



CLASSIQUES  
GARNIER

« L », *Dictionnaire du lyrique. Poésie, arts, médias*

DOI : [10.48611/isbn.978-2-406-15975-9.p.0163](https://doi.org/10.48611/isbn.978-2-406-15975-9.p.0163)

Publié sous licence CC BY 4.0

sens, ce n'est pas un hasard si l'apparition de l'adjectif « lyrique » et de la notion de « poésie lyrique » se produit dans les principales langues européennes aux alentours du xv<sup>e</sup> et du xvi<sup>e</sup> siècle.

L'intérêt étymologique pour le mot et pour son inscription dans le champ littéraire moderne fait aujourd'hui partie du débat théorique sur l'histoire des genres et, en particulier, sur la définition et sur la place du poétique dans le monde contemporain. Entre ceux qui appellent à l'abandon de toute qualification de la poésie en tant que « lyrique », comme René Wellek, ou ceux qui, au contraire, revendiquent plus récemment l'usage de « lyrique » et de « lyrisme », comme Antonio Rodriguez et Jean-Michel Maulpoix, on voit se déployer le champ d'une discussion riche et variée à laquelle ont participé des personnalités telles que Claudio Guillén, Gérard Genette et Claude Calame. Tous ont donné une actualité inattendue à cette vieille notion mise en circulation il y a plus de vingt siècles par une poignée de philologues et de bibliothécaires d'Alexandrie.

► CALAME C., « La poésie lyrique grecque, un genre inexistant ? », *Littérature*, n° 111, 1998, p. 87-110. GENETTE G., *Introduction à l'architexte*, Paris, Le Seuil (« Poétique »), 1979. GUERRERO G., *Poétique et poésie lyrique*, Paris, Le Seuil (« Poétique »), 2000. → Lyra; Mélôs, mélîque; Muses; Orphée; Rites

GUSTAVO GUERRERO

### LYRA (TERMINOLOGIE LATINE)

Le « sonneur de la lyre romaine » : voilà comment Horace, dix ans après son premier recueil d'*Odes* (livres I-III) achevé en 23 avant notre ère, se désigne au début de son quatrième et dernier livre (4.3.23 : *Romanæ fidicen lyrae*). Qu'est-ce que cette *lyra* romaine ?

Commençons par répondre sans nuance : la lyre romaine n'est rien. C'est

un paradoxe, et un paradoxe très concret. En faisant de ce syntagme le complément du nom *fidicen*, traduit ici faute de mieux par « sonneur » (voir *infra*), Horace renvoie d'abord à l'instrument de musique. Or, la lyre\* est un instrument grec et non romain : le mot est un emprunt, comme son *γ* grec l'indique, et n'est guère attesté avant Horace, où il devient courant. Plus tôt, le substantif latin essentiellement pluriel *fides*, « les cordes », désigne par métonymie l'instrument. S'il latinise *lyra*, Horace garde aussi *fides*, qu'il associe volontiers à des références grecques (Anacréon en 1.17.17 ; Sappho en 2.13.24-25 et 4.9.12, Orphée en 1.12.11 et 1.24.13-14 ; Apollon en 3.4.4 et 4.6.25), soulignant ainsi l'hybridité de sa poésie. Dans la formule citée plus haut, le composé totalement latin *fidicen* dérive de ce nom et du verbe *canere*, « chanter, jouer d'un instrument » : Horace est le « joueur-chanteur » latin « de la lyre » grecque, paradoxalement qualifiée de « romaine ».

La tradition « lyrique » est donc hors sol dans le monde latin. Il existait assurément une tradition de poésie populaire pré-/non littéraire, mais elle n'a laissé que peu de traces, et les *carmina convivalia* (chants de banquets) semblent plutôt avoir été associés à la flûte : pas de poésie « fidiqne », donc. En contact avec la culture grecque depuis le début de la période littéraire, les Latins connaissaient certes – sans doute de nom plus que dans le texte – les poètes du canon alexandrin, mais l'adjectif « lyrique » est encore grec quand Cicéron l'emploie pour les désigner (*Orateur* 184 : *poetarum qui λυρικοί a Graecis nominantur*). Le même Cicéron, à en croire le témoignage postérieur de Sénèque, « dit que même si on lui doublait sa durée de vie, il n'aurait pas le temps de lire les lyriques » (*Lettres* 49.5 : *negat Cicero, si duplicetur sibi aetas, habiturum se tempus, quo legat lyricos*). Si Rome

adopte et adapte en latin l'essentiel de la poésie grecque, épique et dramatique en tête, elle n'accorde dans un premier temps guère de place à la lyrique, considérée comme une perte de temps.

Une génération après Cicéron, Horace est le premier à utiliser l'adjectif « lyrique » sous sa forme latine, et ce dès le poème d'ouverture du livre I des *Odes*, qu'il dédie à Mécène, son protecteur proche d'Auguste, avec l'espoir qu'il lui donne une place parmi les « chantres lyriques » (1.1.35 : *quod si me lyricis vatibus inseres*); déjà là, il associe un mot latin pour le poète-devin (*vates*) à une référence au canon lyrique grec. Dix ans après, c'est fait : « le peuple de Rome daigne [le] placer parmi les aimables chœurs [grecs] des chantres [latins] » (4.3.13-15 : *Romae... / dignatur suboles inter amabilis / vatium ponere me choros*). Horace, dans ce poème déjà cité, consacre sa reconnaissance officielle comme poète lyrique romain à la muse\* Melpomène, en l'invoquant en ces termes pour souligner le paradoxe : « ô toi qui donnerais même aux poissons muets, si le cœur t'en disait, la voix du cygne » (4.3.19-20 : *o mutis quoque piscibus / donatura cynci, si libeat, sonum*). Le tournant, dans l'intervalle, est le choix d'Horace par Auguste pour composer l'hymne officiel des Jeux séculaires de 17 avant notre ère, le *Carmen saeculare*, qui nous est parvenu comme le seul poème lyrique latin non chrétien à avoir fait l'objet d'une exécution rituelle : une inscription monumentale en atteste en détail (*CIL* VI 32323, fr. d-m, l. 15-23, 131, 139-141), et le poète rappelle son rôle de chef du chœur de jeunes gens au dernier livre des *Odes* (4.6.29-44). Le tour de force d'Horace est d'avoir (re)donné une valeur civique à un type de poésie jusque-là déconsidéré à Rome.

Nuançons maintenant l'affirmation initiale. On aura compris qu'au-delà de l'instrument, la lyre désigne aussi par

métonymie la poésie qui lui est associée, et que si cette poésie a peu d'existence à Rome, elle en a une forte et durablement influente chez Horace. Par ailleurs, ce dernier passe quelques antécédents sous silence pour affirmer sa nouveauté. Ainsi, quand il clôt son premier recueil d'*Odes* en affirmant « avoir le premier ramené le chant d'Éolie aux mesures d'Italie » (3.30.13-14 : *princeps Aeolium carmen ad Italos / deduxisse modos*), c'est-à-dire introduit à Rome la poésie de Sappho et d'Alcée (de Lesbos, île d'Éolie), Horace ignore ostensiblement au moins un prédécesseur inévitable, contemporain de Cicéron : Catulle, qui utilise avant lui la strophe sapphique dans deux poèmes fameux (11 et 51), l'aslépiade majeur dans un autre (30), ainsi que deux autres formes éoliennes non reprises ensuite par Horace (poèmes 34 et 61, en strophes glyconiques de respectivement 4 et 5 vers; Catulle recourt encore à deux mètres d'origine éolienne, mais devenus épigrammatiques, l'hendécasyllabe phalécien, très récurrent parmi les poèmes 1-60, et le vers priapéen du poème 17 et du fr. 1). En outre, Catulle prend pour modèle Sappho, et Horace fait de même en lui associant Alcée (*Ode* 2.13, entre autres). À côté de Catulle, au moins deux autres poètes dits « néotériques » – poètes « nouveaux » à la mode alexandrine – emploient des mètres éoliens, Calvus (fr. 4) et Tigidius (fr. 1), le premier, voire les deux, dans le genre spécifique de l'épithalame (chant de mariage), particulièrement associé à Sappho et aussi mis à l'honneur par Catulle (poèmes 61-62, avec des échos dans d'autres). Avant eux, pour laisser de côté les vers lyriques présents dans d'autres genres (en particulier les parties chantées du théâtre dès le début du II<sup>e</sup> siècle avant notre ère), il y avait aussi eu quelques expérimentations dans des formes lyriques, dont il ne nous reste presque rien (on peut mentionner Laevius au début du I<sup>er</sup> siècle avant notre ère).

Malgré ce qu'il prétend, Horace n'est donc pas le premier à avoir utilisé en latin des mètres lyriques, ni éoliens en particulier, ni à s'être inspiré de cette poésie. Il en est d'ailleurs bien conscient, vu qu'il fait notamment des allusions très claires au poème 51 de Catulle imité de Sappho (*Odes* 1.13 et 1.22, fin en particulier) et à l'hymne à Diane du poème 34 (*Ode* 1.21). C'est un héritage dont il rejette une partie (l'épithalame et certaines formes métriques) et récrit une autre. Mais l'affirmation d'Horace n'est pas pour autant un pur mensonge : sa nouveauté, essentielle à une époque où Rome se dote de bibliothèques publiques bilingues et cherche des pendants latins aux auteurs grecs, c'est qu'il ne se contente pas de reprendre des *formes* lyriques ou une voix éolienne de façon ponctuelle ou dans un recueil hybride (celui de Catulle, globalement, tient de l'épigramme et de l'iambe plus que de la lyrique, et aussi de l'épopée et de l'élégie), mais qu'il constitue un recueil complet et unitaire, et qu'en cela il (re)crée à Rome la lyrique en tant que (ou comme si c'était un) *genre* – qu'il faut tenter de définir.

Cette poésie « lyrique » est-elle donc un genre antique aux contours nets ? La réponse est ici aussi d'abord négative, même si l'étiquette « lyrique », on l'a vu ci-dessus, existe à l'époque romaine, à la différence de la Grèce archaïque (dans ce volume, on comparera les notices « Lurikos\* » de Gustavo Guerrero et « Mélos, mélisque\* » de Claude Calame). Liée au canon alexandrin, la catégorie est non seulement problématique à définir, mais aussi différente de la catégorie moderne. Ainsi, il est plus facile de dire ce que la lyrique antique n'est pas que ce qu'elle est. Par exemple, elle ne présente pas d'unité de forme, de thème ni de ton, et n'est donc pas vraiment un genre : plutôt un regroupement de divers genres (car il y en a autant que d'occasions de

performances poétiques dans les sociétés orales de Grèce archaïque). Elle n'est pas seulement ce qui n'est ni épique ni dramatique : elle n'est pas non plus l'iambe ni l'élégie (ni l'épigramme, postérieure et dérivée de la seconde), que nous classerions sous la même étiquette, alors que les Anciens les distinguent nettement comme des genres à part entière. Quant au terme « lyrique », sans même parler des connotations modernes dont il s'est chargé (expression des sentiments en particulier), il n'est qu'à moitié pertinent : les divers types de poésie auxquels il renvoie ne sont pas tous accompagnés par la lyre, mais certains par la flûte. Le seul point commun à l'ensemble de la catégorie est qu'il s'agit de poésie chantée – ce qui n'est que marginalement le cas de la lyrique postérieure.

L'intérêt de la position d'Horace par rapport à cette question est qu'il reçoit la catégorie alexandrine comme telle, avec son caractère hétérogène et artificiel, et constitue son recueil en conséquence. Il est conscient non seulement des problèmes listés ci-dessus, mais aussi de la centralité du chant. Quand bien même le médium poétique avec lequel il travaille n'est plus la performance orale, mais l'écrit et le recueil diffusé en volumes (c'est-à-dire en rouleaux de papyrus, évoqués deux fois seulement au dernier livre, et justement pour dire qu'ils ne font pas silence : 4.8.21 et 4.9.30-31), Horace en maintient constamment la fiction. Ses odes impliquent un contexte d'exécution fictionnel, soit recréé de façon mimétique dans le poème lui-même, soit implicite (souvent un banquet). Il évoque volontiers la flûte à côté de la lyre, et même les flûtes seules à l'extrême fin du livre IV, en imaginant la perpétuation des *carmina convivalia* traditionnels. Il appelle d'ailleurs ses poèmes *carmina*, « chants » (le titre hellénisant *Odes* est postérieur). Cela évoque le *melos* grec (Horace utilise

ce terme en 3.4.2), mais *carmen* est aussi une notion latine ancienne, avec des connotations religieuses\* (« incantation », « formule »), désignant toutes sortes de poèmes (aussi non chantés) : la question du genre reste ouverte.

S'il se réclame plus spécifiquement des poètes éoliens Sappho et Alcée, Horace a en vue tout le canon, comme le montre sa prétention initiale à y entrer, ou l'évocation de sept des neuf poètes au début de la neuvième ode du livre IV. Ce qui était hétérogénéité dans la catégorie alexandrine devient variété dans le recueil\* horatien, tant dans les mètres que dans les sujets et les registres, comme l'illustrent les deux « parades » du début du livre I : la série des neuf premières odes toutes dans un mètre différent (et un autre encore en 1.11), puis celle des prédécesseurs entre 1.12 et 1.18, qui évoquent des modèles différents (Pindare, Sappho, Alcée, Bacchylide, Stésichore [et Archiloque], Anacréon [et Homère], et Alcée en clôture). Dans le recueil, très construit, cela crée de fréquents contrastes d'un poème à l'autre, ou aussi entre la forme métrique et le thème ou le ton d'un seul poème (par exemple, 1.12 traite un thème pindarique dans un mètre sapphique). Une exception confirme la règle : le cycle des six « odes romaines » au début du livre III, toutes en strophes alcaïques, à sujets civiques ou moraux et de registre élevé. Horace questionne aussi le genre en testant ses limites, avec des genres non seulement bien distincts comme l'épopée ou la tragédie, mais aussi voisins comme l'élégie et l'épigramme, ainsi que l'iambe (qu'il a pratiqué lui-même dans les *Épodes*, bouclées juste à la fin des guerres civiles, où il se focalise sur le lyrique).

En composant ainsi son recueil, Horace, plus qu'il ne recrée en latin un genre grec sans réelle existence (sinon comme une catégorie critique problématique), constitue lui-même dans une

certaine mesure le lyrique comme un genre, pour faire face au canon alexandrin. Dans son *Épître aux Pisons*, ou *Art poétique*, il en liste les sujets très divers : « La Muse a donné à la lyre (*fidibus*) de représenter les dieux et les enfants des dieux, le pugiliste vainqueur, le premier à la course de chevaux, les soucis des jeunes gens, la liberté du vin » (v. 83-85 : *Musa dedit fidibus divos puerosque deorum / et pugilem victorem et equom certamine primum / et iuvenum curas et libera vina referre*). Les *Odes* présentent ainsi des hymnes, des chants rituels ou mythologiques, des éloges (non athlétiques à Rome, mais civiques), des poèmes d'amour et de banquet, mais aussi des réflexions morales ou pièces de circonstance. Cette variété et versatilité devient typique du genre : au début du II<sup>e</sup> siècle de notre ère, Pline le Jeune attribue ces qualités à un émule lyrique d'Horace qui « aime... souffre... loue... joue... » à la perfection (*Lettres* 9.22.2) et souligne chez un autre l'érudition (3.1.7 : *lyrica doctissima*), la douceur (*dulcedo, suavitas*) et l'élégance (*hilaritas, gratia*). Ces idées resteront récurrentes dans la réception tardo-antique, médiévale et moderne de l'Horace lyrique (voir Renaissance\*).

Quelle est finalement la portée de l'expression « lyre romaine » ? En un sens, par son aspect idiosyncratique, elle se limite à Horace lui-même – ce qui n'est pas peu : on a vu qu'il est le premier à composer un recueil spécifiquement lyrique, mais son recueil est aussi le seul du genre à avoir été transmis avant l'époque chrétienne. De fait, Horace est la seule référence lyrique latine. À l'époque de Néron, outre Sénèque qui en fait son modèle principal pour les chœurs de ses tragédies, Caesius Bassus (ami et éditeur du satiriste Perse), auteur d'un traité sur les mètres d'Horace, applique sa théorie dans un recueil lyrique (perdu). Quintilien, une génération plus tard, le nomme à côté d'Horace, qu'il estime « à peu près

seul digne d'être lu parmi les lyriques » (10.1.96 : *lyricorum... Horatius fere solus legi dignus*); les contemporains talentueux qu'il évoque sans les nommer n'ont pas laissé de trace, sauf Stace, auteur de deux odes tout à fait horatiennes incluses dans ses *Silves* (4.5 et 4.7). Horace reste le modèle des expérimentations lyriques du III<sup>e</sup> siècle (perdues, mais reflétées dans le traité métrique en vers de Terentianus Maurus), puis au IV<sup>e</sup> dans les deux recueils hymniques de Prudence et dans des pièces isolées d'autres auteurs (Claudien, Ausone), et au-delà. Mais à cette période naît une nouvelle tradition, celle de l'hymnodie chrétienne, dans une forme plus simple et directe, originellement non lyrique : le dimètre iambique popularisé par Ambroise.

Ainsi, l'idiosyncrasie horatienne devient norme. Comme il l'anticipe lui-même consciemment à la fin de son premier recueil, Horace a « achevé un monument plus durable que le bronze » (3.30.1 : *exegi monumentum aere perennius*) : il a sans nul doute joué un rôle central dans la perpétuation de la « lyrique » grecque et – avec d'autres intermédiaires latins, élégiaques et épigrammatiques notamment, mais aussi chrétiens – dans la définition ultérieure du genre.

► BARCHIESI A., « Lyric in Rome », dans Budelmann Felix (éd.), *The Cambridge Companion to Greek Lyric*, Cambridge, Cambridge University Press, 2009, p. 319-335. CITRONI M., « Cicéron, Horace et la légitimation de la lyrique comme poésie civique », dans DELIGNON Bénédicte, LE MEUR Nadine et THÉVENAZ Olivier (éd.), *La poésie lyrique dans la cité antique : les Odes d'Horace au miroir de la lyrique grecque archaïque*, Lyon, CEROR, 2016, p. 225-242. HARRISON St., *Generic Enrichment in Vergil and Horace*, Oxford, Oxford University Press, 2007. LOWRIE M., *Horace : Odes and Epodes (Oxford Readings in Classical Studies)*, Oxford, Oxford University Press, 2009.

→ Lyre, luth, harpe ; Lurikos ; Mélôs, mélique ; Recueil ; Renaissance ; Vers lyriques / vers narratifs

Olivier THÉVENAZ

### LYRE, LUTH, HARPE

Notion notoirement problématique et instable, le lyrique, dans le passé et singulièrement au XIX<sup>e</sup> siècle, a tenté de se représenter dans ces « corrélats objectifs » (T. S. Eliot) que sont la lyre, le luth ou la harpe. Ces trois instruments, traités comme objets matériels, symboliques ou métaphoriques, marquent l'inscription du musical dans le texte lyrique où ils figurent l'inspiration et la création poétiques, voire l'image que le poète cherche à projeter de lui-même : ainsi, par hypallage, la « lyre pensive » de Th. Gautier (« Le poète et la foule », *España*, 1845). Souvent simples accessoires d'un lyrisme de convention, ces instruments deviennent facilement interchangeables. Leurs emplois marqués n'en deviennent que plus notables : la lyre peut être apollinienne et se donner comme principe d'ordre et d'équilibre, ou dionysiaque et renvoyer à ce que Baudelaire appelle « un état exagéré de la vitalité » (« Théodore de Banville », *Réflexions sur quelques-uns de mes contemporains*, 1861) synonyme d'enthousiasme et d'emportement ; à chacune de ses cordes, dont le nombre varie au cours du temps, peuvent correspondre des fonctions et des valeurs distinctes, comme dans *Les Sept Cordes de la lyre* de G. Sand (1839) : si les cordes d'or et les cordes d'argent sont toutes deux consacrées à la louange divine, les premières font vibrer les harmonies célestes, tandis que les secondes célèbrent la nature et la création terrestre. Entre instruments différents, certaines oppositions peuvent être significatives : Hugo, avant 1830, confronte la lyre païenne à la harpe chrétienne (« La Lyre et la Harpe », *Odes et Ballades*, 1826) ; le luth « bien accordé