épître aux Pisons* dans la tradition théorique amorcée par les travaux du Stagirite. On retrouve en effet dans l'œuvre latine plusieurs objets que le penseur grec soumet à l'analyse dans la *Poétique*, notamment les trois grands genres de la comédie, de la tragédie et de l'épopée, qu'Horace, nous le verrons, intègre à son texte selon des modalités de traitement spécifiques. Ajoutons que le poète augustéen puise à la source d'autres ouvrages théoriques de son illustre prédécesseur pour constituer la matière de son épître³. Il ne semble donc guère possible d'occulter le substrat aristotélicien qui y sous-tend une portion importante du discours⁴. Pour ce qui concerne la tragédie en propre, l'influence d'Aristote se lit surtout dans l'intérêt horatien pour son histoire et son développement, ainsi que dans l'attachement à la formation des caractères et dans la reprise de certaines caractéristiques formelles inhérentes à tout drame digne de ce nom⁵.

³ Le passage de l'épître qu'Horace consacre aux âges de la vie dans l'optique d'une caractérisation des personnages au théâtre (v. 156-178) apparaît comme un emprunt manifeste aux paragraphes 12 à 14 de la *Rhétorique*, à cette différence près que le poète latin distingue quatre âges, alors qu'Aristote n'en mentionne que trois.

⁴ L'autorité d'Aristote s'applique essentiellement à la partie de l'épître qui, s'étendant *grosso modo* des vers 1 à 250 et représentant ainsi la première moitié du texte, long de 476 vers, a été qualifiée par plusieurs exégètes modernes de « grecque », par opposition à la partie « latine », qui en constituerait la seconde moitié (voir à ce sujet HERING 1979, p. 79). D. A. Russell (1981, p. 46) affirme que l'examen de cette première partie trahit la réception d'« un héritage aristotélicien » (« an Aristotelian legacy »), perceptible dans le choix des objets engagés dans le discours.

⁵ Voir RUSSELL, *ibid.*

Cela dit, on s'est beaucoup interrogé sur l'importance attribuée à la tragédie dans un ouvrage qui, considéré comme technique, est composé à une période où le genre tragique ne paraît pas jouir d'une faveur particulière, et ce malgré l'existence de témoignages certifiant l'écriture et la représentation de chefs-d'œuvre en ce domaine au cours du I^{er} siècle av. J.-C.⁶ L'histoire littéraire nous a effectivement montré que les auteurs d'arts poétiques ont toujours eu pour usage d'appliquer les règles et les préceptes qu'ils énonçaient aux formes littéraires majoritairement adoptées à leur époque. Ainsi Aristote lui-même, instigateur de la τέχνη ποιητική, se réfère-t-il à la tragédie non seulement parce qu'elle se prête parfaitement à la conception qu'il se fait de la poésie, mais aussi parce qu'elle occupe encore une position centrale dans le paysage de la création poétique contemporaine ; les pièces d'Eschyle, de Sophocle et d'Euripide, bien qu'elles précèdent les travaux du Stagirite de plusieurs décennies, exercent toujours un puissant rayonnement au IV^e siècle av. J.-C., au point qu'elles sont entraînées dans un véritable processus de canonisation⁷. Horace, pour sa part, semble donc déroger à cette convention en créant un certain décalage entre les objets théoriques qu'il choisit de traiter et les orientations poétiques de son temps, axées sur la pratique de genres mineurs tels que l'élégie ou la poésie lyrique, à laquelle il s'est adonné et dont l'absence dans l'*Épître aux Pisons* ne laisse pas de surprendre⁸. On a tenté de résoudre ce problème d'adéquation avec la conjoncture littéraire en avançant l'idée que le poète latin se focaliserait en grande partie sur la tragédie précisément parce que le fils aîné de Pison, principal récepteur du discours, se serait intéressé de près à ce genre et se serait même essayé

⁶ Le siècle d'Horace compte ainsi quelques illustres tragédiens, tels qu'Asinius Pollion, dont Virgile salue le talent en le comparant à Sophocle, Varius, dont le *Thyeste* rencontre un immense succès au point qu'Auguste gratifie son auteur d'un million de sesterces, ou Ovide, dont la *Médée* semble également avoir goûté à une certaine gloire (voir BARDON 1956, p. 23, 30 et 48). Néanmoins, le recensement opéré par H. Bardon n'indique aucune prédominance du genre tragique dans le panorama littéraire de la Rome du I^{er} siècle av. J.-C.

⁷ Il est évident qu'Aristote lui-même participe grandement à ce processus.

⁸ D'après K. Latte (1925, p. 13), plusieurs passages de l'*Épître aux Pisons* traduisent néanmoins un attachement horatien aux préoccupations littéraires actuelles, notamment aux débats qui animent les cercles d'érudits de l'époque, comme celui qu'ouvrent les *obtrectatores Vergilii*, les détracteurs de Virgile, indignés par les libertés lexicales que le poète a pu prendre, dans l'*Énéide* surtout. Ce sont les vers 53 à 58 de l'épître qui font référence à ce débat, déjà en vigueur à la période hellénistique (voir le commentaire qu'A. Kiessling et R. Heinze (1961, p. 299) donnent de ces vers). K. Latte avance que le texte horatien est en fait le théâtre d'un jeu d'influences mutuelles entre tradition et modernité. Cette dualité s'exprime, nous allons le voir, par l'évocation conjointe de la tragédie classique du V^e siècle av. J.-C. et du drame satyrique, forme dramatique qui ne possède pas de place attitrée dans la classification traditionnelle des genres et qui se trouve au centre d'une virulente controverse au moment où Horace rédige son épître.

à l'écriture de pièces tragiques, comme le prétend le Pseudo-Acron dans ses scolies⁹. Selon cette hypothèse, qui suggère qu'Horace s'est peut-être vu confier la correction des travaux dudit Pison, la fonction de l'épître, résolument tournée, à cet égard, vers l'*hic et nunc* de la Rome augustéenne, serait donc d'inculquer à un tragédien néophyte les rouages de la composition dramaturgique et de le prémunir contre les écueils auxquels elle expose¹⁰. Tout cela ne demeure néanmoins que purement conjectural, dans la mesure où l'identité de ces Pisons n'a toujours pas été établie de façon sûre, malgré les diverses tentatives de la critique contemporaine¹¹.

C'est surtout dans le cadre strictement textuel que naissent les principales discordances entre le traitement aristotélicien et le traitement horatien de la tragédie. Bien que l'œuvre du poète de Venouse ait été rapidement et presque unanimement assimilée à une *ars poetica* au moins jusqu'au XVIII^e siècle, sa comparaison avec la *Poétique* d'Aristote tend à montrer qu'il s'agit là d'une assimilation pour le moins abusive. Lorsqu'il concentre son attention sur le genre de la tragédie, l'ouvrage grec respecte en effet scrupuleusement les codes scripturaux relatifs au traité technique¹². Il commence par décrire avec la plus grande neutralité l'objet du développement à suivre : Ἔστιν οὖν τραγωδία μίμησις πράξεως σπουδαίας καὶ τελείας, μέγεθος ἐχούσης, ἡδυσμένῳ λόγῳ, χωρὶς ἐκάστῳ τῶν εἰδῶν ἐν τοῖς μορίοις, δρώντων καὶ οὐ δι' ἀπαγγελίας, δι' ἐλέου καὶ φόβου περαίνουσα τὴν τῶν τοιούτων παθημάτων κάθαρσιν¹³ ; c'est l'étape liminaire de la définition. Il procède ensuite à la διαίρεσις, c'est-à-dire à la distinction des différentes parties (μέρη) de l'objet traité :

⁹ Voir à ce sujet BOISSIER 1898, p. 6. C. Guillen (1970, p. 200), lui, renoue avec la notion de tradition critique pour expliquer la prééminence de la tragédie dans l'*Épître aux Pisons* : celle-ci procède, selon lui, d'une conscience transcendante de la continuité des normes littéraires, qui perdure d'une époque à l'autre. Aussi le concept de tragédie, grâce à son appartenance à un système relayé par les érudits alexandrins et solidement ancré dans l'esprit des hommes de lettres romains, demeure-t-il prégnant, même en un temps où le genre tragique lui-même n'est pas spécialement mis à l'honneur.

¹⁰ Telle est l'opinion de R. S. Kilpatrick (1990, p. 53), qui pointe l'apparition, durant le Principat, d'un léger engouement pour l'écriture dramatique. Le chercheur américain est convaincu que l'insistance d'Horace sur la nécessité du labeur, de l'*ars* doit être mise en relation avec sa volonté d'éduquer le fils aîné de son ami, de le former à l'art de la composition théâtrale.

¹¹ À la fin de son article consacré aux Pisons, R. Syme (1980, p. 341), après avoir éprouvé les différentes solutions offertes par les témoignages antiques, conclut à l'impossibilité de déterminer avec précision l'identité de ces hommes auxquels Horace s'adresse dans son épître.

¹² C'est d'ailleurs Aristote lui-même qui instigue un bon nombre de ces codes (pour une énumération exhaustive des traits scripturaux inhérents au traité, voir FUHRMANN 1960, p. 7).

¹³ « La tragédie est donc l'imitation d'une action noble et achevée, ayant une certaine étendue, dans un langage relevé d'assaisonnements, dont chaque espèce est utilisée séparément selon les parties de l'œuvre ; cette imitation est exécutée par des personnages agissant et n'utilise pas le récit, et, par le biais de la pitié et de la crainte, elle opère l'épuration des émotions de ce genre. » (*Poét.*, 1449b).

Ἀνάγκη οὖν πάσης τραγωδίας μέρη εἶναι ἔξ, καθ' ἃ ποιά τις ἐστὶν ἡ τραγωδία · ταῦτα δ' ἐστὶ μῦθος καὶ ἦθη καὶ λέξεις καὶ διάνοια καὶ ὄψις καὶ μελοποιία¹⁴, qu'il hiérarchise et expose par ordre d'importance, élaborant un système parfaitement clos et délimité, prêt à se déployer avec rigueur et méthode. Comme il le fait dans chacune de ses études, le Stagirite se pose ici en observateur attentif et discipliné : il a longuement considéré les pièces des trois grands tragiques¹⁵ et délivre les fruits de ses observations en un discours articulé selon une logique de type juxtapositif¹⁶. Conformément à ses habitudes analytiques, c'est donc d'un examen empirique qu'il fait jaillir la norme. De fait, soumettant la tragédie au principe du λόγος, Aristote, sur le modèle conceptuel du rapport des parties avec le tout, la décrit comme une combinaison homogène de divers éléments qui assument une fonction bien précise dans l'ensemble auquel ils appartiennent ; et si le moindre de ces éléments vient à être supprimé ou déplacé, la cohérence et l'existence même du tout s'en trouveront subverties¹⁷. Le penseur grec, en inscrivant la tragédie dans un canevas minutieusement ordonné, qui détermine la forme même de son discours, ménage donc une sorte de mimétisme entre sa conception de l'objet étudié et la structure du texte au sein duquel il l'expose.

Nous allons voir que le traitement horatien de la tragédie donne également naissance à un mimétisme de ce genre, mais selon des modalités radicalement différentes. Tâchons tout d'abord de caractériser les spécificités formelles de ce traitement, à l'aune de ce que nous avons pu observer dans le Περὶ ποιητικῆς. Il est clair que dans l'*Épître aux Pisons*, Horace occulte la plupart des conventions scripturales inhérentes au traité. De fait, les développements consacrés à la tragédie ne s'insèrent pas dans un discours progressant de façon logique et rigoureuse depuis son commencement. Au contraire, en vertu de cette

¹⁴ « Nécessairement donc, la tragédie dans sa totalité comporte six parties qui font qu'elle est telle ou telle : ce sont l'intrigue, les caractères, l'expression, la pensée, le spectacle et la composition du chant. » (*Poét.*, 1450a).

¹⁵ Voir KOMMERELL 1957, p. 55, qui manifeste sa conscience de l'écart séparant l'*Épître aux Pisons* de la *Poétique* : à la différence de son précédent grec, qui ne laisse apparaître aucune trace d'une relation dialogique entre un destinataire et son destinataire, l'œuvre latine possède une dimension didactique flagrante, conditionnée par sa propre nature épistolaire (à ce sujet, voir aussi HELD 1995, p. 1, qui reprend en partie la position de M. Kommerell).

¹⁶ D'un point de vue structurel, le discours aristotélicien se dote en effet d'outils lexicaux destinés à marquer de façon explicite les différents mouvements de son cheminement. Outre les adverbes ordinaux δεύτερον, τρίτον, τέταρτον (« deuxièmement », « troisièmement », « quatrièmement » ; voir *Poét.*, 1450b), des expressions stéréotypées telles que διωρισμένων τούτων (« ces choses ayant été définies ») ou ἐκ τῶν εἰρημένων (« à partir de ce qui a été dit ») signifient clairement la concaténation des idées, révélant que le propos d'Aristote se fonde sur une technique de progression par inférences.

¹⁷ Voir GELLERICH 1988, p. 4-5.

esthétique du coq-à-l'âne que l'épître affectionne particulièrement¹⁸, ils sont introduits de manière abrupte, comme glissés au milieu d'autres unités textuelles vouées à diverses préoccupations thématiques¹⁹. Ils participent donc d'une présentation nécessairement lacunaire du genre tragique, rompant avec le souci d'exhaustivité cher à la pensée

¹⁸ Voir à ce sujet SAINT-DENIS 1963.

¹⁹ Le passage de l'épître couvrant les vers 275 à 284 constitue un exemple éloquent :

*Ignotum tragicæ genus inuenisse Camenæ
dicitur et plaustis uexisse poemata Thespis
quæ canerent agerentque peruncti faecibus ora.
Post hunc personæ pallæque repertor honestæ
Aeschylus et modicis instruit pulpita tignis
et docuit magnumque loqui nitique coturno.
Successit uetus his comoedia, non sine multa
laude ; sed in uitium libertas excidit et uim
dignam lege regi ; lex est accepta chorusque
turpiter obtulit sublato iure notandi.*

(« On ignorait encore, dit la tradition, le genre de la Camène tragique quand Thespis le découvrit et promena sur des chariots ses poèmes que chantaient et jouaient des acteurs au visage barbouillé de lie. Ensuite Eschyle, inventeur du masque et de la robe d'apparat, dressa une estrade sur de petits étais, enseigna à parler d'une voix puissante et à monter sur le cothurne. Après eux parut la comédie ancienne, non sans beaucoup d'applaudissement ; mais la liberté y tomba dans l'excès et dans des violences méritant la répression de la loi : une loi fut approuvée, et le chœur eut la honte de se taire, s'étant vu retirer le droit de nuire. ») Il est effectivement précédé de la fameuse injonction *Vos exemplaria Graeca / nocturna uersate manu, uersate diurna* (« pour vous, allant aux modèles, il faut que le jour, il faut que la nuit votre main les tourne et les retourne », v. 268-269), ainsi que de la fustigation des « rythmes » et des « plaisanteries » de Plaute (*At uestri proaui Plautinos et numeros et / laudauere sales, nimium patienter utrumque, / ne dicam stulte, mirati, si modo ego et uos / scimus inurbanum lepidio seponere dicto / legitimumque sonum digitis callemus et aure*, « On me dira que vos aïeux ont vanté chez Plaute et les rythmes et les plaisanteries ; mais, pour les uns et pour les autres, leur admiration a eu trop de complaisance, pour ne pas dire de déraison, si seulement nous savons, vous et moi, distinguer une grossièreté d'un mot spirituel et reconnaître avec les doigts et l'oreille une cadence normale », v. 270-274). Rien ne semble donc annoncer les vers cités qui s'attachent notamment aux origines historiques de la tragédie (et de la comédie ancienne) ; du reste, ces vers paraissent eux-mêmes en décalage thématique avec le passage suivant, qui, sans la moindre transition, déplace à nouveau la perspective pour retrouver l'idée de l'imitation des modèles grecs, cette fois dans l'optique d'une émancipation du théâtre latin, et qui débouche de manière tout à fait inattendue sur l'exigence du *labor limæ* :

*Nil intemptatum nostri liquere poetæ,
nec minimum meruere decus uestigia Graeca
ausi deserere et celebrare domestica facta,
uel qui praetextas uel qui docuere togatas.
Nec uirtute foret clarisue potentius armis
quam lingua Latium, si non offenderet unum
quemque poetarum limæ labor et mora. Vos, o
Pompilius sanguis, carmen reprehendite quod non
multa dies et multa litura coercuit atque
praeseptum deciens non castigauit ad unguem.*

(« Il n'est rien que les poètes de chez nous n'aient tenté ; et leur mérite n'a pas été le moins grand lorsque, osant abandonner les traces des Grecs et célébrer des événements nationaux, ils ont mis en scène des personnages sous la prétexte ou sous la toge. Le Latium ne serait pas moins puissant par la langue que par la vaillance ou par la gloire des armes si, pour tous nos poètes, le travail lent de la lime n'était la pierre d'achoppement. O vous, sang de Pompilius, blâmez le poème que de longs jours, que de multiples ratures n'ont pas élagué, n'ont point poli à dix reprises, jusqu'à défier l'ongle le mieux coupé. ») L'agencement paratactique de l'*Épître aux Pisons* a incité plusieurs critiques allemands tels qu'O. Immisch ou F. Klingner à parler de « gleitende Übergänge », de « glissements » pour désigner le mode de progression du discours horatien (voir WASZINK 1968, p. 400-401).

aristotélicienne. Ainsi s'est-on grandement étonné que les notions de κάθαρσις et d'ἄμαρτία, ainsi que l'ἑλέος et le φόβος, les deux ressorts tragiques d'après Aristote, soient omis dans un texte souvent perçu comme la pure et simple réécriture de la *Poétique* grecque²⁰. Le passage de l'épître pourvu des accents théoriques les plus marqués dans le cadre de la présentation de la tragédie est sans nul doute celui qui s'étend des vers 179 à 201²¹ :

Aut agitur res in scaenis aut acta refertur.
Segnius inritant animos demissa per aurem
quam quae sunt oculis subiecta fidelibus et quae
ipse sibi tradit spectator ; non tamen intus
digna geri promes in scaenam multaque tolles
ex oculis, quae mox narret facundia praesens.
Ne pueros coram populo Medea trucidet,
aut humana palam coquat exta nefarius Atreus,
aut in auem Procne uertatur, Cadmus in anguem.
Quodcumque ostendis mihi sic, incredulus odi.
Neue minor neu sit quinto productior actu
fabula, quae posci uolt et spectanda reponi ;
nec deus intersit, nisi dignus uindice nodus
inciderit ; nec quarta loqui persona laboret.
Actoris partis chorus officiumque uirile
defendat, neu quid medios intercinat actus,
quod non proposito conducat et haereat apte.
Ille bonis faueatque et consilietur amice
et regat iratos et amet peccare timentis ;
ille dapes laudet mensae breuis, ille salubrem
iustitiam legesque et apertis otia portis ;
ille tegat commissa deosque precetur et oret,
*ut redeat miseris, abeat Fortuna superbis*²².

²⁰ Il s'agit là d'une conviction défendue en particulier par certains commentateurs italiens de la Renaissance, comme G. Fabrini.

²¹ C. O. Brink (1971, p. 245) affirme qu'après un développement de facture descriptive sur les caractères, ces vers introduisent un changement de ton, revêtant les accents de la prescription.

²² « Ou l'action se passe sur la scène, ou on la raconte quand elle est accomplie. L'esprit est moins vivement touché de ce qui lui est transmis par l'oreille que des tableaux offerts au rapport fidèle des yeux et perçus sans

Horace y condense en effet plusieurs règles de composition dramaturgique touchant autant aux modes d'exposition de la trame, avec l'évocation de ce que les théoriciens français du XVII^e siècle notamment appelleront la vraisemblance et la bienséance et avec la mention du *deus ex machina* et du chœur, assimilé à un acteur à part entière, qu'à l'organisation pratique de la pièce, qui doit être dotée de cinq actes²³ et ne faire parler que trois personnages. Si l'on compare ce passage à la *Poétique* d'Aristote et à la méthode discursive qu'elle promet, le traitement horatien de la tragédie se révèle ici profondément anarchique. Alors que l'espace référentiel des vers étudiés correspond de toute évidence à celui du genre tragique, comme en témoigne la présence de l'infanticide Médée et de « l'abominable Atrée », la tragédie (ou l'un de ses dérivés lexicaux) n'y est jamais citée nommément. Par ailleurs, les éléments intégrés au propos semblent avoir été choisis de manière totalement arbitraire et sont disposés les uns à la suite des autres sans qu'aucune articulation logique ne vienne les relier à un ensemble cohérent ; de ce fait, il devient extrêmement difficile de discerner avec clarté les divers mouvements du passage, caractérisés du reste par une brièveté déconcertante²⁴. Horace, s'écartant de la méthodologie instiguée par le Stagirite, refuse donc d'inclure la tragédie dans un système minutieusement élaboré et de structurer son discours en conséquence. L'une des différences majeures entre les traitements respectifs accordés à la tragédie au sein du *Περὶ ποιητικῆς* et de l'*Epistola ad Pisones* réside en fait dans la polarité que celle-ci exerce dans chacune des deux œuvres.

intermédiaire par le spectateur. Il est des actes, toutefois, bons à se passer derrière la scène et qu'on n'y produira point ; il est bien des choses qu'on écartera des yeux pour en confier ensuite le récit à l'éloquence d'un témoin. Que Médée n'égorge pas ses enfants devant le public, que l'abominable Atrée ne fasse pas cuire devant tous des chairs humaines, qu'on ne voie point Procné se changeant en oiseau ou Cadmus en serpent. Tout ce que vous me montrez de cette sorte ne m'inspire qu'incrédulité et révolte. Une longueur de cinq actes, ni plus ni moins, c'est la mesure d'une pièce qui veut être réclamée et remise sur le théâtre. Qu'un dieu n'intervienne pas, à moins qu'il ne se présente un nœud digne d'un pareil libérateur. Et qu'un quatrième personnage ne s'évertue point à parler. Le chœur doit soutenir le rôle d'un acteur et avoir sa fonction personnelle. Qu'il ne chante dans les entr'actes rien qui ne soit utile au sujet et ne s'y adapte étroitement. A lui de prendre le parti des bons et de donner les conseils d'un ami, de modérer ceux qui s'emportent et d'aimer ceux qui ont la crainte de faillir ; à lui de vanter les mets d'une table frugale, les bienfaits de la justice et des lois, la paix qui ouvre la porte des villes ; à lui de garder les confidences, d'implorer les dieux et de les prier de ramener la Fortune vers les malheureux, en l'éloignant des superbes. »

²³ Il convient de signaler que la règle des cinq actes ne provient pas d'Aristote, mais des Alexandrins, et qu'elle est introduite à Rome par Varron. Ce genre d'entorse à la tradition aristotélicienne invite H. Nettleship (1883, p. 48) à accorder la primauté à Néoptolème de Parion dans la détermination des sources de l'*Épître aux Pisones*.

²⁴ Voir en particulier les vers 189 à 192, dont F. Villeneuve fait un paragraphe « autonome » dans son édition de l'*Épître aux Pisones* (voir *supra*, p. 9).

2. Une affaire de polarité

Dans la *Poétique*, la tragédie occupe une position centrale, au sens propre comme au sens figuré, puisque c'est sur elle que porte le plus long développement, précisément situé au milieu de l'ouvrage, entre des remarques introductives livrant une définition générale de l'art poétique et une partie consacrée en propre à l'épopée²⁵. Elle apparaît donc comme le grand pôle conceptuel que mobilise Aristote pour dire et illustrer sa conception de la *ποίησις*. De fait, elle se trouve engagée dans un dispositif de rapprochement binaire²⁶, qui l'associe tantôt à la comédie, dans la perspective d'une hiérarchie des genres théâtraux : Ἐπεὶ δὲ μιμοῦνται οἱ μιμούμενοι πράττοντας, ἀνάγκη δὲ τούτους ἢ σπουδαίους ἢ φαύλους εἶναι (...), ἥτοι βελτίονας ἢ καθ' ἡμᾶς <μιμοῦνται> ἢ χείρονας ἢ καὶ τοιούτους, ὥσπερ οἱ γραφεῖς (...). Δῆλον δὲ ὅτι καὶ τῶν λεχθεισῶν ἐκάστη μιμήσεων ἕξει ταύτας τὰς διαφορὰς καὶ ἔσται ἑτέρα τῷ ἑτέρα μιμεῖσθαι τοῦτον τὸν τρόπον. (...) Ἐν δὲ τῇ αὐτῇ διαφορᾷ καὶ ἡ τραγωδία πρὸς τὴν κωμωδίαν διέστηκεν · ἡ μὲν γὰρ χείρους ἡ δὲ βελτίους μιμεῖσθαι βούλεται τῶν νῦν²⁷, tantôt à l'épopée, dont elle partage l'élévation : Ἡ μὲν οὖν ἐποποιία τῇ τραγωδίᾳ μέχρι μὲν τοῦ μετὰ μέτρου μίμησις εἶναι σπουδαίων ἠκολούθησεν · τῷ δὲ τὸ μέτρον ἀπλοῦν ἔχειν καὶ ἀπαγγελίαν εἶναι, ταύτῃ διαφέρουσιν. Ἔτι δὲ τῷ μήκει · ἡ μὲν <γὰρ> ὅτι μάλιστα πειρᾶται ὑπὸ μίαν περίοδον ἡλίου εἶναι ἢ μικρὸν ἐξαλλάττειν, ἡ δὲ ἐποποιία ἀόριστος τῷ χρόνῳ, καὶ τούτῳ διαφέρει. Καίτοι τὸ πρῶτον ὁμοίως ἐν ταῖς τραγωδίαις τοῦτο ἐποιοῦν καὶ ἐν τοῖς ἔπεσιν. Μέρη δ' ἐστὶ τὰ μὲν ταῦτά, τὰ δὲ ἴδια τῆς τραγωδίας. Διόπερ ὅστις περὶ τραγωδίας οἶδε σπουδαίας καὶ φαύλης, οἶδε καὶ περὶ ἐπῶν · ἃ μὲν γὰρ ἐποποιία ἔχει, ὑπάρχει τῇ τραγωδίᾳ, ἃ δὲ αὐτῇ, οὐ πάντα ἐν τῇ ἐποποιίᾳ²⁸. En réalité, ces deux passages trahissent l'observance

²⁵ Cette remarque ne demeure toutefois valable qu'au regard de l'état du texte aristotélicien tel qu'il nous est parvenu. Nous savons en effet que le texte de la *Poétique* dont nous disposons est lacunaire.

²⁶ Voir GUILLEN 1970, p. 218.

²⁷ « Puisque ceux qui imitent imitent des personnages agissant qui sont forcément ou nobles ou bas (...), il les <imitent> ou meilleurs que nous ou pires ou bien semblables, comme le font les peintres (...). Il est évident que chacune des imitations dont on a parlé aura aussi ces différences et sera autre parce qu'elle imitera des objets autres de la manière dont il vient d'être question. (...) C'est la même différence qui permet de distinguer la tragédie de la comédie : l'une imite des hommes pires, l'autre des hommes meilleurs que les hommes d'aujourd'hui. » (*Poét.*, 1448a).

²⁸ « L'épopée s'apparente à la tragédie en tant qu'elle est une imitation d'hommes nobles à l'aide du mètre, mais elle en diffère en ceci qu'elle utilise uniformément le même mètre et qu'elle est un récit. Une autre différence réside dans la longueur : la tragédie s'efforce le plus possible de tenir dans une seule révolution du soleil ou de ne la dépasser que de peu, alors que l'épopée est sans limite dans le temps ; en ceci donc elles diffèrent. Même si, au

aristotélicienne d'une autre caractéristique du traité technique : la mise au jour des διαφοραί, des différences qui, distinguant les éléments de la démonstration, participent activement à leur désignation²⁹. Ainsi la tragédie, clairement élevée par Aristote au rang de genre paradigmatique, possède-t-elle dans le *Περὶ ποιητικῆς* un rayonnement constant. Elle est placée au cœur du réseau théorique que façonne le Stagirite tout au long de son étude et intervient *ipso facto* dans la caractérisation de la plupart des objets traités³⁰.

Dans l'*Épître aux Pisons*, la donne change. Comme le laissait pressentir l'extrait sur lequel nous nous sommes arrêté tout à l'heure, la tragédie ne bénéficie plus du statut honorifique qu'Aristote lui a conféré. Elle n'est plus désormais que l'une des composantes d'un texte où les pôles conceptuels sont soumis à la fragmentation, à la démultiplication, à l'éparpillement, où aucune fixité théorique n'est assurée. Elle est mêlée à un entrelacs de notions, d'idées qui semblent se livrer une perpétuelle lutte d'influence, mais qui ne se départagent jamais vraiment. Si donc, comme nous l'avons précisé en amont³¹, elle est convoquée en raison de son appartenance à la tradition aristotélicienne et du rôle important qu'elle y joue, elle est ici déchue de sa position privilégiée à la tête du système instauré par le Stagirite, et bien qu'elle affiche une présence assez significative dans le cours de l'épître, elle n'assume plus la fonction de modèle qui lui était dévolue dans la *Poétique*. Prenons, pour étayer notre propos, l'exemple des vers 86 à 106 :

*Discriptas seruire uices operumque colores
cur ego, si nequeo ignoroque, poeta salutor ?
cur nescire pudens praue quam discere malo ?
Versibus exponi tragicis res comica non uult ;
indignatur item priuatis ac prope socco
dignis carminibus narrari cena Thyestae.
Singula quaeque locum teneant sortita decentem.*

début, les poètes en ont usé dans les tragédies tout comme dans les épopées. Quant aux parties, certaines sont communes aux deux, d'autres propres à la tragédie. Ainsi, celui qui sait juger si une tragédie est bonne ou mauvaise saura aussi bien le faire pour l'épopée : car les éléments qui sont contenus dans l'épopée le sont dans la tragédie, mais ceux de la tragédie ne le sont pas tous dans l'épopée. » (*Poét.*, 1449b).

²⁹ Voir FUHRMANN 1960, p. 8.

³⁰ Envisageant la relation entre la tragédie et l'épopée dans la *Poétique*, M. Kommerell (1957, p. 56) est frappé par l'omniprésence de la première dans la partie de l'œuvre vouée à la désignation de la seconde. Il perçoit par conséquent un rapport d'influence nettement à l'avantage de la tragédie, dont la description appelle plus rarement la comparaison avec un autre genre.

³¹ Voir *supra*, p. 3.

*Interdum tamen et uocem comoedia tollit,
 iratusque Chremes tumido delitigat ore ;
 et tragicus plerumque dolet sermone pedestri
 Telephus et Peleus, cum pauper et exul uterque
 proicit ampullas et sesquipedalia uerba,
 si curat cor spectantis tetigisse querella.
 Non satis est pulchra esse poemata ; dulcia sunt
 et, quocumque uolent, animum auditoris agunto.
 Vt ridentibus adrident, ita flentibus adsunt
 humani uoltus ; si uis me flere, dolendum est
 primum ipsi tibi ; tum tua me infortunia laedent,
 Telephe uel Peleu ; male si mandata loqueris,
 aut dormitabo aut ridebo. Tristia maestum
 uoltum uerba decent, iratum plena minarum,
 ludentem lasciua, seuerum seria dictu³².*

Dans ce passage, Horace reprend le procédé aristotélicien consistant à rapprocher deux genres (la comédie et la tragédie, en l'occurrence) en vue d'une détermination mutuelle. La tragédie s'y trouve elle-même bien représentée, que ce soit de manière directe, avec la double utilisation de l'adjectif *tragicus* (v. 89 et 95), ou indirectement, avec la mention du personnage de Thyeste (v. 91). Toutefois, loin de constituer l'axe de la démonstration, elle est subordonnée à l'idée maîtresse de l'extrait, annoncée par le premier vers cité : *Discriptas seruare uices operumque colores* (« respecter le rôle et le ton assignés à chaque œuvre » ; v. 86)³³.

³² « Pourquoi, si je ne puis, faute de talent et de savoir, respecter le rôle et le ton assignés à chaque œuvre, me laisser saluer poète ? Pourquoi, par fausse honte, aimer mieux ignorer qu'étudier ? Un sujet de comédie ne veut pas être développé en vers de tragédie ; de même le festin de Thyeste ne supporte pas d'être raconté en vers bourgeois et dignes, ou peu s'en faut, du brodequin. Que chaque genre garde la place qui lui convient et qui a été son lot. Quelquefois, pourtant, la comédie hausse la voix, et Chrémès en colère enfle la bouche pour gronder ; à son tour, un personnage de tragédie parle souvent dans la douleur un langage qui marche à terre, par exemple Télèphe ou Pélée, quand, pauvres et exilés tous deux, ils rejettent le style ampoulé et les mots d'un pied et demi, s'ils ont souci que l'âme du spectateur soit touchée de leur plainte. Ce n'est pas assez que les poèmes soient beaux : ils doivent encore être pathétiques et conduire à leur gré les sentiments de l'auditeur. Si le rire répond au rire sur le visage des hommes, les larmes aussi y trouvent de la sympathie. Si vous voulez que je pleure, commencez par ressentir vous-mêmes de la douleur : alors, Télèphe, alors, Pélée, vos infortunes me toucheront : mais si vous dites mal le rôle qui vous revient, en ce cas je sommeillerais ou je rirais. Les paroles seront tristes avec un visage affligé, chargées de menaces s'il est irrité, enjouées s'il est riant, sérieuses s'il est grave. »

³³ Précisons que le découpage textuel adopté est celui que préconise F. Villeneuve dans son édition des *Épîtres* d'Horace publiée aux Belles Lettres pour la première fois en 1934. Un tel découpage procède d'un parti pris de lecture, que l'on ne retrouve évidemment pas chez tous les éditeurs. C. O. Brink, par exemple, dans son édition de 1971 qu'il accompagne d'un riche commentaire, propose pour le passage étudié une autre division, qui intègre les

C'est donc le concept de *decorum*, de « convenance » qui, comme le signale notamment la présence du verbe *decere* (v. 106) et de l'adjectif dérivé *decens* (v. 92), régit ici le déploiement et l'orientation du discours et que les exemples conjugués de la tragédie et de la comédie ont pour tâche d'illustrer. Ces dernières sont en effet mobilisées uniquement dans le but de donner une consistance à la formule abstraite *discriptas seruare uices operumque colores*, de lui offrir un champ d'application. Par conséquent, la tragédie, au même titre d'ailleurs que sa consœur comique, n'est plus guère considérée que comme une réserve d'*exempla* dans laquelle l'auteur vient puiser à son gré.

Cette « dépoliarisation » est également liée à la mise en relief par Horace d'un autre genre théâtral : le drame satyrique. Examinons le passage de l'épître qui lui est consacré :

*Carmine qui tragico uilem certauit ob hircum,
mox etiam agrestis Satyros nudauit et asper
incolumi grauitate iocum temptauit eo quod
inlecebris erat et grata nouitate morandus
spectator functusque sacris et potus et exlex.
Verum ita risores, ita commendare dicacis
conueniet Satyros, ita uertere seria ludo,
ne quicumque deus, quicumque adhibebitur heros,
regali conspectus in auro nuper et ostro,
migret in obscuras humili sermone tabernas,
aut, dum uitat humum, nubes et inania captet.
Effutire leuis indigna tragoedia uersus,
ut festis matrona moueri iussa diebus,
intererit Satyris paulum pudibunda proteruis.
Non ego inornata et dominantia nomina solum
uerbaque, Pisones, Satyrorum scriptor amabo,
nec sic enitar tragico differre colori
ut nihil intersit Dauusne loquatur et audax*

vers 86 à 88 dans le paragraphe précédent débutant au vers 73 et qui fait du vers 89 (*uersibus exponi tragicis...*) le premier vers de la nouvelle unité textuelle (BRINK 1971, p. 58).

*Pythias, emuncto lucrata Simone talentum,
an custos famulusque dei Silenus alumni*³⁴.

Le poète latin, suggérant que le drame satyrique est issu de la tragédie, alors qu'Aristote, dans la *Poétique*, semble prétendre le contraire³⁵, accorde ici une place importante à un genre théâtral dont les dramaturges contemporains se sont si peu préoccupés qu'il est difficile de déceler des traces de son existence à Rome (que ce soit avant, pendant ou après le Principat)³⁶. Ce constat est d'autant plus surprenant que le drame satyrique, à la différence de la tragédie, n'a pas joui des faveurs théoriques d'Aristote ; c'est donc aux théoriciens de la période hellénistique qu'Horace, selon toute vraisemblance, emprunte son intérêt pour cette forme dramatique³⁷. Comment expliquer cependant que celle-ci soit mise à l'honneur au point que le poète de Venouse s'imagine en *Satyrorum scriptor* et évoque de ce fait le genre et ses spécificités de manière frontale, et que, dans le même temps, il se dérobe à toute tentative de caractérisation directe de la tragédie, comme

³⁴ « Celui qui disputa avec un poème tragique un bouc de peu de prix, bientôt aussi montra nus sur la scène les agrestes Satyres, et, avec rudesse, mais sans abdiquer sa gravité, il se risqua à la plaisanterie : il fallait en effet des séductions et une agréable nouveauté pour retenir un spectateur revenant des sacrifices, plein de vin et ne connaissant plus de loi. Mais la règle à suivre pour faire bien accueillir les Satyres rieurs, les Satyres insolents, et pour passer du sérieux au plaisant, c'est que le dieu ou le héros mis en scène, quel qu'il soit, vu naguère dans l'éclat de la pourpre et de l'or, ne s'abaisse point par un langage terre à terre jusqu'au niveau des boutiques obscures, et non plus, en évitant de ramper, ne coure après les nuages et le vide. Se répandre en vers badins n'est pas digne de la tragédie, et, pareille à la matrone contrainte de danser aux jours de fête, elle ne se mêlera point sans quelque honte aux Satyres effrontés. Pour moi, Pisons, je ne me contenterai point de parler sans figures, n'employant que le nom et le verbe propres, s'il m'arrive d'écrire des drames satyriques, et je ne m'efforcerai pas de m'écarter du ton de la tragédie au point de ne mettre aucune différence entre le langage de Dave et de l'effrontée Pythias, enrichie du talent qu'elle vient de faire cracher à Simon, et celui de Silène, gardien et serviteur du dieu qu'il a élevé. » (v. 220-239).

³⁵ Καὶ τό τε τῶν ὑποκριτῶν πλῆθος ἐξ ἑνὸς εἰς δύο πρῶτος Αἰσχύλος ἤγαγε, καὶ τὰ τοῦ χοροῦ ἡλάττωσε, καὶ τὸν λόγον πρωταγωνιστὴν παρεσκεύασεν· τρεῖς δὲ καὶ σκηνογραφίαν Σοφοκλῆς. Ἔτι δὲ τὸ μέγεθος· ἐκ μικρῶν μύθων καὶ λέξεως γελοίας, διὰ τὸ ἐκ σατυρικοῦ μεταβαλεῖν, ὅψῃ ἀπεσεμνύνθη... « Et Eschyle, le premier, porta le nombre des acteurs de un à deux ; il diminua la partie du chœur et donna le premier rôle au dialogue ; Sophocle introduisit encore un nouvel acteur ainsi que les décors peints. De plus, du point de vue de l'ampleur, abandonnant les intrigues courtes et l'expression comique liées à son origine satyrique, elle acquit, sur le tard, de la majesté. » (*Poét.*, 1449a). Voir à ce sujet GRIMAL 1968, p. 203-204, qui indique que pour les historiens modernes, la théorie horatienne serait la plus avérée.

³⁶ Selon T. P. Wiseman (1988, p. 1), le drame satyrique *stricto sensu* est resté exclusivement grec, même s'il a pu inspirer des formes théâtrales romaines telles que l'atellane. À ce sujet, voir aussi LATTE 1925, p. 7.

³⁷ A. Rostagni (1930, p. 55) rappelle qu'à l'époque hellénistique, la rhétorique exerce sur la poétique une influence si forte que le dessin conceptuel des genres littéraires vient se conformer à celui des trois styles (bas, moyen, haut) que la doctrine rhétorique antique instaure. Le drame satyrique, adjoint à la tragédie et à la comédie, s'inscrit dans ce cadre (voir également BRINK 1971, p. 274). Il faut toutefois préciser que d'un point de vue historique, il possède des connexions intimes avec le genre tragique, puisqu'au V^e siècle av. J.-C., les dramaturges qui concouraient notamment lors des Grandes Dionysies devaient présenter trois tragédies et un drame satyrique, qui faisaient usage de la même mise en scène, s'adressaient à un même public et puisaient tous les quatre leur sujet dans la mythologie grecque, contrairement à la comédie d'Aristophane (voir SEIDENSTICKER 1989, p. 351).

nous avons pu l'observer ? La réponse à cette question réside, à n'en pas douter, dans la redéfinition du système de valeurs qu'implique la hiérarchie des genres véhiculée par la tradition aristotélicienne. Cette redéfinition n'est explicitement formulée à aucun endroit du corpus horatien, mais trouve son expression dans les nombreux signes d'attachement à la notion de *medium*, parmi lesquels l'ode II, 10 elle-même, qui, fonctionnant à la fois comme un code éthique et un art poétique travesti, énonce le fameux principe de *l'aurea mediocritas*³⁸. L'excellence ne correspond plus au sommet de l'échelle des valeurs et des genres, mais à son milieu. Aussi s'agit-il dorénavant d'atteindre le point situé à équidistance entre deux extrémités implicitement jugées de qualité inférieure. L'application de ce schéma au couple de la tragédie et de la comédie fait ainsi émerger le genre idéal du drame satyrique, qui combine les vertus des formes dramatiques à la croisée desquelles il se trouve³⁹. De fait, il est clair qu'un tel remaniement des repères de la pensée aristotélicienne s'opère, dans *l'Épître aux Pisons*, au détriment de la tragédie, dont le traitement horatien a également pour particularité la mise en avant des *personae*.

3. La prééminence des *personae*

La *Poétique* d'Aristote est émaillée de personnages que le penseur grec convoque afin d'exemplifier un propos abstrait. Sa démarche est sans équivoque : il part systématiquement de l'énoncé théorique et n'insère qu'a posteriori un ou plusieurs *exempla* en recourant la plupart du temps à un outil lexical explicite. C'est ce dont témoigne, parmi bien d'autres, le passage que le Stagiritte dédie au mode d'élaboration des caractères tragiques, qui repose sur le respect de quatre critères fondamentaux, à savoir le choix opportun, la convenance, la

³⁸ C. II, 10, v. 5. A. Deremetz (1995, p. 205) montre que dans l'ode II, 10 comme dans l'ensemble du corpus horatien, les champs de la morale et de la poétique apparaissent constamment comme les « deux faces solidaires d'une seule et même exigence artistique ».

³⁹ J. Plötnick (1979, p. 331-334) est sensible à la proximité conceptuelle du drame satyrique et de la satire, le premier offrant donc une oscillation permanente entre dignité tragique et légèreté comique, la seconde se plaçant entre le ton sérieux de la poésie lyrique et les invectives des *Épodes*. Tous deux sont des *monstra*, mélanges subtils et équilibrés d'éléments hétérogènes. D. Armstrong (1993, p. 208), pour sa part, appréhende le drame satyrique comme l'incarnation du style d'Horace, d'une apparente simplicité, mais en réalité extrêmement difficile à imiter.

ressemblance et la constance⁴⁰ ; après avoir méthodiquement édicté chacun de ces critères, Aristote leur donne une épaisseur référentielle par le biais de contre-exemples, presque tous issus, bien évidemment, de l'univers de la tragédie⁴¹ : Ἔστι δὲ παράδειγμα πονηρίας μὲν ἧθους μὴ ἀναγκαίου οἷον ὁ Μενέλαος ὁ ἐν τῷ Ὀρεστη, τοῦ δὲ ἀπρεποῦς καὶ μὴ ἀρμόττοντος ὃ τε θρῆνος Ὀδυσσέως ἐν τῇ Σκύλλῃ καὶ ἡ τῆς Μελανίππης ῥῆσις, τοῦ δὲ ἀνωμάλου ἡ ἐν Αὐλίδι Ἰφιγένεια · οὐδὲν γὰρ ἔοικεν ἡ ἱκετεύουσα τῇ ὑστέρα⁴². D'une manière générale, l'utilisation aristotélicienne des exemples, distillés au compte-goutte, introduits si et seulement si la démonstration le requiert, se veut donc parfaitement maîtrisée. Participant à la cohérence d'ensemble, elle induit pourtant une supériorité implicite de la théorie pure sur la part d'illustration concrète que comporte le traité. À ce titre, les personnages cités, assujettis en quelque sorte à la progression du raisonnement, y jouent nécessairement un rôle secondaire, comme Ménélas, Ulysse et Iphigénie dans le passage mentionné. Jamais la frontière n'est franchie.

Dans l'*Épître aux Pisons*, l'emprise des *personae* sur le texte se révèle beaucoup plus forte. En effet, les personnages ne sont plus simplement confinés dans les marges du discours théorique, mais tendent désormais à l'envahir, œuvrant de manière active à son déploiement. Ils font partie intégrante des développements menés par Horace et constituent bien souvent l'essentiel de leur substance, comme le prouvent ces quelques vers :

*Aut famam sequere aut sibi conuenientia finge
scriptor. Honoratum si forte reponis Achillem,
impiger, iracundus, inexorabilis, acer
iura neget sibi nata, nihil non arroget armis.
Sit Medea ferox inuictaque, flebilis Ino,
perfidus Ixion, Io uaga, tristis Orestes*⁴³.

⁴⁰ *Poét.*, 1454a. Horace s'inspire assez nettement de ce développement dans les vers de l'*Épître aux Pisons* qui portent sur le façonnement du personnage tragique (v. 119-130) ; il y réitère en particulier les exigences de convenance, de ressemblance et de constance (voir *infra*, n. 43).

⁴¹ Il convient de noter que le *Scylla* dans lequel Ulysse est mis en scène et qu'Aristote prend ici pour exemple ne correspond pas à une tragédie, mais à un dithyrambe dont l'auteur est Timothée de Milet.

⁴² « On peut citer comme exemple de méchanceté non nécessaire du caractère le cas de Ménélas dans Oreste ; pour l'absence de convenance et de conformité, la lamentation d'Ulysse dans *Scylla* et la tirade de Mélanippe ; pour l'inconstance, Iphigénie à Aulis, car Iphigénie suppliante ne ressemble en rien à ce qu'elle est par la suite. » (*Poét.*, *ibid.*).

⁴³ « Suivez, en écrivant, la tradition, ou bien composez des caractères qui se tiennent. S'il vous arrive de remettre au théâtre Achille si souvent célébré, qu'il soit infatigable, irascible, inexorable, ardent, qu'il nie que les lois soient

À une injonction lapidaire engageant le dramaturge à façonner des caractères en conformité avec la tradition ou à faire en sorte, du moins, qu'ils soient « convenables » fait effectivement suite une énumération de *personae* tragiques qui s'emparent rapidement de la conduite du propos et viennent occuper la majeure partie de l'espace textuel mis en exergue. Dans un grand nombre de ses apparitions au sein de l'épître horatienne, la tragédie est ainsi désignée de façon métonymique par des personnages qui lui sont traditionnellement associés, au même titre, d'ailleurs, que la comédie. Ce mode de désignation est particulièrement manifeste dans le passage, déjà cité en amont⁴⁴, qui opère une σύγκρισις de la comédie et de la tragédie ; le poète augustéen met en regard la *res comica* (v. 89) et son pendant tragique, exprimé non pas par la formule attendue *res tragica*, mais par la périphrase *cena Thyestae*, qui, le temps d'un vers, figure la sphère de la tragédie dans son ensemble. Bien plus, les deux genres sont eux-mêmes sujets à une personnification, Horace les faisant s'animer en leur prêtant des réactions toutes humaines : le sujet de comédie « ne veut pas » être exposé en vers de tragédie, la tragédie elle-même, incarnée par Thyeste et son festin macabre, « ne supporte pas » d'être développée en vers légers⁴⁵. Celle-ci est d'ailleurs à nouveau personnifiée dans un extrait de l'épître sur lequel nous nous sommes, une fois encore, déjà penché⁴⁶ : il s'agit des vers 220 à 239 qui, nous l'avons vu, proposent une détermination du drame satyrique, genre intermédiaire entre la comédie et la tragédie. Cette détermination s'élabore, elle aussi, à l'aide de *personae*, identifiant chaque genre avec des caractères qui ont coutume de le peupler : la matrone (contrainte, ici, de danser les jours de fête) pour la tragédie (v. 232), les *proterui Satyri* (« les Satyres effrontés ») pour le drame satyrique (v. 233), Dave, Pythias et Simon pour la comédie (v. 237-238).⁴⁷ Un tel procédé est révélateur de la tendance horatienne à médiatiser le discours par l'image, à supplanter l'εἶδος conceptuel par l'εἶδος visuel, à s'attacher à la mise en scène. C'est précisément dans

faites pour lui et n'adjuge rien qu'aux armes. Que Médée soit farouche et indomptable, Ino plaintive, Ixion perfide, Io vagabonde, Oreste sombre. » (v. 119-124).

⁴⁴ Voir *supra*, p.12-13.

⁴⁵ C. O. Brink (1971, p. 481) note dans ce passage l'interaction du littéral et du métaphorique, du fait et de l'abstraction : « H. once again begins with an antithesis, contrasting sharply the dramatic circumstances of the two genres that are poles apart, comedy and tragedy. The contrast is intensified by the terseness and directness with which it is put: not *res comica* and *res tragica* but *res comica* refusing to be expressed *uersibus tragicis*. Literal and metaphorical, fact and abstraction tend to nourish each other in H.'s imagination. Comedy and tragedy thus become agents possessing a volition of their own. »

⁴⁶ Voir *supra*, p. 14-15.

⁴⁷ E. Oliensis (1998, p. 204) souligne la propension horatienne à assimiler la comédie et la tragédie aux caractères humbles et nobles dont elles sont respectivement habitées.

cette tendance que s'inscrit le récit des origines de la tragédie que fait Horace des vers 275 à 280 :

*Ignotum tragicæ genus inuenisse Camenæ
dicitur et plaustri uexisse poemata Thespis
quæ canerent agerentque peruncti faecibus ora.
Post hunc personæ pallæque repertor honestæ
Aeschylus et modicis instruit pulpita tignis
et docuit magnumque loqui nitique coturno⁴⁸.*

Plutôt que de décrire de façon linéaire l'évolution de la forme dramatique⁴⁹ depuis sa genèse, le poète latin préfère juxtaposer des tableaux, des portraits qui, choisis arbitrairement, figurent diverses étapes de cette même évolution : ce sont les chariots de Thespis transportant des acteurs « au visage barbouillé de lié », c'est Eschyle qui invente le masque et la robe d'apparat et érige sa propre estrade pour que ses pièces y soient représentées. Dans un passage d'une extrême densité, Horace, manifestant un souci presque anatomique du détail, exhibe donc la tragédie dans sa réalité la plus matérielle et, de ce fait, semble vouloir faire du destinataire (et du lecteur) un spectateur. On est bien loin du caractère impersonnel et prosaïque de la version aristotélicienne du Περί ποιητικῆς, qui, en ce qui la concerne, occulte Thespis et ses chariots et se prive de toute considération d'ordre pragmatique : Γενομένης δ' οὖν ἀπ' ἀρχῆς αὐτοσχεδιαστικῆς (καὶ αὐτὴ καὶ ἡ κωμῳδία, καὶ ἡ μὲν ἀπὸ τῶν ἐξαρχόντων τὸν διθύραμβον, ἡ δὲ ἀπὸ τῶν τὰ φαλλικά, ἃ ἔτι καὶ νῦν ἐν πολλαῖς τῶν πόλεων διαμένει νομιζόμενα), κατὰ μικρὸν ἠϋξήθη, προαγόντων ὅσον ἐγίγνετο φανερόν αὐτῆς, καὶ πολλὰς μεταβολὰς μεταβαλοῦσα ἡ τραγωδία ἐπαύσατο, ἐπεὶ ἔσχε τὴν αὐτῆς φύσιν⁵⁰. Parce qu'elle est appréhendée dans le cadre d'un traité

⁴⁸ « On ignorait encore, dit la tradition, le genre de la Camène tragique quand Thespis le découvrit et promena sur des chariots ses poèmes que chantaient et jouaient des acteurs au visage barbouillé de lie. Ensuite Eschyle, inventeur du masque et de la robe d'apparat, dressa une estrade sur de petits étais, enseigna à parler d'une voix puissante et à monter sur le cothurne. »

⁴⁹ Observons que l'expression *genus tragicæ Camenæ* employée au vers 275 pour désigner la tragédie fait appel à une représentation allégorique du genre, la Camène, dont la présence corrobore notre propos en ce qu'elle attire à son tour la tragédie vers le champ de l'image.

⁵⁰ « La tragédie trouvant donc son origine dans les improvisations (elle, aussi bien que la comédie, puisque ce sont les initiateurs du dithyrambe qui la créèrent, pendant que la comédie fut introduite par ceux qui conduisaient les chants phalliques encore en vogue aujourd'hui dans nombre de cités), la tragédie donc s'amplifia peu à peu parce que les auteurs développaient ce qui se révélait d'elle ; enfin, après de nombreuses transformations, elle se fixa lorsqu'elle eut atteint sa nature propre. » (*Poët.*, 1449a).

technique, la tragédie demeure et doit demeurer pour Aristote une réalité conceptuelle, fixée dans l'abstrait et le général, et n'en sortir que de manière ponctuelle et contenue. Horace, au contraire, ne cesse de la projeter presque d'emblée sur le plan du particulier en allant chercher dans telle ou telle pièce les éléments moteurs (des personnages, le plus souvent) de sa réflexion et de son discours.

En guise de conclusion, nous voudrions, sur la base de ce que nous avons pu observer au fil de cette étude, souligner le mimétisme caractérisant la relation entre l'un des principaux objets abordés dans l'*Épître aux Pisons* et le traitement que le poète augustéen lui réserve. C'est en effet sur un mode résolument dramatique que ce dernier, nous l'avons vu, parle de la tragédie et l'intègre à certains des développements qu'il mène ; tel est le constat que la prégnance des caractères décelée dans l'ensemble de l'épître nous invite à faire. Si l'on exploite cette idée jusqu'au bout, on peut finalement lire le texte horatien comme une pièce (un drame satyrique ?) ayant pour sujet l'art poétique. Conformément à la tradition péripatéticienne, la tragédie y tient un rôle majeur, mais, en tant que personnage, n'occupe la scène que par intermittences, cédant régulièrement sa place à d'autres protagonistes (la comédie et l'épopée, par exemple, mais aussi le peintre de la chimère ridicule⁵¹, le sculpteur incapable de représenter avec succès un corps dans son ensemble⁵², le poète déraisonnable qui persécute son auditeur avec autant de ténacité qu'une sangsue⁵³, ou encore Quintilius Varus, critique sévère et intègre⁵⁴). Surtout, elle s'avance sur les planches affublée des masques (des *personae*, au sens premier du terme) les plus divers : celui de l'acteur au visage barbouillé de lie, celui de la matrone dansant parmi les Satyres, celui de Thyeste, convié au plus sinistre des festins... Elle prend ainsi une part active aux mouvements incessants qui traversent et animent l'épître et en font une œuvre d'une rare complexité, mais aussi d'une profonde richesse.

⁵¹ *Épître aux Pisons*, v. 1-5.

⁵² *Id.*, v. 32-35.

⁵³ *Id.*, v. 453-476.

⁵⁴ *Id.*, v. 438-444.

Bibliographie

ADKINS 1966 : A. W. H. ADKINS, « Aristotle and the Best Kind of Tragedy », *The Classical Quarterly*, 16, 1966, p. 78-102.

ARMSTRONG 1993 : D. ARMSTRONG, « The Addressees of the *Ars poetica*: Herculaneum, the Pisones and Epicurean Protreptic », *Materiali e discussioni per l'analisi dei testi classici*, 31, 1993, p. 185-230.

BARDON 1956 : H. BARDON, *La littérature latine inconnue*, t. II, Paris, C. Klincksieck, 1956.

BOISSIER 1898 : G. BOISSIER, « L'Art poétique d'Horace et la tragédie romaine », *Revue de philologie, de littérature et d'histoire anciennes*, 22, 1898, p. 1-17.

BRINK 1971 : C. O. BRINK, *Horace on Poetry. 2, The "Ars poetica"*, Cambridge, University Press, 1971.

DEREMETZ 1995 : A. DEREMETZ, « La morale du texte : Horace et sa conception du *legitimum poema* », in L. DUBOIS (éd.), *Poésie et lyrique antiques. Actes du colloque organisé par Claude Meillier à l'Université Charles de Gaulle-Lille III du 2 au 4 juin 1993*, Villeneuve d'Ascq, Presses Universitaires du Septentrion, 1995, p. 203-226.

FUHRMANN 1960 : M. FUHRMANN, *Das systematische Lehrbuch. Beitrag zur Geschichte der Wissenschaften in der Antike*, Göttingen, Vandenhoeck & Ruprecht, 1960.

GELLRICH 1988 : M. GELLRICH, *Tragedy and Theory: The Problem of Conflict since Aristotle*, Princeton, University Press, 1988.

GRIMAL 1968 : P. GRIMAL, *Essai sur l'Art poétique d'Horace*, Paris, Sedes, 1968.

GRUBE 1965 : G. M. A. GRUBE, *The Greek and Roman Critics*, Londres, Methuen & Co Ltd, 1965.

GUILLEN 1970 : C. GUILLEN, « Poetics as System », *Comparative Literature*, 22, 1970, p. 193-222.

HARDY 2002 : J. HARDY (éd.), *Aristote. Poétique*, Paris, Les Belles Lettres, 11^e tirage 2002.

HELD 1995 : F. G. HELD, *Aristotle's Teleological Theory of Tragedy and Epic*, Heidelberg, C. Winter, 1995.

HERING 1979 : W. HERING, *Die Dialektik von Inhalt und Form bei Horaz*, Berlin, Akademie-Verlag, 1979.

HERRICK 1946 : M. T. HERRICK, *The Fusion of Horatian and Aristotelian Literary Criticism: 1531-1555*, Urbana, University of Illinois Press, 1946.

JONES 1962 : J. JONES, *On Aristotle and Greek Tragedy*, Londres, Chatto & Windus, 1962.

KIESSLING, HEINZE 1914 : A. KIESSLING, R. HEINZE (éd.), *Q. Horatius Flaccus, Briefe*, Berlin, Weidmann, 1914.

KILPATRICK 1990 : R. S. KILPATRICK, *The Poetry of Criticism. Horace, Epistles II and Ars poetica*, University of Alberta Press, 1990.

KLINGNER 1964 : F. KLINGNER, « Horazens Brief an die Pisonen », in ID., *Studien zur griechischen und römischen Literatur*, Zürich, Artemis Verlag, 1964, p. 353-405.

KOMMERELL 1957 : M. KOMMERELL, *Lessing und Aristoteles : Untersuchung über die Theorie der Tragödie*, Francfort, V. Klostermann, 1957.

LANTERNARI 1974 : D. LANTERNARI, « Hor. Epist. II,3 Ad Pisones », *Rivista di Cultura Classica e Medioevale*, 16, 1974, p. 169-189.

LATTE 1925 : K. LATTE, « Reste frühellenistischer Poetik im Pisonenbrief des Horaz », *Hermes*, 60, 1925, p. 1-13.

NETTLESHIP 1883 : H. NETTLESHIP, « The *de Arte Poetica* of Horace », *The Journal of Philology*, 12, 1883, p. 43-61.

NORDEN 1905 : E. NORDEN, « Die Composition und Litteraturgattung der horazischen *Epistula ad Pisones* », *Hermes*, 40, 1905, p. 481-528.

OLIENSIS 1998 : E. OLIENSIS, *Horace and the Rhetoric of Authority*, Cambridge, University Press, 1998.

PLÖTNICK 1978 : J. PLÖTNICK, « Horace on Satyr Drama », *The Classical World*, 72, 1978-1979, p. 329-335.

RADT 1971 : S. L. RADT, « Aristoteles und die Tragödie », *Mnemosyne*, 24, 1971, p. 189-205.

ROSTAGNI 1930 : A. ROSTAGNI (éd.), *Arte poetica di Orazio. Introduzione e commento*, Turin, Chiantore, 1930.

RUSSELL 1981 : D. A. RUSSELL, *Criticism in Antiquity*, Berkeley, University of California Press, 1981.

SAINT-DENIS 1963 : E. SAINT-DENIS, « La fantaisie et le coq-à-l'âne dans l'*Art poétique* d'Horace », *Latomus*, 22, 1963, p. 664-684.

SEIDENSTICKER 1989 : B. SEIDENSTICKER, « Das Satyrspiel », in ID. (éd.), *Satyrspiel*, Darmstadt, Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1989, p. 332-361.

SYME 1980 : R. SYME, « The Sons of Piso the Pontifex », *American Journal of Philology*, 101 (3), 1980, p. 333-341.

VILLENEUVE 2002 : F. VILLENEUVE (éd.), *Horace. Épîtres*, Paris, Les Belles Lettres, 10^e tirage 2002.

WILLIAMS 1968 : G. WILLIAMS, *Tradition and Originality in Roman Poetry*, Oxford, University Press, 1968.

WISEMAN 1988 : T. P. WISEMAN, « Satyrs in Rome? The Background to Horace's *Ars poetica* », *The Journal of Classical Studies*, 78, 1988, p. 1-13.