

Pascal DEBAILLY

## HORACE CHEZ LES POÈTES SATIRIQUES DE LA RENAISSANCE, UNE ESTHÉTIQUE DE L'EXISTENCE

Lorsque les poètes de la Renaissance revivifient l'antique satire lucilienne, ils choisissent principalement Horace comme modèle<sup>1</sup>. Le choix d'Horace se fait au détriment de Juvénal, jugé trop héroïque, et de Perse, considéré comme un auteur obscur. Horace plaît à cause de sa modération dans le comique et de sa conception fondamentalement éthique et personnelle de la satire. Il constitue plus qu'une référence littéraire pour les poètes de la Renaissance. Il leur fournit une vision de l'existence, il leur permet de vivre et de survivre, il leur procure un langage et un imaginaire grâce auxquels ils peuvent magnifier leurs racines, se créer et *habiter* au sens le plus fort un monde à leur mesure<sup>2</sup>. Tous sont chrétiens, mais la religion, qui est devenue un enjeu tragique dans la seconde moitié du XVI<sup>e</sup> siècle, ne suffit plus pour donner une assise et un sens à leur vie. Certains comme Juste Lipse ou Isaac Casaubon se tournent vers le stoïcisme pour atteindre la fortitude. Mais beaucoup préfèrent trouver chez Horace les moyens de bâtir un bonheur à hauteur d'homme, un bonheur fondé sur leur idiosyncrasie, sur une attention minutieuse et sensuelle aux joies les plus simples de la vie quotidienne. Sa lecture permet, alors que les temps sont tragiques, de retrouver de l'énergie, de l'espérance et du plaisir. L'imitation d'Horace n'est pas seulement un exercice d'école ou une pratique de poète visant à illustrer la langue française, elle apparaît vitale pour des hommes qui se veulent de bonne compagnie et de bonne foi, des hommes que rendent amers et circonspects le fanatisme partisan, la brigade courtisane et l'héroïsme guerrier.

L'éthique horatienne se déploie en un double projet : transmuier la morale en sagesse et l'articuler au sujet de l'énonciation, « avec le corps pour fil conducteur »<sup>3</sup>. Cette éthique fondée sur la situation historico-empirique du corps de l'énonciateur est aussi une *esthétique*, un art de convertir les beautés du monde sensible, mais aussi ses impostures et ses ridicules « en rythmes et en mesures de la vie véritable », « *uerae numerosque modosque [...] uitae* »<sup>4</sup>. Horace illustre par la pratique de la satire et de l'épître, comme il le fait avec l'ode et l'épode, le passage de l'éthique, conçue comme exercice spirituel, comme « culture de soi », à ce que Michel Foucault appelle, à propos de la philosophie gréco-latine, « une esthétique de l'existence »<sup>5</sup>. Notre propre vie est l'œuvre que nous avons à réussir<sup>6</sup>. La lecture assidue

<sup>1</sup> Cet article synthétise et approfondit des éléments de réflexion qui se trouvent dans mon livre *La Muse indignée, tome I, La Satire en France au XVI<sup>e</sup> siècle*, Paris, Classiques Garnier, 2012.

<sup>2</sup> Pour Heidegger, *habiter* un lieu, et non pas simplement y *être logé*, c'est vraiment *être*, dans un rapport originel à sa terre, à ses racines, à son environnement. Or plus que tout autre, le poète est celui qui *habite*, qui nous fait comprendre ce qu'est *habiter* (voir notamment « Bâtir, habiter, penser » et « L'homme habite en poète », *Essais et conférences*, Paris, Gallimard, 2011, p. 170-193 et 224-245). Voir aussi G. Bachelard, *La Terre et les rêveries du repos*, Paris, José Corti, 1988, p. 95-128 ; *La Poétique de l'espace*, Paris, PUF, 2012, p. 23-50.

<sup>3</sup> Nous empruntons cette expression à Fr. Nietzsche (*Fragments posthumes automne 1885- automne 1887*, t. XII, Paris, Gallimard, 1978, p. 113).

<sup>4</sup> *Epistulae*, II, II, 144.

<sup>5</sup> « Une esthétique de l'existence », *Dits et Écrits II-1976-1988*, Paris, Gallimard, 2001, p. 1549-1554. Sur cette expression, qui résume la pensée de Foucault à propos de la philosophie antique, voir P. Hadot, *Exercices spirituels et philosophie antique*, Paris, Albin Michel, 2002, p. 307.

<sup>6</sup> Voir P. Hadot, *Exercices spirituels*, p. 308.

d'Horace opère ainsi comme une ascèse cathartique, « une épreuve modificatrice de soi-même dans le jeu de la vérité »<sup>7</sup>, et comme une promesse de bonheur. Le processus de véridiction chez les poètes qui s'adonnent à la satire de mœurs au XVI<sup>e</sup> et au XVII<sup>e</sup> siècle, autrement dit à la satire horatienne, s'appuie sur une forte dimension autobiographique. Critiquer ses congénères et les institutions va de pair avec une forte implication du sujet de l'énonciation, revêt chemin faisant la forme d'un autoportrait.

Après avoir défini ce qu'on pourrait appeler le *lyrisme satirique* d'Horace, nous rappellerons les raisons qui font de lui une référence incontestée, avant d'insister sur deux aspects de sa personnalité à laquelle s'identifient, dans leur démarche éthique et autobiographique, les poètes français de la fin de la Renaissance : le flâneur dans la ville et le gentilhomme campagnard.

#### LE LYRISME SATIRIQUE D'HORACE

Les *Satires* et les *Épîtres* d'Horace ne répondent pas à la définition antique du lyrisme. La poésie lyrique se définit alors par ses rapports avec la musique, ce qui implique le traitement de thèmes privilégiés et l'usage spécifique de certains mètres<sup>8</sup>. Elle n'est pas comprise comme un mode d'expression personnelle du poète<sup>9</sup>. Il en va de même au cours de la Renaissance où l'on oppose au poète *lyricus* des *Odes* le poète *ethicus* des *Sermones* et des *Epistulae*. Ces œuvres cependant relèvent pleinement selon nous de la notion de lyrisme au sens moderne. Certes elles mettent en jeu une « scénographie énonciative » où le *je* du poète – sa *persona* –, ne doit pas être confondu avec l'individu dans sa dimension personnelle et historique<sup>10</sup>. Mais on ne saurait exclure par principe chez Horace, comme chez Du Bellay, Ronsard ou Vauquelin, la composante personnelle et biographique de leurs œuvres. Il nous semble en revanche fécond de les aborder dans une temporalité longue et de questionner, dans son évolution et ses avatars, le rapport entre le moi historico-empirique du poète et la fiction discursive à travers laquelle il s'exprime, entre la singularité de l'être intime et la posture énonciative. Il importe dans cette optique d'observer comment opère chez ces poètes le *principe d'individuation*, autrement dit le mécanisme psychologique grâce auquel l'individu se distingue du collectif<sup>11</sup>. Il s'agit d'un enjeu crucial de la littérature jusqu'aux temps modernes, car il définit le processus d'autonomisation progressive du sujet vis-à-vis de la tutelle familiale, politique et religieuse<sup>12</sup>. La puissance d'émotion des satires et des épîtres les plus réussies découle de ce mouvement de bascule complexe entre fiction et réel, entre la jouissance du masque et la sincérité poignante d'un cœur mis à nu.

Nous plaçons pour la notion de *lyrisme satirique*. Dans son combat pour la vérité, le poète se met à chaque instant en scène et rapporte à son *je* la plus grande partie des jugements proférés, même lorsqu'il délègue sa parole. Son engagement individuel peut même garantir le degré de véridicité de ses prises de position. L'implication éthique dans la

<sup>7</sup> M. Foucault, *Histoire de la sexualité*, Paris, Gallimard, 1984, t. II, p. 16.

<sup>8</sup> Sur la question du lyrisme dans l'Antiquité, à la Renaissance et à l'Âge classique, voir notamment Fr. Rouget, *L'Esthétique de l'ode de Sébillot à Scaliger*, Genève, Droz, 1994 ; G. Guerrero, *Poétique et poésie lyrique, Essai sur la formation d'un genre*, Paris, Le Seuil, 2000 ; N. Dauvois, *Le Sujet lyrique à la Renaissance*, Paris, PUF, 2000.

<sup>9</sup> G. Guerrero, *Poétique et poésie lyrique*, p. 61.

<sup>10</sup> Sur ce type de lecture, voir par exemple A. Deremetz, « La scénographie énonciative dans la poésie lyrique latine », *La Circonstance lyrique*, dir. Cl. Millet, Bruxelles, Peter Lang, 2011, p. 293-305.

<sup>11</sup> Sur cette expression qui vient de saint Thomas et de Duns Scot, voir E. Pluzanski, *Essai sur la philosophie de Duns Scot*, Paris, Ernest Thorin, 1887, p. 223-237.

<sup>12</sup> Sur l'expression « principe d'individuation » que nous empruntons à A. Schopenhauer, voir *Le Monde comme volonté et comme représentation*, principalement liv. IV, sections 60-68. Voir aussi Fr. Nietzsche, *La Naissance de la tragédie*, 1, 2, 4, *Œuvres*, Paris, R. Laffont, 1993, t. I, p. 35-41 et 44-47 ; C. G. Jung, *Types psychologiques*, Genève, Georg éditeur, 1993, p. 61 et 449-451.

satire est garantie par l'enthousiasme lyrique, et inversement. Le *je* satirique est une instance énonciative codée, mais aussi le point d'ancrage d'un tempérament dont Horace revendique le caractère privé : « *privatusque magis vivam te rege beatus* » ; « Je vivrai, en homme privé, plus heureux que toi, avec ta royauté »<sup>13</sup>. Qu'il utilise le registre de l'indignation ou celui de l'humour, il fait vivre devant nos yeux une personnalité qui n'est pas réductible à la forme poétique qui lui sert de support. Ses accès de colère, son humour relèvent aussi d'une humeur particulière, d'un rapport à la voix, au corps, à l'environnement. La dénonciation des vices et des illusions s'inscrit dans un rapport dialectique avec le *mos maiorum*, mais elle engage aussi une appréhension subjective de la réalité.

Dès Lucilius, la satire tend à ancrer son efficacité éthique dans le biographique et la description minutieuse du présent à partir d'une instance d'énonciation qui tend à se confondre avec l'auteur en personne. Lucilius, rappelle Horace, considérerait ses satires comme un journal intime<sup>14</sup>. À son exemple, Horace n'hésite pas à se représenter au jour le jour, à nous familiariser avec sa vision épicurienne et humoristique de la vie, à brosser de lui des autoportraits. Cette forme de *lyrisme* est fondée sur l'*éthique* au sens fort, sur un engagement personnel, hautement réitéré. Le combat pour les valeurs morales, la critique des mœurs, prennent la forme d'une implication prédominante de celui qui parle.

La grande satire horatienne n'est pas impersonnelle. Son comique, où l'indignation se mêle à la dérision, résulte d'un compromis entre des expériences personnelles, la réflexion morale et le plaisir de revêtir des masques. Il suffit de relire le récit que le poète nous fait de son voyage à Brindes<sup>15</sup> ou encore celui des circonstances qui l'ont conduit à devenir l'ami de Mécène : il récapitule à cette occasion les grandes étapes de sa vie, accumulant les détails précis concernant son père, son éducation, sa vie de soldat et l'humble existence qu'il mène à Rome<sup>16</sup>. La pièce qu'il consacre à la gastronomie permet de se faire une idée de ses goûts culinaires<sup>17</sup>, dont il nous offre un aperçu en décrivant une soirée amicale dans son domaine de Tibur en Sabine<sup>18</sup>. Les *Epistulae* comprennent de nombreux billets d'excuse, d'invitation ou de recommandation, qui nous immergent dans sa vie privée au jour le jour<sup>19</sup>. Non seulement Horace brosse de lui des autoportraits, mais il ne cesse de se mettre en scène à travers les autres, le juriste Trebatius, le paysan Ofellus, le stoïcien Damasippe ou encore son esclave Davus<sup>20</sup>. Qu'il parle en son nom propre ou revête des masques, il se veut une conscience morale, mais aussi un corps burlesque qui ne répugne pas « à puiser » auprès d'un cuisinier « les préceptes de la vie heureuse », « *haurire [...] vitae praecepta beatae* »<sup>21</sup>. La morale qu'il promet est incarnée : le sage est égal à Jupiter, « sauf lorsqu'il a le nez qui coule » ; « *nisi cum pituita molesta est* »<sup>22</sup>.

Comme aucun autre poète antique, Horace établit un lien nécessaire et organique entre son point de vue moral et sa posture d'énonciation, entre son œuvre et son

<sup>13</sup> *Sermones*, I, III, 142.

<sup>14</sup> *Sermones*, II, I, 30-34 : *ille velut fidis arcana sodalibus olim / credebat libris neque, si male cesserat, usquam / decurrens alio neque, si bene ; quo fit ut omnis / notina pateat veluti descripta tabella / vita senis* ; « Celui-ci jadis confiait ses secrets à ses écrits comme à des amis fidèles ; et, dans les traverses comme dans le succès, jamais il ne cherchait d'autre recours ; de sorte que la vie du vieillard s'y déploie toute, tracée comme sur un tableau votif ».

<sup>15</sup> *Sermones*, I, V.

<sup>16</sup> *Sermones*, I, VI.

<sup>17</sup> *Sermones*, II, IV.

<sup>18</sup> *Sermones*, II, VI, 65-117.

<sup>19</sup> Voir notamment I, III, IV, V, VII, VIII, IX, X, XII, XIII, XIV, XV.

<sup>20</sup> *Sermones*, II, I, II, III et VII.

<sup>21</sup> *Sermones*, II, IV, 95.

<sup>22</sup> *Epistulae*, I, I, 108.

autobiographie<sup>23</sup>. À chaque instant, il met son corps, ses humeurs, son environnement immédiat, au cœur et au fondement de sa démarche réflexive et littéraire. Son point de vue comique et prosaïque arrime la parole dans le réel le plus concret. Causeur à l'affût, badaud en vadrouille, convive de bonne compagnie, Horace s'amuse à répercuter, sur un ton où alternent le burlesque et l'héroïco-comique, les réalités les plus triviales<sup>24</sup>. Il confronte les événements extérieurs et les individus qu'il juge ridicules aux préceptes de la sagesse, mais aussi aux humeurs d'un corps saisi dans un environnement précis et particularisé<sup>25</sup>. Les *Sermones* et les *Epistulae* ont le sel d'une conversation privée entre gens sérieux et cultivés qui cherchent à se délasser en jouant avec leurs références communes. Les cadences homériques et virgiliennes de l'hexamètre servent de cadre au poète pour de savoureuses parodies des hauteurs héroïques. Il utilise non moins, *cum grano salis*, les thèmes traditionnels de la diatribe stoïco-cynique ainsi que les caractères typés de la comédie. Il multiplie par ailleurs les dispositifs énonciatifs de manière à mettre la réalité à distance et à donner de la marge à son humour. Or ce double processus d'incarnation et de distanciation se concentre dans un *je* grammatical, un *ego*, qui n'est pas seulement un masque ou une convention. S'il est impossible au temps d'Auguste de penser une conscience du sujet au sens moderne, Horace met en place grâce à l'humour, au jeu constant avec l'*épos* homérico-virgilien<sup>26</sup>, à l'exhibition burlesque de son corps, au dynamisme particularisant de l'indignation, des instruments intellectuels et moraux propres à faciliter l'autonomisation de la personne par rapport aux modes de pensée imposés par la religion, la rhétorique et le pouvoir impérial.

Le dévoilement de la vérité dans cette optique – « *dicere uerum* »<sup>27</sup> – est corrélé à la vigueur assertive de la première personne et à son histoire : « *quod eram narro* »<sup>28</sup>. L'*éthos* du satirique engage aussi l'individu particulier ; il conforte sa légitimité en soumettant le réel et les lieux communs de la pensée morale à ce que Friedrich Schlegel appelle « l'énonciation subjective »<sup>29</sup>. L'expression de la vérité s'articule au *je* qui l'énonce, à l'affirmation d'un engagement autant philosophique et citoyen que personnel. Le lyrisme satirique revivifie la *parrésia* diogénique et la vieille *libertas* républicaine. La vérité n'est pas seulement une donnée objective, elle repose sur une situation émotive, voire passionnelle. Elle est une construction à la première personne qui confronte une réalité vécue négativement à l'idéal du *mos maiorum* comme à la vision particulière d'un sujet qui n'hésite pas à courir des risques pour la soutenir. Trebatius ne manque pas de mettre en garde le poète : *metuo et maiorum nequis amicus / frigore te seriat* ; « je crains que tes puissants amis ne te portent un coup dur par la froideur de leur accueil »<sup>30</sup>. La satire horatienne pallie la crise des valeurs collectives en instituant un rapport personnel à la vérité grâce à la médiation du comique.

<sup>23</sup> Voir E. Gowers, « Fragments of Autobiography in Horace *Satires* I », *Classical Antiquity*, vol. 22, n°1, 2003, p. 55-91. Voir aussi M. Bakhtine : il montre à propos d'Horace que « la représentation satirico-ironique ou humoristique de sa propre personne et de sa vie » marque « le début du processus de privatisation de l'homme et de son existence » ; elle préfigure les « formes d'expression autobiographique d'une conscience solitaire » (*Esthétique et théorie du roman*, Paris, Gallimard, 1987, p. 289).

<sup>24</sup> Sur l'usage du registre héroï-comique dans les *Sermones*, voir B. Delignon, *Les Satires d'Horace et la comédie gréco-latine : une poétique de l'ambiguïté*, Louvain, Peeters, 2006, p. 395-419.

<sup>25</sup> Sur le corps d'Horace à l'intérieur des *Sermones*, voir A. Barchiesi et A. Cucchiarelli, « Satire and the poet : the body as self-referential symbol », *The Cambridge Companion to Roman Satire*, p. 207-223.

<sup>26</sup> La relation amicale et poétique qui unit Horace à Virgile est l'un des soubassements de son œuvre. Voir *Sermones*, I, 5, v. 39-49 ; I, 6, v. 55 ; I, 10, v. 44-49 et 81-82.

<sup>27</sup> *Sermones*, I, 1, v. 24.

<sup>28</sup> *Sermones*, I, 6, v. 59-60 : « J'explique ce que j'étais » ; voir aussi *ibid.*, v. 55 : *quid essem*.

<sup>29</sup> Ph. Lacoue-Labarthe et J.-L. Nancy, *L'Absolu littéraire, Théorie de la littérature du romantisme allemand*, Paris, Éditions du Seuil, 1978, p. 189.

<sup>30</sup> *Sermones*, II, 1, 61-62.

## HORACE, MODÈLE DES SATIRIQUES DE LA RENAISSANCE

De prime abord, c'est pour des raisons morales et génériques qu'Horace est privilégié par les commentateurs et les poéticiens de la Renaissance. Filiation au drame satyrique grec, qui entraîne l'orthographe du mot *satyre* avec un *y*, préférence pour le rire de bienveillance et de conciliation au détriment de l'indignation tragique de Juvénal, vocation morale voire chrétienne d'une certaine forme de blâme, anonymat dans la critique, tels sont les caractères dominants de la satire au XVI<sup>e</sup> siècle. Les *commentaires familiers* de Josse Bade, souvent réédités et recopiés, sont exemplaires de ces conceptions humanistes de la satire et de l'épître, très marquées par la pensée d'Érasme. Le *De Arte poetica* joue par ailleurs au début de la Renaissance un rôle fondateur du point de vue théorique pour définir toutes les formes d'expression poétique : *prodesse et delectare, mens diuiniior, os magna sonaturum*<sup>31</sup> – utile mêlé à l'agréable, inspiration divine, hauteur du style. Cette prédominance est nuancée et complétée, à partir des années 1550, avec la redécouverte de la *Poétique* d'Aristote, qui inspire les travaux critiques de Robortello, de Minturno et de Scaliger. Ils mettent en avant pour définir la satire les notions de fable (*mythos*), d'imitation (*mimésis*) et de *catharsis*, mais sans renoncer à sa dimension morale. Cet apport fournira des outils critiques pour réévaluer la poésie de Juvénal, que Scaliger juge supérieur à Horace<sup>32</sup>.

La *Poétique* d'Aristote constitue cependant au départ un frein pour théoriser la place de l'énonciation dans le discours et le lyrisme au sens moderne. Il faudra toute l'ingéniosité critique de Sebastiano Minturno pour inventer à partir des concepts aristotéliens une poétique du lyrisme fondé sur la prééminence du sujet de l'énonciation. Aristote réduit la poésie à l'imitation et il conçoit l'imitation seulement dans le cadre d'une intrigue. Minturno élargit la notion d'imitation aux *actes de langage*, au sens que les spécialistes modernes de la linguistique et de la pragmatique, comme Austin, ont donné à cette expression : les *actes de langage* envisagent la parole non dans sa dimension représentative, mais dans la manière avec laquelle elle agit sur la réalité<sup>33</sup>. Dans un discours lyrique, écrit Nathalie Dauvois, « le dire du poème se confond avec le faire »<sup>34</sup>. Horace par exemple *agit* pleinement, selon Minturno, lorsqu'il se représente « en train de louer les victoires d'Auguste » ou « de pourfendre les désirs des hommes », « *cum Augusti uictorias celebrat, [...] cum hominum cupiditates insectatur* »<sup>35</sup>. Sans considération du contenu, louer ou blâmer deviennent des actions à part entière au même titre qu'une action narrative ou dramatique. Minturno va plus loin : il étend les notions de *mimésis* et de *mythos* à la représentation de tous les affects, comme la joie, l'amour, la colère, l'indignation ou le désespoir<sup>36</sup>. Ces avancées théoriques sont capitales dans la mesure où elles inventent des concepts susceptibles de penser le rapport de la poésie au sujet et à l'autobiographie.

Grands lecteurs des éditions de Josse Bade, les satiriques français, hormis Vauquelin, restent sourds aux avancées aristotéliennes. D'instinct cependant ils mettent la poésie horatienne au service de leur désir d'émancipation individuelle, corrélé à la critique des valeurs établies. On peut même avancer l'idée que le genre satirique, réaliste et auto-centré sur l'énonciateur, est l'un des jalons importants et méconnus d'une histoire de l'autobiographie et du sujet lyrique. Les Italiens montrent l'exemple avec Francesco Filelfo et Pacifico Massimi, qui écrivent en latin mais dont les œuvres intensément lyriques sont

<sup>31</sup> *De Arte poetica*, v. 333 ; *Sermones*, I, IV, 43-44.

<sup>32</sup> *Poetices libri septem*, Lyon, Antonius Vincentius, 1561, VI, VII, p. 336.

<sup>33</sup> J. L. Austin, *Quand dire, c'est faire*, Gilles Lane trad., Paris, Le Seuil, 1991, p. 109-118.

<sup>34</sup> Nathalie Dauvois, *Le Sujet lyrique à la Renaissance*, Paris, PUF, 2000, p. 97.

<sup>35</sup> *De Poeta*, V, p. 387.

<sup>36</sup> *De Poeta*, V, p. 288. Voir à ce sujet les analyses de T. Chevolet, *L'Idée de fable. Théories de la fiction poétique à la Renaissance*, Genève, Droz, 2007, p. 468-481.

comme des journaux intimes. Les *Satires* de l'Arioste jouent quant à elles un rôle décisif dans la promotion du lyrisme satirique. Il conçoit la satire comme une épître familière où la critique des vices, ironique et souriante, s'articule à l'autoportrait d'un épicurien soucieux de ménager sa tranquillité et sa liberté. Il en accentue le caractère intime et privé, au point de la convertir en continuelle autobiographie. Plutôt que d'idées générales, ses poèmes naissent des *occasions* de sa vie personnelle, à partir desquelles se déploie ensuite la réflexion morale. La satire s'affirme comme un lieu privilégié d'affirmation et d'épanouissement d'une individualité, un avatar de la poésie de circonstance. Elle devient une forme d'expression de « l'écriture de soi »<sup>37</sup>, un lieu d'expérimentation où le poète met à l'essai d'autres modalités de son inspiration et de son idéalisme.

Le jeu avec l'univers héroïque, le dénigrement des vices et des illusions, l'usage malicieux de la rhétorique judiciaire, ont pour contrepoint la chronique d'une vie ordinaire, la mise en valeur d'un espace quotidien et privé où se constituent et s'affirment une subjectivité et une identité qui se démarquent des attentes idéologiques de l'Église et de la vie courtisane. Dans le sillage horatien, l'Arioste pousse très loin l'identification entre sa *persona* de poète et son moi historico-empirique<sup>38</sup>. Il fait entendre une voix qui se construit dans un rapport dialectique avec les valeurs qu'il dénie, mais aussi avec son expérience de tous les jours. Le dédicataire de chacune des satires joue un rôle fondamental : il est un contradicteur qui permet au poète d'approfondir un dialogue avant tout personnel et intérieur. L'Arioste crée à partir de son *je* une *voix personnelle et réaliste*, une voix avec un timbre et des intonations *sui generis*, une voix qui se distingue activement de la lyrique amoureuse, des discours encomiastiques et de l'*épos* auquel il a consacré la plus grande partie de son existence. Comme Horace, l'Arioste cultive un lyrisme proprement satirique, où, à travers une représentation comique du réel, émerge un sujet qui se voudrait autonome. La *sprezzatura*, la bonhomie, l'attention au détail concret authentifient ce *lyrisme satirique* qui met à distance la phraséologie amoureuse et les tensions exténuantes de l'héroïsme.

Du Bellay dans *Les Regrets* lui emboîte le pas et l'on aurait aimé lire les satires de mœurs « à l'Horatienne » que Ronsard, selon Claude Binet, composa pendant les guerres de Religion, mais qu'il ne publia pas et dont il se soucia si peu qu'elles ont disparu<sup>39</sup>. Ronsard invente en France la grande satire politique avec les *Discours des misères de ce temps*, mais on peut avoir une idée de sa verve satirique détrempee « à la mode d'Horace »<sup>40</sup> dans des poèmes comme les *Estreintes* qu'il adresse au Roy Henry III en 1575. Ronsard a beau en poète et en poéticien faire d'Horace un modèle, il n'intitule aucun de ses poèmes *satire* et il n'eut *a fortiori* aucune envie de consacrer une section de ses œuvres complètes à cette forme d'expression. Comme les autres poètes de la Pléiade, Ronsard ne s'adonne pas spontanément à l'inspiration satirique. Il y cède par intermittence, poussé par les événements et par idéalisme déçu. Elle fut pour lui un pis-aller, un instrument ultime pour soulager des rancœurs, pour rétablir sa dignité de poète et surtout pour continuer à maintenir la tension de la parole poétique, même sur un mode qu'il jugeait dévalué. C'est pourquoi elle a principalement pour enjeu la vocation poétique. Elle bouillonne dans les moments où Ronsard ne supporte plus le divorce entre son exigence esthétique et l'implacable loi du réel, où il souffre du manque de reconnaissance, où il s'aperçoit que les idéaux de la Pléiade rencontrent peu au bout du compte la faveur des Grands. Sa mélancolie, alimentée par son incapacité de renoncer à ses rêves de grandeur et d'harmonie,

<sup>37</sup> M. Foucault, « L'écriture de soi », *Corps écrit*, n° 5, *L'Autoportrait*, Paris, PUF, 1983, p. 3-23.

<sup>38</sup> Voir P. Floriani, *Il Modello ariostesco, La satira classicistica nel cinquecento*, Roma, Bulzoni, 1988, p. 18.

<sup>39</sup> Cl. Binet, *La Vie de Pierre de Ronsard* (1586), éd. P. Laumonier, Paris, Hachette, 1910, p. 40-41.

<sup>40</sup> *À lui-même*, v. 129-130, *OC*, éd. J. Céard, D. Ménager, M. Simonin, Paris, Gallimard, La Pléiade, 1993-1994, t. II, p. 23.

se traduit par une poésie de crise et de plainte, qui peut aller jusqu'à des accès de rage douloureuse : « quand en mon courage / Je vois tout aller mal, de deuil presque j'enrage »<sup>41</sup>. Le lyrisme satirique d'Horace aide ainsi les poètes de la Pléiade en proie au désenchantement à retrouver de la confiance en eux et à redonner sens à la vocation poétique.

La revendication identitaire n'épuise pas le contenu lyrique de la satire horatienne. Elle est aussi un lieu de jouissance. Le spectacle des turpitudes actuelles suscite un sentiment de contrariété que l'énonciateur renverse en source de plaisir par l'effusion de la colère, par un humour de connivence et de conciliation, par le recours au réalisme comique. À défaut de corriger la société et d'améliorer sa condition, il tire au moins une compensation agréable de tout ce qui peut contrarier un homme raisonnable angoissé par les vicissitudes de l'Histoire et sans cesse agressé par les comportements iniques, ridicules ou vulgaires de ses contemporains. Comme Horace leur maître, Du Bellay, Ronsard, mais plus encore l'Arioste, Vauquelin, Rapin ou Régnier s'adonnent à la fantaisie et au plaisir de la caricature. Ils ne se contentent pas d'être réactifs ; ils cherchent à conforter un idéal de vie personnelle qui permette de survivre alors que les autres sont en proie à la folie, à la souffrance, à une insatisfaction permanente. La critique sur un mode humoristique des extravagants, des importants et des ridicules a pour corollaire l'affermissement d'un idéal de vie épicurien, vacciné contre des vices qui, sous couvert d'apporter la félicité, ne font que rendre les individus plus esclaves et plus malheureux. La satire horatienne, autrement dit la satire de mœurs, devient le passe-temps d'hommes de lettres et d'humanistes, soucieux de dédramatiser autant qu'il est possible les ridicules et les scandales de la vie sociale par la grâce du sourire et de conforter une éthique personnelle, désolidarisée des folies de l'Histoire.

Pour la plupart des satiriques de la fin du XVI<sup>e</sup> siècle, Horace apparaît comme un miroir, comme une figure avant tout humaine, susceptible de les aider à préciser leur idéal de bonhomie et de sincérité, mais aussi à définir leur identité. Perse et Juvénal, tous deux profondément stoïciens, visent à l'héroïsme de la parole et à une forme de dépassement de soi grâce à la puissance exaltante de l'indignation. Leur colère, qui résulte d'un idéalisme déçu, nourrit leur vision de la décadence du corps politique. Elle repose sur un pessimisme foncier : plus que jamais à leurs yeux les repères traditionnels semblent laminés par le vice et l'écroulement du *mos maiorum*. Leur poésie violente et passionnée épanche une angoisse et une amertume qui se convertissent en jubilation du jeu de massacre satirique. Horace en revanche n'est pas un idéaliste ou un héros déçu. Son aplomb satirique repose sur de solides bases sociales et personnelles. Protégé par Auguste et Mécène, heureux au possible dans sa petite propriété de Tibur dans la province de Sabine, il s'est bâti un ermitage et une sagesse où il peut s'adonner pleinement au plaisir et à la moquerie. Sa philosophie toute humaine engage une attention au détail et à l'instant, un art de la distance et de l'émerveillement<sup>42</sup>. Nous avons la ressource, pourvu que nous sachions borner nos désirs, d'éprouver de grands plaisirs, même dans un environnement restreint et avec peu de moyens. Nos lectures et les modèles d'ascension sociale font miroiter des mirages auxquels il faut savoir le moment venu s'arracher si l'on veut avec un esprit libre goûter la beauté du

<sup>41</sup> *À la Roynne Catherine de Medicis*, v. 173-174 et 209-212, t. II, p. 89 et 90.

<sup>42</sup> M. Edwards interprète selon nous fort mal le « *nil admirari* » de la philosophie stoïcienne repris par Horace dans l'une de ses épîtres (*De l'émerveillement*, Paris, Fayard, 2008, p. 73-74). Il en tire argument pour faire du poète latin un ennemi de l'émerveillement. Or le mot d'ordre « *nil admirari* » a surtout pour fonction d'opérer une scission salutaire entre l'espace public et la vie intérieure, les mauvaises et les bonnes valeurs. Il contribue à créer les conditions d'un émerveillement authentique, dont Horace ne cesse de témoigner sur le mode lyrique ou sur le mode comique.

temps présent. Il ne faut pas oublier qu'Horace est un rescapé : son œuvre et sa conception de la satire sont filles des guerres civiles. Le bonheur dont il jouit à la fin de sa vie a d'autant plus de prix qu'il a traversé dans la souffrance et le désespoir les guerres opposant César à Pompée, puis Octave à Antoine. À plus d'un titre, il est le poète idéal pour les temps de crise, si l'on a encore la force et le désir de profiter de l'existence.

Le prestige d'Horace se renforce donc pour de nouvelles raisons dans la seconde moitié du XVI<sup>e</sup> siècle. Josse Bade le promouvait au temps d'Érasme comme le maître à imiter dans le domaine de la satire. Son optique était surtout morale et esthétique : il s'agissait de théoriser une forme de raillerie acceptable socialement et chrétiennement. Il allait même jusqu'à mettre en parallèle les *Sermones* et les sermons des prédicateurs catholiques. Les gentilshommes campagnards, les officiers de la magistrature, les petits propriétaires, voient en Horace plus qu'un satirique de bon aloi qui ne contrevient pas aux normes chrétiennes de la répréhension. Ils font de lui leur maître à penser pour s'arracher aux blandices de la cour et de l'ambition, pour entreprendre un vrai travail éthique d'introspection et pour profiter du moindre plaisir qui se présente à l'intérieur de leur propriété, alors que la guerre fait rage et peut les anéantir d'un moment à l'autre. Montaigne peut servir de modèle à cette démarche qui associe la critique des vaines ambitions urbaines et des turpitudes publiques à un repli sur ses terres et sur soi. Rappelons que l'accord final des *Essais*, où l'humour se conjugue à l'émotion la plus intense, est précisément un quatrain d'Horace qui célèbre le plaisir de la poésie<sup>43</sup>.

Cette dimension positive du lyrisme satirique d'inspiration horatienne se concrétise à travers deux figures emblématiques : le flâneur dans la ville et le gentilhomme campagnard.

#### FLÂNERIE URBAINE ET AUTOBIOGRAPHIE

La subjectivité chez Horace et les satiriques français se traduit d'abord par un rapport physique et empirique au temps présent et à l'espace. Les *Sermones* et les *Epistulae* font ainsi apparaître l'image d'un flâneur espiègle et détaché qui arpente les rues et les places de Rome. Horace aime à se décrire en promeneur qui rêve :

*Ibam forte uia sacra, sicut meus est mos,  
nescio quid meditans nugarum, totus in illis...*<sup>44</sup>

ou bien en observateur narquois de la comédie humaine :

*[...] quacumque libido est,  
incedo solus, percontor quanti holus ac far,  
fallacem circum uespertinumque pererro  
saepe forum, adsisto diuinis, inde domum me...*<sup>45</sup>

Cet autoportrait du poète satirique en *flâneur* dans la ville est tout à fait unique dans l'Antiquité. Il préfigure le « flâneur » tel que Baudelaire le définira pour préciser l'originalité de son moi poétique : « Pour le parfait flâneur, pour l'observateur passionné, c'est une immense jouissance que d'élire domicile dans le nombre, dans l'ondoyant, dans le mouvement, dans le fugitif et l'infini. Être hors de chez soi, et pourtant se sentir partout

<sup>43</sup> *Essais*, III, XIII, éd. P. Villey, Paris, PUF, 1988, p. 1116.

<sup>44</sup> *Sermones*, I, IX, 1-2 : « Je flânais à l'aventure sur la Voie sacrée, selon mon habitude, rêvant à je ne sais quelles bagatelles, et pris tout entier par elles ».

<sup>45</sup> *Sermones*, I, VI, 111-114 : « Je vais seul partout où j'ai la fantaisie d'aller ; je m'informe du prix des légumes et du blé ; je vais et viens au Cirque, parmi les charlatans, et, sur le soir, je flâne au forum ; je m'arrête aux diseurs de bonne aventure ; puis je reviens chez moi... ».

chez soi ; voir le monde, être au centre du monde et rester caché au monde, tels sont quelques-uns des moindres plaisirs de ces esprits indépendants, passionnés, impartiaux, que la langue ne peut que maladroitement définir. [...] C'est un *moi* insatiable du *non-moi*, qui, à chaque instant, le rend et l'exprime en images plus vivantes que la vie elle-même, toujours instable et fugitive »<sup>46</sup>. Il en va de même chez Horace : le moi prend conscience de lui-même au rythme non-héroïque de la marche à pied dans des rues qui sont en proie à la *satura* urbaine, à la *saturation* au sens d'encombrement et de mélange comique. Avant les « Tableaux parisiens » des *Fleurs du mal* et les *Petits poèmes en prose*, les satires horatiennes sont déjà une « description de la vie moderne »<sup>47</sup>, centrée sur la conscience du sujet voyant et voyeur. L'auteur satirique en promenade est déjà une préfiguration du sujet lyrique, immergé dans la foule, confronté à des lieux et des objets disparates.

Régnier, le plus citadin des satiriques de la fin du XVI<sup>e</sup> siècle et du début du XVII<sup>e</sup> siècle, se présentera aussi en flâneur. Il définit son moi de poète et sa posture libertine en s'immergeant dans les rues de Paris avec un regard sceptique et narquois. Il restitue le grouillement urbain tout en adoptant une attitude de détachement philosophique :

Va donc, et d'un cœur vain voyant le Pont-au-Change,  
Desire l'or brillant sous mainte pierre estrange,  
Ces gros lingots d'argent qu'à grans coups de marteaux  
L'art forme en cent façons de plats et de vaisseaux ;  
Et devant que le jour aux gardes se decouvre,  
Va, d'un pas diligent, à l'Arsenac, au Louvre,  
Talonne un president, suy-le comme un valet,  
Mesme, s'il est besoin, estrille son mulet [...]  
Pourquoi d'ame et de corps faut-il que je me peine  
Et qu'estant hors du sens aussi bien que d'haléine,  
Je suive un financier, soir, matin, froid et chaud,  
Si j'ay du bien pour vivre autant comme il m'en faut ?  
Qui n'a point de procez au Palais n'a que faire ;  
Un president pour moy n'est non plus qu'un notaire...<sup>48</sup>

L'espace urbain apparaît comme un révélateur du moi libertin de Régnier, détaché de l'affairisme ambiant, épris de nonchaloir, de caprice et de fantaisie<sup>49</sup>.

Au XVI<sup>e</sup> et au XVII<sup>e</sup> siècles, la ville, autrement dit Paris le plus souvent, apparaît comme le lieu par excellence où se concentrent et fermentent la corruption, le luxe et la débauche<sup>50</sup>. Babylone des temps modernes, elle est donc d'abord un lieu comique, voué au vice et au ridicule. Elle alimente la verve des satiriques, tandis qu'elle sert de décor à un grand nombre de comédies humanistes, à *La Trésorière* de Grévin, à *L'Eugène* de Jodelle, à *La Reconnue* de Belleau ou encore aux *Contens* de Turnèbe. On retrouve dans la satire et dans la comédie les mêmes personnages ridicules ou scandaleux : matamores, gens de justice, médecins, gens du monde et du peuple, marchands, financiers, parasites, maquerelles et prostituées,

<sup>46</sup> « Le peintre de la vie moderne » (1863), *Curiosités esthétiques, L'Art romantique*, Paris, Classiques Garnier, 1986, p. 463-464. Voir V. Hugo : « Errer est humain, flâner est parisien » (*Les Misérables*, Troisième partie, liv. IV, ch. I, éd. G. et A. Rosa, Paris, Robert Laffont, 1995, p. 519).

<sup>47</sup> Charles Baudelaire, *Petits poèmes en prose, Dédicace à Arsène Houssaye*.

<sup>48</sup> *Satyre XVII*, v. 59-66 et 91-96.

<sup>49</sup> Sur la ville de Paris à cette époque, voir D. Vaillancourt, *Les Urbanités parisiennes au XVII<sup>e</sup> siècle : le livre du trottoir*, Laval, PU, 2009.

<sup>50</sup> Voir J.-Cl. Ternaux, « La Ville dans la comédie humaniste : l'exemple de *L'Eugène* de Jodelle », *La Ville en scène en France et en Europe (1552-1709)*, Bern, Peter Lang, 2011, p. 67-82 ; G. Oiry, *L'Iliade parodique, La comédie française et la ville, 1550-1650*, Paris, Thèse-Paris 7, 2012, t. I, p. 161-216.

artisans de toutes sortes, ecclésiastiques, pédants et poètes... Mais alors que la critique et le comique sont unifiés autour d'une intrigue dans la comédie, ils émanent dans la satire du sujet de l'énonciation en même temps qu'ils le définissent par la négative.

Cet aspect novateur de la poésie horatienne doit cependant être précisé. La ville est omniprésente dans la satire, mais vue depuis la campagne, avec les yeux d'un propriétaire terrien en osmose avec la campagne et avec sa province.

#### TROPISME PASTORAL ET AUTOBIOGRAPHIE

Autant qu'un citoyen aux aguets, la plupart des poètes de la Renaissance font d'Horace le modèle du gentilhomme campagnard, qui prend ses distances avec la vie urbaine. Chez Horace, l'éloge de la vie rustique intensifie, et *uice uersa*, la critique de la vie urbaine avec son cortège de vicieux et d'extravagants, ses phantasmes de richesse et de pouvoir, sa trépidation accablante<sup>51</sup>. La campagne est le lieu où rayonne encore le *mos maiorum*, où l'on recueille l'héritage authentique des fondateurs de Rome<sup>52</sup>. Chez ses disciples, L'Hospital, La Taille, Vauquelin, Pibrac, Desportes, Rapin ou Régnier, l'opposition *ville / campagne* devient le moteur d'une vision du monde orientée vers les plaisirs champêtres, parés de tous les prestiges d'un retour idyllique aux origines.

Comme Perse et Juvénal, Horace adopte volontiers le point de vue du paysan, du *rusticus*, qui met fin aux mirages de la vie urbaine<sup>53</sup>. L'action de quitter Rome et de venir à la campagne exprime physiquement la mise en place de la posture satirique, l'attitude de repli sur soi et de surplomb qui permet l'humour et la moquerie : [...] *ubi me in montis et in arcem ex urbe remoui, / quid prius inlustrem saturis musaque pedestri ?* ; « lorsque je me suis retiré de la ville pour retrouver mes montagnes et ma citadelle, que pourrais-je célébrer de préférence par mes satires et par ma muse pédestre ? »<sup>54</sup>. Il ne s'agit pas seulement d'une retraite à valeur morale. Horace se réfère concrètement à un lieu, géographiquement situé, de bonheur et de jouissance. Chez Perse et Juvénal, l'*éthos* satirique et le surplomb d'où fument leurs attaques apparaissent seulement comme des positions philosophiques. Ils ne s'expriment pas à partir d'un endroit personnel et intime, d'une propriété, d'une maison, qui incarnent le plaisir de vivre et le rapport à soi. La parole satirique chez Horace, comme son amour de la vie, ne flotte pas sans ancrage. Elle s'arrime au corps du locuteur, à sa demeure et à son terroir. C'est ainsi que les satiriques le lisent dans la seconde moitié du XVI<sup>e</sup> siècle.

La critique de la ville et de la cour, sa quintessence, assortie d'un rêve pastoral, sert de clef de voûte à ce dispositif identitaire, où la maison natale, abandonnée dans un premier temps sous l'effet captieux de la vie urbaine et courtisane, fait l'objet, après une phase de dégrisement, d'un retour et d'une reconquête. La satire horatienne, de l'Arioste à Vauquelin, expose les relations problématiques du poète avec la cour, à partir d'un fort ancrage provincial, d'une terre et d'une demeure familiales. La dérision et l'indignation à l'égard des valeurs urbaines et courtisanes accompagnent un mouvement de retraite et de repli sur soi, où le poète s'efforce, dans l'espace privé, celui de la famille et des amis, non pas tant de reconstituer son identité et de se forger un idéal de sagesse, que de les conquérir vraiment. L'Hospital écrit ses œuvres satiriques depuis sa terre du Vignay, La Taille depuis son castel de Bondaroy, Rapin depuis son manoir poitevin à Fontenay-le-Comte, Vauquelin

<sup>51</sup> Les éloges de la vie rustique inspirés de la poésie horatienne se multiplient dans les années 1580. Voir par exemple *Les Plaisirs de la vie rustique, qui sont divers poèmes sur ce sujet, extraits de plusieurs excellens Auteurs de nostre temps*, Paris, Veuve Lucas Breyer, 1583.

<sup>52</sup> Voir notamment la seconde *Épode* : « *Beatus ille qui...* » ou la sixième pièce du second livre des *Sermones*. Cf. Perse, *Satura I*, 69-75. Voir B. Delignon, « La représentation de l'aristocratie sénatoriale chez Perse : portrait à charge ou à décharge ? », *Camēnae*, n°10, juin 2011, p. 7-8.

<sup>53</sup> Voir *Sermones*, I, III, 29-34 ; II, 2.

<sup>54</sup> *Sermones*, II, VI, 16-17.

depuis sa propriété de la Fresnaye-au-Sauvage. Régnier a lui aussi besoin de souligner qu'il écrit ses satires depuis la propriété de son oncle Desportes à Vanves ou depuis l'abbaye de Royaumont, lieux où il se trouvait comme chez lui<sup>55</sup>. Cette poésie de gentilhomme campagnard, à la fois critique et enracinée, est conforme à l'idéal de plaisir et de liberté que Montaigne célèbre dans *Les Essais*.

La ville et la cour apparaissent comme des lieux spéculaires, des lieux de fascination et de référence, grâce auxquels les poètes se forgent un destin personnel, une sagesse, une idiosyncrasie. En découle une vision dialectique de l'existence, une « pensée antithétique », qui fonctionne d'une manière réductrice à partir de « couplages notionnels » et d'une obsession de la dichotomie<sup>56</sup>. Les oppositions cour / vie pastorale, courtisan / hobereau campagnard, courtisan / poète, deviennent les matrices d'une série d'antithèses à fonction polémique et identitaire, qui posent et déclinent les principaux thèmes d'inspiration de la satire de mœurs : Âge de fer / Âge d'or, public / privé, guerre / paix, ville / campagne, flatterie / sincérité, hypocrisie / franchise, artifice / naturel, servitude / liberté, faveur / vertu, foule / solitude, fébrilité / tranquillité, saturation / pureté, ignorance / belles lettres... Cour et campagne incarnent les deux pôles qui servent de moteur à la satire, à la dialectique de l'éloge et du blâme, au processus d'émancipation individuelle. L'attachement du hobereau à sa terre natale définit un rapport de transparence à soi et à l'environnement. La cour et la ville au contraire favorisent le paraître, l'aliénation et l'infidélité aux autres et à soi-même. Elles dissolvent l'individualité et corrompent ses racines. Être satirique pour Jean de La Taille, Claude de Trellon, Nicolas Rapin ou Vauquelin de La Fresnaye, c'est donc d'abord se débarrasser du masque du courtisan et du citadin, afin de rétablir, ou plutôt de conquérir son intégrité de maître dans son domaine et de notable dans sa province.

*Le Courtisan retiré* de Jean de La Taille (1573), le *Discours à Monsieur de La Broue* de Claude de Trellon<sup>57</sup>, beaucoup des satires de Vauquelin, témoignent de cette forme d'inspiration. Leur dimension individuelle et autobiographique sert de point d'appui pour vitupérer les vices de la ville et de la cour. Mais inversement la déception et la désillusion, après les efforts qu'ils ont déployés pour briguer la faveur des Grands, les aident à mieux cerner leur identité et à mieux habiter *in fine* leur demeure natale. Vauquelin, dans un poème adressé à Jean de Morel, maudit le jour où, soupire-t-il : « je partis tout morne et plein d'ennuis, / D'aveque vous quittant de ma naissance / Les lieux si doux ». Attiré par la vie urbaine et courtisane, mais aussi aliéné par ses charges de magistrat, il regrette la perte de ses racines : « émerveille toy / Que bien plustost, d'une ame despitee / Je n'ay l'Office et la Ville quitee, / Ayant si tost perdu ma liberté ». Ces expériences malheureuses lui font d'autant plus apprécier son retour dans ce qu'il appelle « ma Fresnaie et mon connu Boccage », qu'il peut célébrer tout en critiquant ceux qui à la cour et à la ville corrompent la justice et les finances du pays<sup>58</sup>. La mythologie satyresque confirme l'expérience vécue du poète. Les Satyres chèvre-pied, symboles à ses yeux de la poésie satirique, sont devenus critiques et impertinents lorsque, quittant la forêt, ils ont rejoint la ville : « ces Faunes fron-cornus, / [...] des noires forests aux villes sont venus »<sup>59</sup>. Préfigurant la fable étiologique du bon sauvage, le Satyre arrive dans la ville avec une innocence et un naturel qui deviennent critiques au contact des mœurs corrompues qu'il découvre. La détresse de Vauquelin est

<sup>55</sup> *Satyre II*, v. 201 et 221 ; *Satyre XV*, v. 55-61 et 65.

<sup>56</sup> Voir M. Angenot, *La Parole pamphlétaire, Typologie des discours modernes*, Paris, Payot, 1982, p. 111-125.

<sup>57</sup> *La Muse guerrière*, Paris, A. L'Angelier, 1587, f° 52 v°-57 v°.

<sup>58</sup> À Jean de Morel, *Satyres françaises*, liv. III, *Les diverses poésies*, éd. J. Travers, Caen, Le Blanc-Hardel, 1869-1872, t. I, p. 252, 253 et 259.

<sup>59</sup> *L'Art poétique*, liv. II, v. 797-798, éd. G. Pellissier, Genève, Slatkine reprints, 1970, p. 106.

accrue par le spectacle désolant des guerres civiles qui décuplent la puissance et la nocivité des vices. La satire d'inspiration horatienne l'aide à pallier le dessaisissement qui découle des troubles politiques et religieux par un retour sur lui-même et sur le lieu de ses origines. La valorisation du privé et de « l'homme [...] particulier »<sup>60</sup>, grâce à l'écriture satirique, permet de s'arracher aux blandices de l'ambition et de moins pâtir des malheurs publics.

L'outil littéraire de cette conversion existentielle, c'est la poésie, sous la forme de la traduction<sup>61</sup> et plus encore la traduction-paraphrase. On veut « ressusciter Horace » et le « faire parler » en français<sup>62</sup>. On utilise la source horatienne comme un thème musical, à partir duquel on se livre à des variations personnelles. Il s'agit moins de restituer la parole du maître que de prendre physiquement sa place et d'adapter son œuvre aux mœurs françaises. Cette *incorporation* et cette *naturalisation* se manifestent au niveau le plus évident par les changements de noms. Henri IV, chez Rapin, se substitue à Auguste<sup>63</sup> ; les personnages romains, Veianus, Lollius, Numicius, Mécène et Caton sont remplacés par les amis du poète, Desportes, Gillot, Chamlay, Petau et Casaubon<sup>64</sup> ; la villa de Tibur en Sabine devient le manoir poitevin du poète à Fontenay-le-Comte, le forum le Pont au Change<sup>65</sup>. La paraphrase horatienne illustre pleinement l'idéal de l'innutrition humaniste. On s'imbibe du modèle, converti en forme *a priori* de la conscience. On magnifie grâce à lui son existence actuelle.

Horace expliquait qu'il ne pouvait dans les rues de Rome se défaire des fâcheux qui tentent de lui arracher des informations du fait de ses relations avec Mécène et l'entourage d'Auguste<sup>66</sup>. Rapin transpose de manière très vivante cette situation dans le Paris du temps d'Henri IV<sup>67</sup>. Quant au célèbre passage où le protégé de Mécène fait l'éloge de son domaine de Tibur (« *O rus, quando ego te adspiciam quandoque licebit...* »<sup>68</sup>), Rapin lui confère une savoureuse coloration poitevine où se manifeste le meilleur de son talent poétique :

O petit trou, quand auray-je pouvoir  
 D'aller encor en Poitou te revoir ?  
 Et quand pourray-je, en douce solitude  
 Dormir à l'ombre ou dedans mon estude,  
 Tout à loisir mes livres feuilleter,  
 Sans avoir soing que d'aller visiter  
 Mon petit pré, mes vignes & mes plantes,  
 Et les fruits verds de mes nouvelles entes !  
 O ! quand verray-je à ma table servir

<sup>60</sup> Montaigne, « Du repentir », *Les Essais*, III, II, éd. cit. p. 804.

<sup>61</sup> Les *Sermones* parurent dans deux traductions des *Œuvres complètes* d'Horace, l'une en 1583 par François Habert et Luc de La Porte, qui reprenait des travaux de 1549 et 1551 (*Les Œuvres d'Horace*, Paris, Micard, 1583-1584), l'autre par les frères Antoine et Robert d'Aigneaux de Vire (*Les Œuvres de Q. Horace Flacce latin et françois*, Paris, G. Auvray, 1588). Sur ces traductions, voir J. Vignes, « Les premières traductions françaises des satires d'Horace au XVI<sup>e</sup> siècle ».

<sup>62</sup> Épigramme liminaire (au verso du titre) dans la première traduction des *Sermones* par Fr. Habert (Paris, Michel Fezandat, 1549).

<sup>63</sup> *Dixhuitiesme Epistre du premier livre*, v. 85, *Œuvres*, éd. J. Brunel, Genève, Droz, 1980, t. II, p. 451.

<sup>64</sup> *Première Epistre du premier livre*, v. 8, p. 422 ; *Deuxiesme Epistre du premier livre*, v. 1, p. 433 ; *Sixiesme Epistre du premier livre*, v. 1, p. 441 ; *Disneufiesme Epistre du premier livre*, v. 1 et 21, p. 459-460.

<sup>65</sup> *Dixhuitiesme Epistre du premier livre*, v. 174, p. 455 ; *Première Epistre du premier livre*, v. 85, p. 425.

<sup>66</sup> *Sermones*, II, VI, 50-55 : « Une rumeur inquiétante se répand-elle du Forum à travers les rues, tous les passants me questionnent : – O mon bon, tu dois être au courant, puisque tu es dans le secret des Dieux : sais-tu quelque chose à propos des Daces ? – Je ne sais absolument rien. – Tu as toujours le mot pour rire ! – Que tous les Dieux m'accablent si je sais quelque chose ! ».

<sup>67</sup> *Versión de la Satyre VI d'Horace du Livre II*, v. 52-53, p. 480.

<sup>68</sup> *Sermones*, II, VI, 59.

Du bœuf salé pour ma faim assouvir  
Des choux au lard et des febves encore...<sup>69</sup>

Grâce à la traduction-paraphrase, expérience poétique à part entière, exercice spirituel, le poète, en s'identifiant au maître, prend finalement possession de lui-même. Vauquelin, non moins que Rapin, transpose librement, à partir du corpus horatien, son expérience et ses observations personnelles. En découle une œuvre profondément française et normande où la représentation attachante d'un terroir se conjugue à l'autoportrait savoureux d'un gentilhomme qui est aussi poète et magistrat.

Chez Rapin ou La Taille, et plus encore chez Pibrac, Belleau et Vauquelin, le registre de la satire entre moins en concurrence avec l'épopée ou la tragédie qu'avec la pastorale ou la géorgique<sup>70</sup>. Ces poètes aspirent finalement moins au genre épique qu'à une forme de poésie satiro-pastorale<sup>71</sup>. Ils appartiennent pour certains à la petite noblesse, ils connaissent le métier des armes – La Taille, Trellon, Rapin et Vauquelin ont fait la guerre –, ils demeurent attirés par les grands genres – La Taille est dramaturge, Vauquelin s'essaie à l'épopée –, mais lorsqu'ils s'adonnent à la satire, ils tournent aussi les yeux du côté de la poésie bucolique et champêtre. Autrement dit la satire horatienne, revisitée par les gentilshommes campagnards de la fin du XVI<sup>e</sup> siècle, maintient certes un lien avec l'univers de l'épopée et de la tragédie<sup>72</sup>, mais elle exprime surtout une vision du monde de provinciaux et de petits propriétaires terriens. Sa vraie rivale est moins l'épopée que la pastorale, avec toutes ses nuances : l'églogue, la bergerie, la bucolique, l'idylle ou la géorgique. On peut même avancer que la satire de mœurs, avec son tropisme pastoral et épicurien, se déploie à partir d'un rejet de l'inspiration héroïque dans la mesure où cette dernière rappelle trop les troubles civils et peut être associée au fanatisme confessionnel. Elle se situe donc aux antipodes de la satire épico-tragique telle qu'Aubigné la pratique solitairement. Dans un gros volume publié en 1605, les *Satyres françaises* de Vauquelin côtoient le recueil des *Idillies et Pastorales*. La disposition de l'ensemble n'est pas fortuite. Les deux recueils forment un diptyque. Le goût constant de Vauquelin pour la poésie bucolique désigne la satire comme une parente et un envers de la pastorale. L'écriture satirique, d'inspiration horatienne, apparaît ainsi comme un pis-aller, qui maintient la référence pastorale, en attendant le moment de pouvoir s'y livrer totalement<sup>73</sup>.

Les satiriques ne vont pas aussi loin que l'auteur des *Essais*, qui invente un moi autonome échappant aux définitions féodales et religieuses. Ils cherchent d'abord à conforter une identité et à reconquérir leurs origines. La pratique de la satire à la manière d'Horace les aide à valoriser le domaine privé et familial par opposition à l'espace public et à la ville, à jouir de la campagne et de l'instant présent en s'arrachant aux vaines séductions de l'ambition courtisane. L'émancipation de la conscience moderne passe principalement

<sup>69</sup> Version de la *Satyre VI d'Horace du Livre II*, éd. cit., v. 117-127, p. 482.

<sup>70</sup> La tonalité satirique est l'une des composantes de la poésie pastorale chez Rémy Belleau. Voir notamment Tenot, Bellot, Perot et *Ode à la Royne (La Bergerie, Première journée, Œuvres poétiques)*, éd. Ch. Marty-Laveaux, Paris, A. Lemerre, 1875, p. 183-188 et 194-196) et *Chant de triomphe (La seconde journée de la Bergerie, t. II, p. 32-39)*.

<sup>71</sup> Cette analyse vaut beaucoup moins pour Régnier avant tout citadin. Certes le thème de la retraite est présent dans son œuvre (*Satyre XV*, 49-68), mais il ne constitue pas comme chez Rapin ou Vauquelin une matrice de l'inspiration satirique tendant à la pastorale.

<sup>72</sup> Rapin reste un lecteur assidu de l'*Iliade* et de l'*Odyssée (Deuxième Epistre du premier livre, v. 1-52, p. 433-435)*.

<sup>73</sup> Le trajet que Nathalie Dauvois repère « de la Satura à la Bergerie », par le biais du « prosimètre », est confirmé au niveau thématique et imaginaire par nos analyses sur la satire horatienne chez les poètes provinciaux de la fin du XVI<sup>e</sup> siècle (*De la Satura à la Bergerie, Le Prosimètre pastoral en France à la Renaissance et ses modèles*, Paris, H. Champion, 1998).

par la réinvention du *privé*, par sa mise en valeur comme source du jugement critique et du bonheur, par une prise en compte du corps *hic et nunc* dans sa relation irremplaçable avec l'instant présent. Chez Horace et les poètes satiriques, la question morale et philosophique des *limites (fines)* qu'il faut savoir appréhender si l'on veut atteindre la sagesse<sup>74</sup>, a pour corollaire la délimitation concrète du terroir où l'on demeure (« *agro [...] Sabino* » ; « le domaine de la Sabine »<sup>75</sup>) et partant celle de l'espace intérieur : « cela fait-il une différence, pour celui qui cherche à vivre dans les limites de la nature (« *intra naturae finis* ») d'avoir cent ou mille arpents de terre à labourer ? »<sup>76</sup>. Pour Horace, le sentiment de l'autonomie et de la liberté commence par l'acquisition d'une propriété et le fait d'habiter en conscience sa maison :

*Hoc erat in uotis : modus agri non ita magnus,  
hortus ubi et tecto uicinus iugis aquae fons  
et paulum siluae super his foret...*<sup>77</sup>

Vauquelin, son disciple, ne cesse de se référer à la région de Falaise et à sa propriété de la Fresnaye-au-Sauvage, pour établir le lieu d'énonciation de la satire, à la fois comme référence et comme surplomb.

Le point de vue comique joue dans ce processus d'authentification de soi un rôle décisif, dans la mesure où il émane du corps de l'énonciateur. L'humour, la dérision et le réalisme burlesque, dans l'optique de la satire horatienne telle qu'on les rencontre chez les poètes et chez Montaigne, démystifient les traditions et les grandeurs d'établissement au profit d'un sujet singulier, délimité par son ancrage historico-empirique. Le rire agit comme une *catharsis* qui permet de prendre des distances à l'égard des sources d'angoisse (« *amara lento / temperet risu* »<sup>78</sup>) et comme un facteur d'individuation où la prééminence du jugement personnel se mêle à la jouissance égotiste de soi.

<sup>74</sup> Voir *Sermones*, I, I, 106-107 : *est modus in rebus, sunt certi denique fines, / quos ultra citraque nequit consistere rectum*, « Il y a une mesure en toute chose ; bref, il y a des limites fixées au-delà et en deçà desquelles on ne peut trouver le bien ».

<sup>75</sup> *Sermones*, II, VII, 118.

<sup>76</sup> *Sermones*, I, I, 49-51 : *quid referat intra / naturae finis uiuenti, iugera centum an / mille aret ?*

<sup>77</sup> *Sermones*, II, VI, 1-3 : « C'était mon vœu : un domaine dont l'étendue ne serait pas trop grande ; où il y aurait un jardin, une fontaine d'eau vive voisine de la maison, et, au dessus, une petite forêt ».

<sup>78</sup> *Odes*, II, XVI, 26-27 : « Que [l'âme] adoucisse d'un sourire tranquille les amertumes de la vie ».